

Lezione 16 (1 ora) 03.04.2023

*La letteratura: senso e risonanza*

La Verità della parola (1971)

Abbiamo visto che Gadamer si rivolge ormai in maniera specifica alla letteratura, intesa come l'insieme delle «belle lettere». La letteratura ha a che fare con il bello. Il riferimento al bello, «che è desiderabile per se stesso» (VP, p.26), e che fa parte del concetto stesso di letteratura, non deve però distogliere la nostra attenzione dalla questione della verità, che è e resta al centro di questo saggio, il cui titolo è non per nulla *La verità della parola*.

Interrogarsi sul modo in cui il testo letterario dice ciò che ha da dire e riconoscere, allo stesso tempo, che esso va considerato anche per la sua bellezza non equivale a consegnare il problema ermeneutico all'estetica. L'acquisizione che è stata descritta e motivata in *Estetica ed Ermeneutica* (1964), per cui l'estetica viene assorbita dall'ermeneutica, resta più che mai valida anche qui. Anzi. Se ora Gadamer si incarica di porre esplicitamente la questione della «verità della parola», è proprio perché «tale questione non ha avuto un vero diritto di cittadinanza nell'estetica tradizionale» (VP, p. 27). L'attenzione che, sin dall'antichità greco-romana, è stata rivolta alla poesia da parte della poetica e della retorica non impedisce e anzi suggerisce di chiedersi «se il ruolo della poesia all'interno dell'estetica abbia mai conseguito pieno diritto» (*ibidem*). La poesia ha a che fare con la bellezza ma non è solo una questione di bellezza.

I precedenti sono pochi, quando si tratta di esplorare il nesso tra arte, poesia e verità. Chi ha parlato di verità in rapporto all'arte e alla poesia lo ha fatto in maniera fuggevole, come Platone e Hegel. Si tratta dunque di inoltrarsi in un terreno relativamente inesplorato. Gadamer ha formulato una domanda che contiene anche la formulazione di un problema non ancora posto adeguatamente: «[c]he cos'è la parola autentica, ossia non la parola in cui viene detto qualcosa di vero o addirittura la verità somma bensì la "parola" nel senso più autentico. Essere parola vuol dire essere dicente (*sagend*)» (VP, p. 22). Gadamer ricorre qui alla locuzione che abbiamo imparato a conoscere: la parola è davvero dicente quando «sta», quando «resta», come la parola data o quando «sta scritta», come un scrittura sacra. Tuttavia, tale autonomia della parola deve essere ora approfondita ed

esplicitata in maniera diversa. Al riguardo, Heidegger ha aperto la strada con il suo saggio *L'origine dell'opera d'arte* (1935/36).

Parlando del tempio greco, Heidegger nota che in esso la pietra non si presta semplicemente a svolgere una funzione strumentale: come ogni strumento efficiente, essa dovrebbe scomparire nell'assolvere alla sua funzione. Ma il tempio non fa scomparire la presenza della pietra di cui è composto; la fa anzi *emergere*. La roccia, da cui discende quella pietra da costruzione, si annuncia nel sorreggere e nel riposare in se stessa, si mostra *come* roccia nel sorreggere e nella stare in sé. L'opera d'arte architettonica, il tempio si ritira nella massa e nella pesantezza della pietra, e ciò consente al materiale di annunciarsi in quanto materiale.

Ora, ciò che vale per il tempio greco, vale per tutte le opere d'arte. Tutti i materiali fanno *sentire* la loro presenza nelle opere che consentono di produrre: attraverso l'opera d'arte, essi potenziano le loro caratteristiche specifiche. I metalli diventano lampeggianti nelle statue, i colori splendidi nei dipinti, i suoni sonanti nei brani musicali, le parole dicenti nelle poesie. Gadamer riprende questa impostazione, come abbiamo visto: nella letteratura e nella poesia la parola è dicente, e più dicente di quanto lo sia nel linguaggio ordinario.

Il debito nei confronti di Heidegger è apertamente riconosciuto ma allo stesso tempo circoscritto: «pur prendendo le mosse da Heidegger sembra molto più facile dire in che modo nel dipinto venga fuori il vero essere del colore o nella scultura il vero essere della pietra piuttosto che dire in che modo nell'opera poetica venga fuori la parola vera. Qui sta la nostra questione» (VP, p. 28). Come dire che il problema della letteratura e della poesia è stato impostato da Heidegger ma non ancora risolto; ovviamente, nel dire questo, Gadamer lascia intendere di candidarsi lui stesso a risolverlo.

Il *primo* passo in vista di una risposta adeguata consiste nello sgombrare il terreno da un possibile fraintendimento; si tratta di una premessa di tipo *negativo*, in cui Gadamer precisa cosa *non* può certamente contrassegnare «l'autonomia della parola o del testo» (VP, p. 29), in cui la parola si mostra come *parola vera*. Il testo letterario non parla a nome e per conto delle idee e delle intenzioni del suo autore; nel testo letterario non è l'autore a comunicare i suoi pensieri, come accade nella comunicazione ordinaria, anche se ovviamente il testo resta opera sua. Al contrario, a tutti gli enunciati (compresi quelli religiosi e giuridici) è comune «la scomparsa

dell'autore ovvero la sua trasformazione nella figura ideale di un parlante. Nel caso di documenti religiosi si è giunti spesso al punto di fingere che sia Dio colui che parla, e nel caso del verdetto giuridico si dice esplicitamente “nel nome della legge”. Comprendere questi testi non significa, come si afferma a partire da Schleiermacher, riprodurre l'atto produttivo» (VP, p. 28). Il testo parla come la parola di Dio o della legge.

L'enunciato del testo non va inteso come l'espressione dell'interiorità dell'autore del testo stesso. Chi parla nel testo è un *parlante ideale*, anche se non è lo stesso parlante ideale che parla nel testo religioso e nel testo giuridico. Chi è allora che parla nel testo poetico-letterario? Per Gadamer è la *poesia* che parla, e aggiunge addirittura che la poesia «parla meglio attraverso l'ascoltatore, lo spettatore - o anche solo il lettore - piuttosto che attraverso chi parla realmente, che sia il recitante, l'attore o chi legge ad alta voce» (VP, p. 29). È un passo importante.

I mediatori e la stessa *mediazione totale*, di cui si parlava in *Verità e metodo*, cominciano a scivolare in seconda fila mentre il lettore/spettatore stabilisce un rapporto diretto e privilegiato con l'idealità del testo; questa idealità non indica più soltanto l'identità dell'opera, che permane nelle sue repliche e nelle sue letture, ma il *carattere della parola*, che in quell'opera parla. Cosa significa? La parola letteraria parla nell'ascolto, anche senza essere pronunciata; l'evento dell'arte letteraria si dà anzitutto per un ascolto ideale, senza voce. È una tesi che non riguarda solo il costume moderno della lettura silenziosa. «Persino per culture preletterarie, ad esempio per la tradizione epica orale, resta vero che c'è un tale “lettore” ideale, cioè un ascoltatore che attraverso tutte le recitazioni, o anche attraverso una sola, va ascoltando ciò che solo l'orecchio interno percepisce. A partire da tale metro di misura questo ascoltatore sa perfino giudicare il rapsodo - come possiamo vedere nell'antico motivo dei certami lirici. Un tale ascoltatore ideale è come il lettore ideale» (VP, pp. 29-30).

Gadamer si spinge sino a far *coincidere ciò che parla e colui che legge*, perché la poesia parla anzitutto all'orecchio del lettore-ascoltatore. Questo orecchio non è però l'organo esterno che denotiamo con lo stesso nome; è una sorta di orecchio musicale, un «orecchio interno», che non intercetta suoni verbali realmente emessi ma *sonorità e risonanze ideali*. Non serve più la voce reale di un mediatore reale, quando c'è di mezzo la poesia, anche se ovviamente essa può essere declamata o letta ad alta voce. La poesia *parla idealmente, senza una*

voce reale; essa parla «di più» nel silenzio della lettura. Lo statuto della lettura silenziosa di un testo letterario sta cambiando sotto la spinta del carattere ideale della parola letteraria.

«È in effetti ben strano che un testo letterario levi la propria voce e non parli in nome di nessuno, neppure in nome di un Dio o di una legge. A questo punto io direi che il parlante ideale di questa parola è il lettore ideale» (*ibidem*). Si tratta di un vero e proprio capovolgimento di prospettiva rispetto a *Verità e metodo*. Vedremo in una delle prossime lezioni come, in quest'opera, Gadamer cercasse di inserire la lettura silenziosa tra le forme della «riproduzione» di un testo - laddove riproduzione sta per esecuzione, trasposizione della morta lettera nel suono vivo della voce, sonorizzazione, esibizione - e si accontentasse del fatto che, seppure afona, anche la lettura silenziosa è comunque un andare dietro al discorso del testo, è una sorta di «intimo discorrere» (VM, p. 198). Lo vedremo nel dettaglio, per apprezzare meglio la divaricazione che ora si sta annunciando.

Ora infatti prevale l'esigenza opposta: la lettura non ha più a che fare con la «riproduzione». «Occorrerebbe spiegare in che modo e perché la lettura (*Lesen*), a differenza della declamazione (*Vorlesen*) e della recitazione (*Rezitieren*), non è una riproduzione dell'originale ma condivide immediatamente l'idealità dell'originale dal momento che non è per nulla riducibile alla contingenza di una riproduzione» (VP, p. 30). Qualche riga più sotto (VP, pp. 30-31) e, ancora più nettamente, in una serie di lavori successivi, Gadamer assimilerà anche la *declamazione* (*Vorlesen*), cioè la lettura in pubblico ad alta voce, alla lettura *tout court*, sganciandola dal modello della *riproduzione*. Leggere in silenzio o ad alta voce una poesia, declamandola, gli appare ormai una cosa ben diversa dal recitare un copione: la lettura si affranca su tutta la linea dal modello della recitazione teatrale, e si accinge a diventare il nuovo paradigma della fruizione artistica. Vedremo in che modo.

Per adesso, siamo ancora in attesa di compiere il *secondo* passo in vista di una risposta adeguata al problema che stiamo indagando: «in che modo nell'opera poetica venga fuori la parola vera» (VP, p. 28). Stavolta si devono individuare, in *positivo*, i singoli fattori, che forniscono alla parola la capacità di parlare da sé, in senso ideale e autoreferenziale. È così che sarà compiuto questo secondo passo. Gadamer ricorre di nuovo alla coppia forma-contenuto, al «come» e al «cosa», che abbiamo già incontrato in *Estetica ed Ermeneutica*, ma adesso la loro combinazione non è più sbilanciata a favore

del senso e del contenuto, come accadeva in quel saggio e, a maggior ragione, in *Verità e metodo*. Il punto è importante. C'è infatti un terzo elemento che entra in scena, per così dire, in punta di piedi ma va subito a ingrossare le fila dei messi linguistici che determinino «come» una cosa viene detta: *l'aspetto fonico e sonoro del linguaggio*. Oltre agli elementi formali, vi è anche il versante «musicale» del linguaggio, che non coincide con essi pur interagendo di continuo con la loro presenza. Stiamo passando dal primato del senso a una sorta di bilanciamento tra senso e sonorità della parola. Si cerca un nuovo equilibrio.

Anche la parola poetica, ricorrendo a frasi composte di singole parole, non può rinunciare all'unità semantica del discorso ma essa sfugge a chiunque creda di poterla afferrare seguendo «solo l'abituale direzione di senso del discorso sintattico-grammaticale che domina le nostre forme di comunicazione» (VP, p. 32). Allo stesso modo, la nuova rilevanza attribuita al valore fonico della parola poetica non deve sfociare nell'errore opposto, «per cui non sarebbe per nulla importante riconoscere né quel che è rappresentato né quel che è detto. La parola non è infatti una parola che si impone e salta agli occhi come mera forma risonante (*Klanggebilde*). Il dire non resta presso di sé ma dice qualcosa, e se ciò che è detto attraverso il dire è interamente qui, se c'è, allora la parola sarà dicente, sarà la parola senza la quale nulla sarebbe, e nondimeno si sarà già spenta e non sarà stata considerata per se stessa» (*ibidem*).

Come si diceva, Gadamer cerca un nuovo equilibrio ma sembra anche che non riesca sempre a fissare con nettezza i fattori in gioco: da un lato, si parla ancora della bellezza del discorso, della facondia, che non deve venire in primo piano, pena il dissolvimento del potere della parola e della «violenza ontologica del discorso» (*ibidem*); dall'altro si chiama in causa, nello stesso giro di pensieri, anche l'elemento della risonanza del linguaggio, che deve vibrare ma solo per svanire a sua volta, senza imporsi nella sua musicalità *pura*. Ma il fatto è che i fattori nel «come» del discorso sono più numerosi. Il «come» dell'essere detto sembra ora suddividersi in due registri: la carica retorico-stilistica del discorso e la sua musicalità. Entrambi i registri non devono venire in primo piano ma, ecco la novità, non debbono neanche più risolversi nel contenuto. Si addivene ormai a una sorta di bilanciamento o di pareggio: anche il contenuto non deve più prevalere.

«L'opera d'arte plastica o la parola della poesia non sono più dicenti per la forma e per il contenuto che vengono in primo piano: *ars latet arte sua*, l'arte si nasconde per mezzo della sua arte» (VP, p. 33). La qualità formale e fonica non si annulla più nel contenuto, ovvero nel senso, caricandolo di una intensità che serve a spingerlo in primo piano. Ora, né la forma (o la sonorità) né il contenuto debbono imporsi: se cercavamo un'indicazione in positivo, ne abbiamo ottenuta una che è positiva solo perché contiene in sé ben due negazioni. Gadamer sancisce, con una sintesi carica di implicazioni non ancora del tutto sviluppate, che il «come» non deve più necessariamente risolversi nel «cosa»; il «cosa» può essere anche qualcosa di non oggettuale, un senso indeterminato, e così il «come» può anche sciogliersi in «una compagine ordinatrice che è “nulla-dicente” (*nichtssagend*) ma è in sé composta o di elementi figurativi o di elementi di senso e di suono, come nella moderna lirica ermetica» (*ibidem*).

L'espressionismo pittorico, l'ermetismo poetico e la *poésie pure*, qui chiamati in causa da Gadamer, danno un vantaggio metodologico a chi voglia misurarsi con la verità dell'arte e della parola: costituiscono dei *casi limite*, in cui è più chiaro cosa non può mai mancare in ciò di cui stiamo parlando. Il contenuto oggettuale non rappresenta più la sola chiave di accesso alla verità., e questo ha potuto illuminare l'intero campo del «come» e la sua effettiva rilevanza. Qualche anno prima Gadamer poteva ancora affermare che «quanto più persuasivamente qualcosa viene detto, tanto più l'irripetibilità e l'unicità di questa enunciazione diviene ovvia e naturale, cioè essa riesce 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» (EE, p. 77). Ora il quadro è diverso. «Non ci sono oggetti poetici; c'è solo - variando una celebre sentenza di Nietzsche - una rappresentazione poetica degli oggetti» (*ibidem*), e in questa rappresentazione non è più il senso a dominare incontrastato.

Lezione 17 (2 ore) 06.04.2023

*Poesia, risonanza, prossimità dell'Essere*

La Verità della parola (1971)

L'esclusione di oggetti di per sé poetici, che rendono infallibilmente poetica anche la parola che ne parla, non può che rafforzare il ruolo del linguaggio come *medium* capace di procurare una vera esperienza del mondo: si pone ora la «questione di come l'oggetto rappresentato poeticamente può diventare poetico attraverso il linguaggio» (VP, p. 33, traduzione modificata). *La questione del «come» si fa davvero impellente*. Al di là dei diversi generi letterari, quel che conta è «ciò che converte in testi tutti questi modi del discorso, ciò che cioè conferisce loro quella identità linguistica “ideale” che riesce a diventare in tutto e per tutto “testo”» (*ibidem*). Questo fattore comune a tutte le forme di letteratura sembra essere ciò che qui Gadamer definisce «coerenza linguistica» (VP, p. 34); si tratta di un amalgama di fattori stilistici, fonici, ritmici, contenutistici, che conferiscono al testo diversi gradi di coerenza. Il testo letterario è quel testo in cui «la parola presenta la massima coerenza con il complesso del testo» (*ibidem*): non è meno vero, peraltro, che questo tipo di coerenza non è presente nella stessa misura nei vari generi letterari.

Non è facile fissare il livello della coerenza di un testo letterario; qui è ancora una volta metodologicamente fruttuoso rifarsi al caso opposto, al caso della «prosa scientifica priva d'arte» (*ibidem*), la cui forma linguistica è del tutto intercambiabile, tanto da eleggere la lingua inglese a una sorta di esperanto in cui pubblicare i risultati della comunità scientifica mondiale. Il caso della letteratura è il più lontano da questa intercambiabilità ovvero da questo minimo di «coerenza»: nella letteratura si possono osservare *al meglio* come operano i mezzi di cui dispone il linguaggio per *tenere insieme* (*zusammenbinden*) i testi nella loro identità linguistica.

Tali *mezzi linguistici* sono anche quelli che possono illustrare in maniera esemplare il trattamento poetico di un oggetto, e condurci così al nuovo senso della verità dell'arte e della parola; tali mezzi sono essenzialmente «il ritmo, il metro e la vocalizzazione» (VP, p. 37). Si tratta perciò di mezzi che «ricollegano (*zurückbinden*) la lingua al suo risuonare interiore, per quanto questa svanisca anche nel suo essere ceduta al detto» (VP, p. 34). La risonanza della parola, in cui si recupera la sua «capacità di dire originaria»

(VP, p. 37), si sprigiona a causa delle *tensioni* a cui essa viene sottoposta da questi «mezzi», e lo scopo di tutto ciò sta nel renderla più dicente, in modo che ciò che è detto sia «qui (*da*) più essenzialmente che mai» (*ibidem*).

Facciamo un esempio di ciò che intende Gadamer con risonanza (*erklingen*) interna o interiore. La parola *Geräusch* è una «parola priva di colore e di forza», essa significa «rumore». Ma questa parola acquista una nuova forza quando entra nel verso di una poesia di George: «*und das Geräusch der ungeheuren See* (e il rumore del mare immenso)» (VP, p. 37).

La parola quotidiana porta nel testo poetico tutta la sua consistenza ma l'inserimento di un termine del tutto familiare, e per questo ormai usurato, all'interno di una sequenza di altre parole, in modo da formare con esse un andamento *ritmico*, un gioco di rimandi e ripetizioni, consente a quella prima parola e all'insieme a cui partecipa di acquisire una nuova vitalità, e di farsi notare nella sua valenza di parola parlata, cioè sonante, risuonante. Il verso che abbiamo visto è già un *Gebilde*: in esso senso e suono si fondono in modo nuovo. In questa fusione la parola diventa più dicente di quanto non lo fosse prima. La parola *Geräusch* torna a *räuschen*, a mormorare se messa accanto a *der* e *ungeheuer*: è la riattivazione del suono, attraverso un'eco ripetuta e amplificata, a riportare l'attenzione sulla parola *in quanto* parola. Di qui, il suono si ripercuote sul movimento dei significati e fa in modo che si attivi un rimando anche tra i due movimenti, quello del suono e quello del significato, moltiplicando la trama delle connessioni, che germinano per associazione, contrasto, allusione.

L'accostamento di *Geräusch* e *ungeheuer* viene leggermente spento se traduciamo l'aggettivo *ungeheuer* con «immenso»; qualcosa di meglio si può fare ricorrendo a «enorme», con una allitterazione supplementare tra «rumore», «mare» e «enorme», che potenzia addirittura il verso italiano rispetto al verso originale tedesco; «e il rumore del mare enorme». Il *See* tedesco diventa in italiano *mare*, che risuona assieme a *rumore* e a *enorme*; d'altra parte, la brevità e la placidità vocale di *See* porta in dote un contrasto rispetto a *Geräusch* e *ungeheuer*, che evidenzia ancora più il moto e il frastuono di queste due parole. Le tensioni del verso, come queste che abbiamo appena segnalato, «fanno sì che la parola stia in se stessa e così la rendono di per sé libera. Le consentono di giocare di nuovo con le altre, non senza che entrino in gioco anche i riferimenti di senso, ad esempio la vista della costa del mare



del nord e del mondo dell'altra costa a sud. Così la parola diviene più dicente, e ciò che è detto è qui (*da*), più essenzialmente che mai» (VP, p. 37).

Il senso e la risonanza si alimentano a vicenda. «Il dire non resta presso di sé ma dice qualcosa, e se ciò che è detto attraverso il dire è interamente qui, se c'è, allora la parola sarà dicente», (VP, p. 32), e con questo sarà una parola vera, una parola che è autenticamente parola. Si tratta di due movimenti intrecciati, in equilibrio tra loro, ma è certamente la tensione a cui viene sottoposta la parola «nelle sue relazioni con il ritmo, il metro e la vocalizzazione» (VP, p. 37) a sprigionare l'energia semantica originaria che essa racchiude. Allo stesso tempo, «queste tensioni fanno sì che la parola stia in se stessa e così la rendono di per sé libera» (*ibidem*). La parola si riempie dei suoi movimenti interni, e di quelli che la connettono, sonoramente e semanticamente, alle altre parole del verso e del componimento. La parola *sta in stessa* perché *si muove al proprio interno* sull'onda della propria risonanza, e dei riecheggiamenti che si propagano, dalle altre parole, fino ad essa. La risonanza si propaga e, *propagandosi*, resta.

Come abbiamo visto, in questo saggio il risuonare della lingua viene attribuito all'intervento di certi «mezzi» (vedi sopra p. 7); non si impone dunque di per sé, non si automanifesta ma viene estratto da mezzi in certo modo esterni, come il *ritmo* e il *metro*. Ritmo e metro sono configurazioni del tempo, sono il tempo che si fa figura. Ovviamente, il ritmo ha bisogno del suono per farsi valere ma non coincide con esso: il ritmo è il tempo, la cadenza che modula il suono. E nell'ambito linguistico, il ritmo «soggiace a un peculiare rapporto di tensione con il riferimento al senso, tanto che il più delle volte non può essere racchiuso in forme esatte di ripetizione» (VP, p. 34).

L'unità tra il movimento del senso e il movimento del suono dipende in realtà da come il senso si unisce al ritmo, visto che è quest'ultimo a liberare la sonorità della parola, e visto che c'è spesso tensione tra senso e ritmo. In *La verità della parola* si parla anche di «configurazioni sonore (*Klangfigurationen*) che restano al di sotto di ogni configurazione cosciente e che inoltre sono attraversate, con minore o maggiore densità, da mezzi più o meno impliciti di connessione logica e semantica» (VP, p. 35). Da questo intreccio si origina il *tono* del discorso, che conferisce unità alla composizione e che si incarica di mantenere l'equilibrio tra la dimensione del senso e quella del suono.

L'esteriorità dei mezzi ritmici rispetto alla sonorità della parola non può ancora tradursi nell'automanifestazione sonora del linguaggio, che deve instaurarsi da sé; parlare soltanto di «mezzi» tradisce un approccio ancora meccanico al problema, approccio che sarà modificato in seguito, come vedremo commentando *Testo e interpretazione* (1983). Il problema è quello della verità della parola, che ora si annuncia nel «venire fuori» delle sue possibilità originarie sepolte dall'uso e dall'usura, in cui anche la cosa nominata risplende nuovamente.

Le conseguenze sul piano teorico sono importanti, anche se si annunciano a partire dalla descrizione della nostra esperienza di lettori. La parola che «viene fuori» nella poesia esibisce lo stesso movimento della *aletheia*: il suo venire fuori consente a ciò che è detto di essere presente, ma ciò che è detto non è una cosa bensì «la presenzialità del tutto quale si dà attraverso il linguaggio» (VP, p. 38). In questo modo, rispetto alle elaborazioni precedenti, *oltre al «come», cambia anche il «cosa» dell'arte*: non si tratta più di liberare dalla contingenza *l'essenza delle cose e delle azioni*, illuminandole e rendendole di nuovo visibili, come in *Verità e metodo*. Liberare la parola dal suo uso comune, rendendola più dicente *a partire dalla sua risonanza* non conduce più a rendere visibili le cose, gli enti ma a rendere più vicino l'Essere, senza poterlo mai afferrare una volta per tutte. L'Essere è infatti presente nella parola come nel suo Ci. La parola poetica può solo assicurare la prossimità dell'Essere, «pur nel suo dileguarsi e sottrarsi» (*ibidem*), e mantenerlo in questa prossimità.

È questa la risposta alla domanda da cui eravamo partiti: «cos'è che accade in tutto ciò che la parola dice mentre viene compendosi l'enunciato?» (VP, p. 33). La parola poetica è *Aussage*, un dire che dice tutto quello che c'è da dire. La parola *Geräusch* deve appunto tornare a dire tutto quello che può e sa dire, o perlomeno deve dire di più rispetto a ciò che dice abitualmente. La parola «rumore», di solito, si nasconde ma proprio per questo può anche *herauskommen*, venire fuori: se ciò accade, la parola diventa «più dicente». In questo modo, essa «istituisce senso» (VP, p. 37): non scompare più nell'accadere del senso ma lo istituisce. Ciò accade durante un movimento che svela l'essere della parola, la sua verità.

Questa verità non riguarda però il singolo contenuto, la singola parola. Non è più tanto una cosa o un contenuto oggettuale a essere effettivamente detto «di più», non si ha più soltanto una rappresentazione vivida e spiccata

del contenuto di cui si parla; ciò che nel detto si annuncia è l'Essere, in quanto accasato nella lingua, per cui nel detto singolo, nella parola singola riecheggia tutto il *non detto* che è nelle possibilità della lingua stessa, l'insieme dell'Essere che in essa si rende avvicicabile.

Proprio questo è il punto: come dicevamo, la parola poetica aumenta l'essere non tanto di questa o di quella cosa ma dell'essere nel suo complesso. Nella «parola “più dicente” non “viene fuori” tanto un singolo elemento sensibile del mondo» - come è il caso del colore nella pittura o della pietra nell'architettura - «quanto piuttosto la presenzialità del tutto che si dà attraverso il linguaggio» (VP, p. 38). Il modo in cui la parola «riempie se stessa» nella letteratura non è solo quello del potenziamento semantico, che si rende visibile nel costruire vivide immagini fittizie, ma è la maniera in cui tutta la potenzialità della lingua si rende presente nella parola, trattenendo l'Essere nella prossimità, l'Essere che nella lingua ha il suo «Ci», la sua dimora. L'autoreferenzialità di cui si sta parlando non è quella della sospensione di realtà ma quella del tutto che si rende presente nella risonanza che riecheggia di parola in parola, superando la funzione puramente segnica del linguaggio.

Il motivo della «vicinanza» come arresto della fuga del tempo viene modulato rispetto alla risonanza verbale. Nella parola dicente si realizza l'arresto del fluire e dello *sfuggire della parola stessa*. Non abbiamo più a che fare con una parola che si limita a scomparire nel suo liberare il senso: ora la parola si segnala, si propone nel liberare la propria risonanza. Con ciò essa resiste al proprio passare come *flatus vocis*: la risonanza interna alla poesia, il gioco dei richiami che si spandono nel suono e che, chiamandosi, non si perdono, questa risonanza e questo gioco restano, non passano. Allo stesso tempo, nel risuonare della parola e nel riverbero che essa produce sul significato si rende manifesto ciò che è detto; ma con questo, come abbiamo ricordato più volte, «non è tanto il detto, nel senso del contenuto oggettuale, ciò che si accresce in essere quanto l'essere nel suo complesso» (VP, p. 37).

Il vecchio motivo dell'aumento d'essere trasmigra nel nuovo contesto, e viene ora considerato come un portato della risonanza: il *Klang* si mette in moto per accrescere il senso, senza scomparire in esso. A essere trattenuto nella vicinanza è ora lo *svelarsi dell'essere*, «pur nel suo dileguarsi e sottrarsi» (VP, p. 38). Nella parola poetica ci sentiamo vicini al mistero del tutto, che si sta svelando in qualche modo per noi, costringendoci a trattenere il respiro.

La figura temporale del ritmo contribuisce a introiettare il tempo nell'andamento stesso della parola, che già solo per questo lo sfida sul suo terreno: ci si oppone alla fuga del tempo dandogli la figura del ritmo musicale e poetico, e mettendolo al servizio di ciò che lo combatte. Il rilievo acquisito dalle varie forme di risonanza testimonia l'addomesticamento del tempo e consente lo svelarsi dell'essere nel linguaggio.

Gadamer afferma che «[d]ove risuona una parola è stata evocata un'intera lingua, e tutto ciò che questa è in grado di dire. E la lingua sa dire tutto» (VP, p. 38). Quando sentiamo una parola nello scambio verbale, la sentiamo sempre come la parola che appartiene a una certa lingua madre, e in essa sentiamo «parlare» quella stessa lingua. Quando questo accade in un'opera letteraria, la parola si fa «più dicente», ed ecco allora che in essa «viene fuori» «la presenzialità (*Gegenwärtigkeit*) del tutto quale si dà attraverso il linguaggio» (VP, p. 38). In altri termini, si rende palese il fatto che «c'è "essere" nel linguaggio che parliamo l'uno con l'altro» (VP, p. 21): la parola poetica ce lo rende vicino, ci rende prossima la prossimità stessa dell'essere, che ci parla da vicino nelle opere della poesia. Anche se Gadamer non lo dice espressamente, chi parla nella poesia e nella letteratura è sì un parlante ideale ma è anche e soprattutto l'Essere, che parla sfuggendo.

«Abbiamo chiamato "mantenimento della prossimità" l'essere-dicente della parola e abbiamo visto che ad essere prossimo non è questo o quel contenuto del discorso ma la prossimità stessa» (VP, p. 39). Conta soffermarsi in questa prossimità dell'essere, che del resto può essere guadagnata dalla lingua poetica perché «c'è "essere" nel linguaggio» (VP, p. 21). Tutto questo vale però solo per la propria lingua madre: anche se con gradi diversi, la poesia è tendenzialmente intraducibile in una lingua diversa da quella in cui è stata scritta. «Solo chi è a casa in una lingua può esperire l'enunciazione della parola poetica che si mantiene in sé e sta in sé garantendo un altro essere a casa (*ZuhauseSein*) in ciò che è più originariamente familiare» (VP, p. 40). Svelamento e velamento.

Questa è anche la peculiarità della parola rispetto ai suoni musicali, o ai materiali della pittura o della scultura: «[m]i sembra che, nel tenersi a se stessa (*an-sich-halten*) e nel trattenersi (*sich-verhalten*) della parola poetica, la parola abbia la sua consistenza, e questo vuol dire che qui ha la sua massima possibilità» (*ibidem*). La parola poetica indugia su se stessa, opponendosi al suo svanire nel discorso, anche se «non può mai cessare di divenire discorso

(o di balbettare) per mettere sempre di nuovo in gioco le sue possibilità di senso» (*ibidem*). L'indugio e il trattenersi della parola presso di sé sono anche la premessa del nostro indugio di lettori presso il testo, e la condizione di possibilità della lettura come indugio. Questo spunto, elaborato nei primi anni Settanta del Novecento, diventerà il cuore della nuova concezione della lettura letteraria che prenderà corpo nel corso degli anni Ottanta. Lo vedremo.

Il linguaggio ha il potere di dischiudere il mondo senza riferirsi ad esso, perché il mondo è di casa nel linguaggio: tutto questo accade nella poesia. Ne discende che la parola «piena» (di sé e di mondo) non può essere compresa a partire dalla parola «vuota» (di sé e di mondo): la parola ripiena di se stessa non può essere compresa partendo dal linguaggio svuotato e ridotto a segno. Una parola che non si carica più in se stessa, che non «viene fuori», dice meno, e può riempirsi in maniera soltanto difettiva attraverso la comunicazione. «Muovendo dalla autorealizzazione della parola poetica appare chiaro perché il linguaggio può divenire mezzo di informazione, mentre non si dà il contrario» (VP, p. 38).

Concludendo. La sonorità, in questo quadro teorico, è già entrata decisamente in scena, non viene più obliterata nel senso ma deve pur sempre lavorare alla causa della totalità che si manifesta nel linguaggio. Liberando se stessa, la parola consente l'accesso all'Essere, alla sua vicinanza sempre sfuggente. La pienezza è quella della totalità che si annuncia nel contagio sonoro delle parole, nel fatto che l'una chiama l'altra, caricandosi a vicenda, e caricando il senso di nuovi significati e di nuove sfumature semantiche. Una pienezza sempre potenziale. Il linguaggio manifesta l'Essere che lo abita, non manifesta ancora liberamente se stesso.

