

Lezione 13 (2 ore) 27.03.2023

*Il concetto di testo e il testo letterario* (Gadamer)

Il testo eminente e la sua verità (1986)

Passiamo ora a parlare di Gadamer. Avremo modo di precisare i termini in cui anch'egli parla della *presenzialità* dell'arte. Non sono gli stessi termini in cui ne ha parlato Steiner, va detto subito. E questo non è neppure l'unico bivio in cui le loro strade si dividono. La diversa maniera di intendere la *presenzialità* dipende, a ben vedere, da una analoga differenza nel modo di intendere un altro termine essenziale, che Gadamer approfondisce *teoricamente* mentre Steiner lo dà quasi per scontato: si tratta del termine e del concetto di *testo*. Del resto, Gadamer non si limita ad approfondire questo concetto in ambito letterario ma lo introduce in ogni ambito artistico; tutte le opere d'arte, in realtà, sarebbero dei *testi*.

A partire dal *testo*, inteso nella sua accezione originaria di tessuto, trama, intreccio, Gadamer pone anche il problema che egli ha sempre posto all'arte: il problema della *verità*. Pure qui le strade di Gadamer e Steiner si dividono. Anche per quest'ultimo l'arte *non* ha a che fare *soltanto* con la bellezza ma se occorre integrarla con altro, questo altro è per Steiner l'etica e non la conoscenza o la verità. Nella prospettiva di Steiner, di verità dell'arte si può parlare solo in senso metaforico; e ancora meno la verità può riguardare il discorso critico o teorico sull'arte. Abbiamo visto che, per lui, la «ricerca» in ambito umanistico è in se stessa un obiettivo spurio, dato che solo il sapere sperimentale della scienza può aspirare legittimamente al rango di conoscenza in senso metodico e rigoroso. Su questo punto, di nuovo, la distanza tra Steiner e Gadamer non potrebbe essere più grande.

Partiamo allora proprio da qui, dal rapporto tra testo letterario e verità. Il saggio di Gadamer, che ci accingiamo ad analizzare e che è stato scelto non a caso, si intitola *Il testo eminente e la sua verità* (1986).<sup>1</sup> A prima vista, si tratta di un tema paradossale: la *verità di un testo in quanto* eminente, preminente,

---

<sup>1</sup> I titoli delle opere di Gadamer, da cui provengono le citazioni riportate nel testo, sono stati abbreviati nel modo seguente: **VM** (*Verità e metodo*, 1960); **VL** (*Voce e linguaggio*, 1981); **TI** (*Testo e interpretazione*, 1983); **TEV** (*Il testo eminente e la sua verità*, 1986); **RE** (*Ritorno dall'esilio. Sulla lingua materna*, 1992). Le sigle delle varie opere saranno inserite tra parentesi tonda al termine delle citazioni riportate nel testo; alla sigla seguirà il numero di pagina delle edizioni italiane di tali opere (vedi fotocopie fornite dal docente). I testi da cui sono tratte le citazioni fanno parte del programma d'esame, tranne uno, che verrà debitamente segnalato a suo tempo.

eccellente. Testo «eminente» è un altro nome per «testo poetico»; è un testo che si propone sin dall'inizio non solo come un testo *sui generis* ma anche come un *testo per antonomasia* o *per eccellenza*. Ecco già qui un primo suggerimento per impostare il rapporto tra testo e verità: potrebbe essere che un testo che è più testo di tutti gli altri, cioè un *vero* testo, sia anche un *testo vero*? Per ora, ci impegnano a tener conto del suggerimento ma non possiamo certo dire che sia un suggerimento chiaro.

Gadamer afferma che un testo *letterario* sia un vero testo: ciò significa che esso dimostra di essere un testo *più* di quanto lo siano i testi *non letterari*. Anzi, ci è stato appena detto che esso è un testo *per antonomasia*, ovvero che esso è un testo *eminente*. Ma non sappiamo ancora cosa significhi tutto questo. Limitiamoci a dire, per ora, che fa parte dell'eminenza della letteratura il fatto che essa non si commisura a niente di esterno e pretende di valere di per sé: la sua verità non dipende dalla corrispondenza con un certo stato di cose. Ma anche questa affermazione non è per nulla chiara.

Quale può essere mai la verità di un testo, il cui contenuto non si sottopone al confronto con il reale? Da dove trae la sua verità, se non la trae dall'*adeguazione alla realtà*? Gadamer parte dall'assunto, apparentemente paradossale, che nel caso della letteratura «non abbiamo ciò che di solito sembra giustificare la pretesa di verità degli enunciati, cioè quel rapporto alla "realtà", che si è soliti chiamare "referenza"» (TEV, p. 335). I testi letterari sono *autoreferenziali* e nondimeno, per Gadamer, sono *dotati di una verità*. Che significa? Che senso può avere parlare della verità di un testo in termini autoreferenziali?

Il nostro autore non ha fretta di rispondere alla domanda circa la verità del testo eminente. Per cominciare, elenca anzi una serie di motivi per cui la verità della poesia non sembra avere un significato afferrabile. Possiamo dubitare, ad esempio, che sia corretto attribuire al testo *come* tale un «rapporto alla verità» (*ibidem*), ancora prima di sapere come eventualmente intendere questa verità. Che senso ha parlare di verità *in rapporto al testo*? Possiamo pensare, ad esempio, che in un testo in cui vengono fissate delle conoscenze, il rapporto alla verità non andrà attribuito al testo come tale ma dovrà riguardare le varie conoscenze che esso contiene al suo interno.

Al di là di questa precisazione, il testo letterario sembra andare incontro a un ulteriore inconveniente, qualora aspiri a essere «vero»; questo genere di testo appartiene infatti alle cosiddette «belle lettere» ma, se può essere

definito «bello», è proprio perché esso viene esonerato da ogni rapporto con la verità. La letteratura è bella perché non è investita del rapporto con la verità, in quanto aderenza a un certo stato di cose. Bello è «qualcosa che si giustifica attraverso il suo proprio essere, e non conosce alcuna istanza al di fuori di se stesso, davanti a cui doversi giustificare» (TEV, pp. 335-6). La bellezza esclude la referenza, che fornisce però il criterio ordinario della verità: tra bellezza e verità in senso ordinario non vi è dunque relazione. Potremo stabilire una relazione tra loro se e quando avizzeremo un concetto diverso di verità?

Anche a voler distinguere il testo rispetto al suo *autore* non si va molto più lontano; se il poeta volesse non solo dilettere ma anche insegnare, ecco che «dire delle verità senza che il testo stesso contenga come tale un immediato rapporto con la realtà è, per la verità, abbastanza misterioso» (TEV, p. 336). Al di là di ciò che essi dicono di vero o di falso, si tratta di capire come i *testi poetico-letterari* «possono essere veri o falsi» (*ibidem*). Questo è il problema.

Abbiamo detto sopra che, per essere un testo *vero*, il testo letterario deve prima dimostrare di essere un vero *testo*, cioè un testo eminente. Dobbiamo chiederci a questo punto: in che modo i testi soddisfano la testualità tanto da poter essere dei *veri testi* ossia dei testi *eminenti*? In un saggio di qualche anno prima, *La Verità della Parola* (1971), Gadamer parlava appunto di una verità della «parola», intesa non come parola singola ma come un discorso strutturato in forma di testo: ora trasferisce direttamente al testo ciò che allora veniva attribuito alla parola. In questione non è più la verità della parola ma la *verità del testo*. Anche così, però, le cose non diventano più chiare.

Cominciamo col dire *cos'è un testo*, per arrivare poi a stabilire che cosa distingue un testo letterario da un testo non letterario. In questa differenza dovremmo anche riscontrare perché un testo poetico non è solo un testo *diverso* dagli altri ma anche un testo che è *più* testo degli altri, ovvero un testo eminente. «Si può definire un testo come una sequenza di segni che fissa il senso unitario di qualcosa di parlato, anche quando chi scrive si limita a trascrivere qualcosa che viene semplicemente detto di per sé» (TEV, p. 336, trad. modificata). Il testo scritto fissa il senso del parlato, anche quando il parlato non aspira a essere fissato per ciò che esso dice, per il senso che esso contiene. La fissazione scritta consolida, cristallizza e stabilisce il senso di un

discorso parlato, che si costruisce a partire dall'intreccio «di fili sonori e di rapporti di senso che vanno e vengono» (TEV, pp. 336-7).

Il *sensu del parlato*, che si compone di un intreccio mobile sonoro-semantic, viene per così dire congelato nel *sensu dello scritto*, in cui la componente sonora non ha più alcun peso. Il senso dello scritto «può essere compreso da chiunque comprenda la rispettiva lingua e scrittura, e non soltanto da colui a cui viene rivolto il discorso parlato, o che lo ascolta. In tutto questo è insita una enorme di idealizzazione di “senso”. Noi chiamiamo la comprensione del senso della scrittura il “leggere”» (TEV, p. 337). Quando leggiamo un testo che trascrive un discorso parlato, la nostra lettura non consiste nel riprodurre il parlato «in tutta la concrezione e contingenza di quel processo passato» (*ibidem*): non c'è bisogno di replicare il parlato per comprendere il senso dello scritto, che lo ha fissato. Il testo scritto fissa soltanto questo del parlato: il senso di ciò che viene detto. E solo questo possiamo trovarvi.

Il testo dice qualcosa ma non con la voce di chi ha pronunciato il discorso in questione; dice qualcosa di sensato ma non parla più con la voce del parlante. La voce di quest'ultimo è scomparsa dallo scritto, che pure fissa il senso del suo parlato. È questa l'idealizzazione procurata dallo scritto rispetto al parlato: l'elemento sensibile (la voce), che era mescolato al senso *nel parlato*, sparisce rispetto al senso che è stato fissato *nello scritto*.

Allo stesso tempo però, lo scritto esclude anche chi lo ha redatto: lo scrivente. Il testo scritto dice solo ciò che ha da dire, la cosa (*Sache*) che ha da dire e non «esprime lo scrivente. Il lettore non intende lo scrivente/scrittore (*Schreiber*) ma soltanto lo scritto» (*ibidem*). Per comprendere il senso del testo scritto, il lettore non deve pensare né al parlante né allo scrivente: entrambe spariscono dall'orizzonte del testo, se e quando esso viene compreso. Quando il lettore ha compreso, «il testo è divenuto trasparente, cioè esso è arrivato a parlare in modo del tutto idealizzato» (*ibidem*). Vedremo che in *Testo e Interpretazione* (1983), il prossimo saggio su cui lavoreremo, il divenire trasparente del testo verrà equiparato alla sua sparizione: non faccio caso al testo *come tale*, alla sua costruzione formale, lessicale, ecc, quando lo comprendo, ma solo al senso, che appunto afferro. Ciò implica che, oltre al parlante e allo scrivente, la comprensione fa sparire anche il testo. Mettiamo da parte questa osservazione: Gadamer non la introduce in questo contesto

ma diventerà essenziale rispetto allo sfondo del prossimo saggio che affronteremo.

Per ora, al centro del discorso di Gadamer viene a collocarsi la *lettura*, in quanto comprensione del senso ideale dello scritto. Ciò non comporta, però, che la centralità della lettura comporti una analoga centralità del lettore *in carne e ossa*, del singolo lettore *concreto*, con tutto il carico delle sue predilezioni o delle sue avversioni. In un passo Gadamer parla sì del lettore ma si riferisce alla sua figura ideale. Vediamo. Chi scrive deve avere in mente il lettore, se vuole scrivere un testo comprensibile. «Lo scrivere è infatti rivolto al lettore, al quale si pensa. Un testo scritto non deve semplicemente trattenere, come un registratore, il parlato in quanto tale» (TEV, p. 337).

Un testo scritto deve essere leggibile ma qui «leggibile» significa anzitutto comprensibile, intelligibile: quando lo scrivente o lo scrittore pensano al lettore pensano in realtà alla leggibilità del testo, e cercano di renderlo il più chiaro possibile *per chiunque lo legga*. «Lo scrivere e il leggere, che si aggiunge allo scrivere, sono pertanto il risultato di un'astrazione idealizzante» (*ibidem*, trad. modificata). Gadamer elabora qui una nozione di testo in senso ermeneutico: il testo è scritto in vista della sua leggibilità ovvero della sua comprensione.

Abbiamo così compiuto un primo passo; dal parlato siamo passati al testo scritto. È un passo importante ma se il testo si caratterizza *solo* per il suo carattere scritto, ecco che esso non dispone ancora di ciò che lo può rendere un *testo letterario*; il testo in questione è e resta solo un testo. La trasmissione del *senso*, che avviene per opera del discorso scritto, è una condizione necessaria ma non ancora sufficiente per fare di un testo un *testo letterario*: «[a]ttraverso il suo semplice essere scritto ed essere letto» il testo «non appartiene ancora alla letteratura» (TEV, p. 337).

Che cosa deve ancora accadere? Ricordiamo intanto che l'individuazione di ciò che fa di un testo un *testo letterario* deve «servirci soltanto per la preparazione di una determinata questione: che cosa vuol dire "verità" laddove una forma linguistica (*sprachliches Gebilde*) ha tagliato ogni referenza a una realtà a cui ci si deve attenere, e si compie invece in se stessa?» (TEV, p. 341). Gadamer cerca, per ora, di risolvere la seguente questione preliminare: che cos'è un *testo letterario*? Lo fa procedendo a piccoli passi, precisando dapprima che cosa la letteratura *non* è. Dopo di che, quando avremo saputo, *in positivo*, che cosa sia un *testo letterario*, si porrà l'ulteriore

questione circa la sua verità; vedremo, a questo punto, che la prima risposta condurrà facilmente alla seconda.

Lezione 14 (2 ore) 30.03.2023

*La letteratura: orecchio interno e verità*

Il testo eminente e la sua verità (1986)

Partiamo allora da una serie di considerazioni *in negativo*. *Non* fanno parte delle «belle lettere» (sinonimo di «letteratura»), ad esempio, i testi che servono a intrattenere il pubblico, i testi scientifici e quelli di uso pratico. Il termine letteratura è riservato all'opera dei cosiddetti «scrittori», che non sono semplicemente persone che scrivono. Un testo fa parte della letteratura, se «pretende di avere una sua validità indipendentemente dal suo contenuto, e di non appagare semplicemente un bisogno di informazione dei contemporanei. Perlomeno rispetto alla sua pretesa di validità, esso oltrepassa ogni determinata destinazione e occasione. Esso è, come opera d'arte linguistica, e-minente» (TEV, p. 338).

Cosa determina questa eminenza? Di nuovo, Gadamer ci dice dapprima cosa *non* la determina. *Non* è la rilevanza, l'importanza o il significato di ciò che viene detto: «una notizia di giornale può significare qualcosa di decisivo, ed essere sulla bocca di tutti. Tuttavia, essa non appartiene alla letteratura, e non è un testo eminente» (*ibidem*). «Testo» eminente può essere invece un poema tramandato *oralmente*, cioè qualcosa che potremmo considerare a fatica come un testo, proprio perché non è un testo *scritto*; sta di fatto però che la *oral poetry* fa parte della letteratura.

Gadamer ci fa notare che la scrittura in senso strettamente grafico *non* è essenziale per stabilire l'eminenza di un testo; di fatto, è come «se la memoria del rapsodo o del cantore rappresentassero, per così dire, il primo libro in cui la tradizione orale era inscritta» (*ibidem*). Queste sono creazioni «sulla via del testo», non troppo diverse dai *Lieder*, che vengono *scritti per essere cantati*. È vero che i *Lieder non* sono annoverati tra i testi letterari ma se questo accade non è per un loro *deficit* letterario bensì per la doppia cittadinanza di cui godono, visto che fanno già parte del repertorio musicale, da cui non vogliono separarsi. Se i *Lieder non* fanno parte della letteratura non

è perché siano destinati al canto, come i poemi orali, ma perché fanno già parte della musica.

Le considerazioni negative esposte fin qui sono certamente preziose ma ci manca ancora una risposta *in positivo* circa il carattere eminente della letteratura. Per cercarla Gadamer decide di ripartire dal carattere ermeneutico di ogni testo, che viene scritto, come abbiamo visto, in modo tale da essere leggibile ovvero comprensibile per chi lo legge. Ciò significa che il testo deve avere in sé qualcosa di *stabile*, anche se la stabilità in questione non va confusa con la semplice fissità della scrittura, in quanto lettera «morta»: un testo è stabile nel senso che esso formula qualcosa di dato in senso prescrittivo, «con cui si debbono misurare il comprendere (*Verstehen*) e lo spiegare o esplicitare (*Auslegen*). È il punto di identità ermeneutica che pone un limite a tutto ciò che può essere variabile» (TEV, p. 338).

In virtù di questo, se la variabilità prevale sulla stabilità o prescrittività del testo, ecco che nasce un problema interpretativo; tuttavia, questa non è la regola ma l'eccezione alla regola. Ciò significa che tutti noi ci interroghiamo sulla natura del testo, sulla sua correttezza o attendibilità, *solo se e solo quando* il suo significato ci appare ambiguo, discutibile ovvero interpretabile in vario modo. Inoltre, quando la stessa redazione materiale del testo appare lacunosa o errata diventa necessario l'intervento del filologo, che deve ripristinare la sua *lectio*. Il testo si costituisce come testo in rapporto alla sua comprensione e alla sua esplicitazione, sia che queste due procedano indisturbate sia che esse inciampino in qualche ostacolo.

Detto questo riguardo alla natura ermeneutica del testo in generale, cosa ne deriva per noi, che cerchiamo di stabilire cosa sia un testo *letterario*? In che modo questa premessa può dirci qualcosa di rilevante circa i fattori che determinano l'eminenza di un testo? La premessa conta *per contrasto*; il rapporto tra testo e interpretazione, che abbiamo esplorato fin qui, non vale più allo stesso modo davanti a un testo letterario. All'eminenza del testo letterario non corrisponde il tipo di interpretazione che punta a risolvere una difficoltà o una lacuna: l'*esplicitazione* (*Auslegung*) o interpretazione richiesta da un testo letterario è anch'essa eminente. Cosa significa?

La prima risposta fornita da Gadamer è una risposta *indiretta* ma precede di poco il chiarimento *diretto* della questione. «La mia tesi è» - egli dice - «che l'*esplicitazione* (*Auslegung*) è essenzialmente e inseparabilmente collegata con

il testo poetico poiché esso non è mai esauribile mediante la sua trasposizione (*Umsetzung*) in concetti. Nessuno può leggere una poesia senza penetrare sempre più nella sua comprensione (*Verständnis*), e ciò implica l'esplicazione (*Auslegen*)» (*ibidem*). La risposta è indiretta perché tace ancora (per poco) sui *motivi* che richiedono una *esplicazione costante* del testo poetico; l'interpretazione di un testo del genere è necessaria non solo quando *non* lo si comprende ma anche e soprattutto quando lo si comprende. Come mai questa necessità interpretativa *costante*?

Ecco, finalmente, la risposta *diretta*: *il testo letterario è un textus in senso letterale*. «Come la parola “testo” propriamente significa l'essere intessuto dei diversi fili in una tela, che si tiene unita in se stessa, e non fa più uscire fuori i singoli fili, così anche il testo poetico è “testo” nel senso che i suoi elementi si sono fusi in una unitaria sequenza di parole e di suoni (*Wort- und Klangfolge*). Non soltanto l'unità del senso di un discorso costituisce questa unità ma, altrettanto e al tempo stesso, l'unità di una forma sonora (*Klanggebilde*)» (TEV, p. 339). I fili che compongono il testo appartengono non solo alla sequenza delle parole, con i loro significati, ma anche alla sequenza dei suoni, con le loro risonanze, assonanze, consonanze: dall'intreccio di queste due sequenze scaturisce la complessità del *Gebilde* letterario, che lo fa spiccare su tutti gli altri discorsi.

Lezione 15 (1 ora) 31.03.2023

*La letteratura: autoreferenzialità e libertà creativa*

Il testo eminente e la sua verità (1986)

Nelle ultime battute della lezione 13 (vedi sopra pp. 5-6) dicevamo che la soluzione del problema riguardante la definizione del testo letterario come un *vero* testo avrebbe condotto facilmente alla soluzione del problema successivo, quello della *verità* della letteratura. Sappiamo anche che il testo letterario non è referenziale e che la verità, di cui è dotato, non può rifarsi alla concordanza tra il contenuto di un enunciato e un certo stato di cose. Di che tipo è questa verità?



Non siamo ancora in grado di dirlo ma, a questo punto, cominciamo a disporre di qualche elemento in più, che può indicarci la direzione da seguire per arrivare a una risposta. Cominciamo infatti a vedere che c'è una relazione stretta tra la necessità di leggere e interpretare *di continuo* un testo letterario e il suo carattere *non referenziale*: questo genere di testo non ha bisogno di essere interpretato in relazione a una qualche realtà esterna ma in *relazione a se stesso*, e se ha bisogno di essere interpretato non in maniera occasionale ma *di continuo*, è perché esso genera sempre nuovi rimandi interni. Come mai? Ciò dipende dall'intreccio tra la sequenza del senso e la sequenza dei suoni, che infittisce a dismisura il suo ordito intratestuale, la sua trama semantico-sonora, differenziandolo da tutti gli altri testi. Vedremo, parlando di *Testo e interpretazione* (1983), come Gadamer descriverà questa autoreferenzialità in rapporto a ciò che egli definisce *automanifestazione* o *autopresentazione* del linguaggio. Sarà un punto molto importante. Per ora, limitiamoci a fornire qualche elemento ulteriore che possa fare luce sul carattere *eminente* del testo letterario.

La parola letteraria *spicca* rispetto agli altri discorsi perché è un tessuto intrecciato al suo interno, ed è, per questo, *staccato* e isolato rispetto a ciò che non ne fa parte. La fusione degli elementi semantici e sonori che lo compongono fa sì che la sua unità appaia *compatta* e *compiuta*. È questo che ne decreta la «elevatezza», nel senso di qualcosa che si staglia e spicca rispetto al contesto.

Questa elevatezza, precisa con forza Gadamer, non è «il prodotto di una scelta stilistica o di una stilizzazione ma l'espressione immediata della strutturazione della forma compositiva (*Gebilde*), che si impone al lettore - così come all'autore - in maniera costrittiva» (TEV, p. 339). Altrove Gadamer definirà *assoluta*, cioè sciolta o separata, la forma che l'opera assume una volta compiuta. «La sua forma finale consiste nel fatto che "essa" sussiste (*dasteht*), sciolta dal processo della sua produzione, e proprio per questo è autenticamente "qui" ("da"), come l'opera che essa è. Così l'essere finita di un'opera letteraria si definisce alla fine proprio per il fatto che al poeta non è più possibile riprendere a lavorarvi» (*ibidem*).

Questa interdizione è anch'essa qualcosa che l'opera «dice», e che ci riporta, a un livello diverso, al carattere ideale del testo scritto, da cui siamo partiti. Come viene avvertita la compiutezza dell'opera da parte dell'artista e, non meno, da parte del lettore? Non «da ultimo tramite l'esperienza che

soltanto l'orecchio interno, e nessun'altra riproduzione vocale della poesia, per quanto adeguata possa essere, è capace di farci udire la pura idealità della composizione (*Gebilde*)» (TEV, pp. 339-40, trad. modificata).

La fusione ovvero l'intreccio della sequenza semantica e di quella sonora si dà come una risonanza interna a cui solo un orecchio interno può avere accesso: il carattere ideale della parola poetica non consiste soltanto nel fare a meno dell'autore del testo, non comporta soltanto la cancellazione della voce del parlante ma prevede anche il superamento di ogni voce recitante o interpretante. L'idealità del testo letterario non può essere raggiunta dalla voce individuale, e tuttavia può essere udita e ascoltata dall'orecchio interno; *essa parla nel silenzio della risonanza interiore*.

«È come se la contingenza di ciò che è materiale, la contingenza della voce recitante, del suo modo di stabilire l'intonazione e la modulazione, la scelta del ritmo, la versificazione e la posizione degli accenti, ci facesse sentire un resto di arbitrarietà e di precarietà, che l'orecchio interno, che è interamente e soltanto orecchio, rifiuta. Soltanto nell'orecchio interno la connessione del senso (*Sinnbezug*) e la configurazione del suono (*Klanggestalt*) sono la stessa cosa» (TEV, p. 340, trad. modificata).

L'*eminenza* del testo letterario, che abbiamo cercato di ricondurre ai suoi elementi costitutivi, non è fine a se stessa ma serve a illustrare la *verità* della poesia e della letteratura. Nondimeno, dobbiamo ripetere ancora una volta la stessa domanda: cosa «vuol dire “verità” laddove una forma linguistica ha tagliato via ogni referenza a una realtà a cui ci si deve attenere, e si compie (*erfüllt*) invece in se stessa?» (TEV, p. 341). Ora che abbiamo visto cosa fa di un testo un testo letterario, ora che sappiamo in cosa consiste un *vero* testo, resta da capire in cosa consista un testo *vero*.

Ripartiamo dall'autoreferenzialità del testo letterario. Anche stavolta Gadamer comincia col fornire risposte interlocutorie, che si approssimano al cuore del problema in maniera graduale e indiretta.

La *prima*: anche se alcune parti del *Gebilde* poetico «posseggono pur sempre un loro rapporto al mondo» (*ibidem*), da ciò non si può tirare la conseguenza che queste parti, contribuendo a formare l'insieme dell'opera, costringono l'opera d'arte a diventare *referenziale*, e quindi a essere giudicata vera o falsa come qualsiasi altra asserzione. È vero piuttosto il contrario. «Un testo che è poetico dice del vero e del falso senza distinguere tra loro: è “vero” a modo suo» (*ibidem*).

La *seconda*: la questione appena toccata ha a che fare con la libertà poetica. C'è dunque una relazione tra la libertà creativa e la verità dell'arte. Di che tipo è? La licenza o la libertà di chi scrive vale anche quando «vi sia un chiaro rapporto ad eventi o personaggi storici» (TEV, p. 341). La levatura di un'opera d'arte è dovuta alla sua qualità letteraria e a null'altro: anche qui non si dà alcuna «referenza immediata» (*ibidem*). Il problema è semmai un altro: se nel parlare di temi storici si dovesse far valere un interesse «autonomo ed estraneo ai contenuti poetici», un interesse per il significato extrapoetico dell'opera, ecco che esso verrebbe sconfessato dall'opera stessa. «È proprio per questo che descriviamo il fenomeno del *Kitsch* come l'irruzione distruttiva, nell'opera d'arte, di un tale interesse estraneo all'autonomia dell'artistico, e lo rifiutiamo come *non veritiero (unwahrhaftig)*» (*ibidem*). Bisogna approfondire questo punto. Cosa possiamo imparare dal *Kitsch*?

Abbiamo parlato di qualità letteraria, che deriva da un certo tipo di trattamento formale del contenuto; tuttavia, il *Kitsch* sembra avere il potere di neutralizzare anche la forma letteraria, che non basta a elevare al rango dell'arte certi temi, legati a interessi extra-artistici. Se è vero che non esistono oggetti poetici ma esiste solo una rappresentazione artistica degli oggetti, questa massima ha il suo limite nella motivazione che presiede alla scelta di certi contenuti, a cui neppure la qualità formale può rimediare. Le opere che vengono classificate come *Kitsch* non sono opere di rango o di qualità inferiore, non sono opere d'arte meno riuscite di altre. Sono altro dall'arte. Nelle opere che classifichiamo come *Kitsch* la forma non può fondersi con il contenuto a causa di una *estraneità fondamentale* di quest'ultimo. Il carattere *non veritiero* di tali opere, la loro intrinseca falsità dipende «dal fatto che in questo caso forme del parlare poetico, che vengono prese a prestito da altrove, sono poste al servizio di contenuti che si lasciano legittimare non dal punto di vista dell'arte ma sulla base di altri interessi. Si pensi al *Kitsch* religioso o al *Kitsch* patriottico» (TEV, p. 342).

