

Lezione 16 (2 ore) 03.04.2023

*La verità del testo eminente, oggi*

Il testo eminente e la sua verità (1986)

Ripartiamo dalla categoria del *Kitsch*. Si parla di *Kitsch* quando una forma poetica viene messa al servizio di contenuti che si prestano a veicolare interessi non artistici (apologetici, propagandistici, didascalici, conformistici, opportunistici). In questi casi nemmeno la *qualità letteraria*, che possiamo certamente riscontrare anche nel *Kitsch*, può bastare a rendere un'opera una *vera* opera, a conferirle il rango dell'arte. Tutti noi, afferma Gadamer, siamo «inclinati a rifiutare come non veritiere alcune creazioni letterarie, anche se esse posseggono una certa qualità, come quando degli scrittori dotati assecondano una pressione ideologica, e realizzano quei prodotti che vengono ufficialmente desiderati» (TEV, p. 342). Il mancato esercizio della *libertà creativa*, il disinteresse che manca, e che si trasforma in conformismo e opportunismo, determina la *falsità* dell'opera.

È un punto importante. Se sono chiare le motivazioni che determinano la falsità di un'opera, dovrebbero essere chiare anche quelle che ne decretano la verità. Poiché nelle opere letterariamente false non vi è il libero esercizio della libertà creativa, ecco che una *libertà artistica* liberamente esercitata dovrebbe illuminare il passaggio alla *verità* dell'arte. Vediamo in concreto cosa questo può significare.

L'arte non va giudicata per la sua aderenza agli eventi reali; questa è la libertà di cui gode. La libertà poetica si traduce in una sovrana capacità di elevare alla verità artistica qualsiasi deroga dall'andamento consueto delle cose. «Ciò che conferisce a un testo la sua propria levatura viene determinato dalla misura della qualità letteraria, che gli spetta in quanto opera d'arte. Ad esso non corrisponde nessuna "referenza" immediata» (TEV, p. 341, trad. modificata). Ma la qualità letteraria non è onnipotente: quando essa si misura con un contenuto che *nega l'autonomia e la libertà* del poetico, come nel *Kitsch*, ecco che l'esito è negativo.

È da tale esito negativo che possiamo forse ricavare qualcosa di prezioso circa la verità dell'arte. Il nostro giudizio di condanna nei confronti del *Kitsch* presuppone infatti una forma di veridicità e di verità, che si fa sentire proprio nell'escludere certe opere dal novero delle *vere* opere d'arte. Non resta quindi che leggere a rovescio il fenomeno del *Kitsch* per farci dire, *in positivo*, in cosa

consista la verità dell'arte: questo sembra suggerire Gadamer. La verità dell'arte, sembra di capire, va ricondotta a un rapporto tra forma e contenuto, che è l'opposto di quello che vediamo presente nel *Kitsch*. La forma non deve rivestire un contenuto falso o dozzinale; al contrario, il contenuto si deve fondere in maniera coerente con la qualità letteraria, e non veicolare intenzioni o interessi extra-artistici, che metterebbero a repentaglio l'autonomia e la libertà dell'opera. Sappiamo che in questa fusione si cela l'inseparabilità del «come» e del «cosa», da cui scaturisce quella trasfigurazione del reale che ne mostra il senso recondito, l'essenza nascosta.

Ma questa non è tutta la verità; sappiamo infatti, dopo aver letto ciò che dice questo saggio sull'intreccio tra senso e risonanza, che nel testo letterario non si annuncia solo un senso più profondo e coinvolgente bensì anche e soprattutto la *risonanza della lingua*. È il loro intreccio che fa di un testo un testo *eminente*. Tale eminenza ha certamente voce in capitolo nella questione della verità. Non solo: tutto ciò è certamente bastato, per un certo tempo, a dare pienamente conto della verità dell'arte.

Ma la questione della verità è anche una questione storica. A lungo la verità dell'arte e della letteratura si è mostrata sotto forma di una autonomia, che discendeva dal potere di mostrare il mondo nella pienezza del suo splendore e della sua enigmaticità; il «più», che l'arte realizzava nella sua opera, non poteva essere messo a confronto con il «meno», con il mondo così come appare nella sua ordinaria medietà. A questo proposito, in *Verità e metodo* parlava di una «*trasmutazione in forma (Gebilde)*» (VM, p. 142). Di qui l'autoreferenzialità e l'autonomia dell'arte; l'arte, avendo trasfigurato il mondo nella forma di opera d'arte, è *vera*.

Ciò significa quanto meno che essa è di per sé *più vera* dell'apparenza del mondo, perché ne ha mostrato la verità nascosta e profonda. Non avrebbe più alcun senso, a questo punto, continuare a trattare ciò che l'arte dice del mondo al pari di tutte le altre asserzioni che si riferiscono a uno stato di cose del mondo: la verità dell'arte non si stabilisce verificando se il suo discorso corrisponde alla realtà, per come la vediamo di solito, e questo per il semplice motivo che, nell'arte, la realtà *ordinaria* del mondo viene elevata alla sua forma *extra-ordinaria*, nel senso che viene colta nella sua *verità essenziale*, al di là della sua semplice apparenza. Per questo l'arte è *autoreferenziale*: risponde solo a se stessa e non più al mondo, che ha per così dire inglobato in sé.

Ma, come si diceva, Gadamer vuole fare i conti fino in fondo con il suo presente storico, e in ciò sta il vero problema: oggi, infatti, *il senso della verità dell'arte è mutato*. Il *Kitsch* vale anche per noi ma il problema della verità dell'arte non si può più affrontare e risolvere chiamando in causa l'opposto del *Kitsch*, cioè la *perfetta coerenza di forma e contenuto*. Questo era ancora vero in epoche diverse dalla nostra; questa era la forma che la verità assumeva nelle epoche passate. Era la forma in cui il linguaggio dava prova della propria capacità di manifestare l'essenza nascosta delle cose, del mondo, di noi stessi.

Se, a questo punto, torniamo alla formulazione iniziale del problema e all'indicazione programmatica della sua soluzione (vedi lezione 13, p. 2), per cui si diceva che un *vero* testo è anche un testo *vero*, ci accorgiamo che questa soluzione è stata valida in passato ma non lo è più oggi. Possiamo ancora dire, a questo punto, in cosa consiste un *vero* testo: quando un testo presenta la fusione perfettamente riuscita tra la sequenza del senso e la sequenza del suono, esso è un *vero* testo. Ma, in riferimento all'oggi, non possiamo più dire che esso, in quanto è un vero testo, è *anche* un testo *vero*, un testo in cui si dà la *verità della letteratura*.

Tutto ciò è stato vero per il passato: la verità si è effettivamente affacciata così nella letteratura, si è affacciata *in positivo* nella fusione di forma, contenuto e risonanza. Ma se anche oggi la verità della letteratura fa sentire la sua voce, e per Gadamer continua a farla sentire, è certo che la fa sentire in maniera diversa rispetto al passato. *La verità è storica, e si mostra in termini storici*. Avvertire la sua presenza, oggi, è più complicato: e se è ancora possibile avvicinarla, lo è solo *per via negativa*, per *sottrazione*, come vedremo.

Gadamer parte da una constatazione. Un uomo colto, formatosi nella tradizione dell'antichità classica e della cristianità, non tende solo a giudicare «un testo sulla base del presente e delle sue proprie condizioni» (TEV, p. 342) ma tende ancora a considerarlo «alla luce delle creazioni poetiche della "classicità"» (*ibidem*). La novità è che, oggi, tutto questo non si realizza più sullo sfondo della continuità di una tradizione; e da qui discende un problema del tutto nuovo. È vero che la classicità fa ancora parte del nostro presente «come il giorno che ci circonda» ma è altrettanto vero che l'eredità classica e cristiana non ci guida più; ciò produce una serie di sfasature, che riguardano, alla lunga, anche il destino della verità dell'arte e della letteratura. Siamo sospesi tra un passato che ha perso la sua normatività e un

presente che si presenta in termini di negazione e sottrazione: cosa può significare, oggi, la verità del testo eminente?

Vediamo di trarre alcune conseguenze dalle considerazioni storiche appena formulate.

La *prima* conseguenza riguarda proprio il rapporto con il passato, che oggi non ha più la stessa presa sul presente che aveva un tempo: ciò lo abbassa alla condizione di un patrimonio a cui non si riconosce più una vera autorità, pur continuando a essere una presenza che non si è dissolta. Il suo destino è piuttosto quello di essere trasformato in un repertorio di soluzioni a cui rifarsi in chiave antiquaria. In tal modo, «l'immaginazione creativa degli artisti (e di tutti gli altri) si trova esposta a una crescente pressione, che deriva dalla simultaneità dell'arte e dall'universalità della nostra comprensione. Gli artisti sono così esposti a una nuova seduzione: la seduzione del rifacimento (*Nachahmung*), che noi con un tono peggiorativo chiamiamo "imitazione" (*Imitation*)» (TEV, p. 342).

Siamo diventati semplici imitatori del passato. Non è ben chiaro a cosa alluda Gadamer, se alla diffusione del *remake*, al citazionismo, alla proliferazione degli -ismi preceduti dal prefisso neo-. L'unico esempio che menziona appare un po' troppo circoscritto: la traduzione di testi poetici stranieri, allorché si ricorre alla «mera imitazione degli esempi poetici della propria lingua, affinché il testo di lingua straniera assuma una sorta di presenza poetica» (TEV, p. 342). In ogni caso, la tradizione non è più vista in continuità con il presente. L'imitazione di cui si parla è una sorta di imitazione dell'antico ma questo, d'altro canto, non vale più di per sé.

Di qui una *seconda* conseguenza, che ci conduce finalmente al cuore del problema. Se leggiamo opere composte in un passato remoto, «sappiamo, per così dire, già in anticipo che ciò che ci commuove, quando si presenta nella distanza storica, suonerebbe come non veritiero (*unwahrhaftig*). Vi sono interi generi, appartenenti a una tradizione poetica ben consolidata, che sono oggi come morti, e non ci fanno supporre alcuna resurrezione» (TEV, pp. 342-3). Il problema nasce dalla diversità dei piani che si intersecano nel nostro presente: riusciamo ad apprezzare le opere del passato ma non potremmo apprezzarle allo stesso modo *se fossero opere nate nel presente*. Le dovremmo anzi considerare parodie o comunque non vere. Anche questo è un risultato della frattura che si è prodotta nella tradizione: i nostri criteri di giudizio e la nostra capacità di partecipazione non sono più omogenei.

Si veda il caso del romanzo moderno, che nasce dalle ceneri della tradizione dell'*epos*, che va da Omero a Virgilio; ne consegue che, oggi, l'epica non è più praticabile, nel senso che ha fatto il suo tempo. «Non dobbiamo forse accettare il fatto che oggi tutto questo non è più possibile, o che riesca soltanto in forma parodistica, poiché appunto, non tutto è possibile in ogni tempo? E non consiste proprio in questo la verità dell'arte, cioè che essa possa mostrare tali limitazioni?» (TEV, p. 343). Ma c'è di più. Non si tratta soltanto di accettare il tramonto di certi generi letterari e di assistere alla nascita di certi altri, non si tratta soltanto di seguire e assecondare il ciclo delle morti e delle nascite.

Il cambiamento non riguarda un genere letterario tra i tanti ma la letteratura nel suo insieme. Oggi sembra che l'arte non riesca più ad assolvere a quei compiti che fino a ieri erano alla sua portata. D'altra parte, anche se si può certo parlare di una crisi del romanzo nel corso del Novecento, allorché «i concetti narrativi dell'azione, del carattere, del corso temporale» (TEV, p. 343) vengono dissolti, ciò non esclude che la verità dell'arte continui ad annunciarsi anche in questo venir meno delle sue forme tradizionali.

Lungi dal manifestare se stesso, oggi il linguaggio, nell'arte, si sottrae. Ma «in tutto ciò prende forma una norma di veridicità e di verità che appartiene propriamente all'essenza della poesia. Quel che la contraddistingue è il fatto che in essa la distanza dall'opinione diventa superflua, e proprio ciò che giunge all'espressione (*Darstellung*) come linguaggio dice di più del solo potere del dire» (*ibidem*). Nell'*impotenza*, nella fatica e nella riluttanza del dire si fa sentire la forma rovesciata di quella verità che trovava la sua cifra nel *potere del linguaggio*.

Non si tratta di una negazione dialettica, a cui dovrebbe subentrare una fase più potente di quella precedente, dopo aver mediato al proprio interno la forza del negativo. In fondo, così come è enigmatica la fusione del «come» e del «cosa» che potenzia il linguaggio nella letteratura, allo stesso modo è «una forma enigmatica della non differenziazione di ciò che viene detto e di come viene detto, che conferisce all'arte una specifica unità e leggerezza, e con ciò un suo specifico modo dell'essere vero» (TEV, p. 343).

La verità dell'arte consiste oggi, per Gadamer, nel fatto che «il linguaggio stesso si ritrae, e oppone resistenza a ogni arbitrio, a ogni voglia soggettiva e a ogni autoseduazione. Perciò il messaggio della poesia resta messaggio anche

in un'età di carenza (*in dürftiger Zeit*), benché nella forma negativa del sottrarsi» (*ibidem*). Così, «persino rispetto alla creazione contemporanea che non è più guidata dalla tradizione, giunge a compimento il senso del “vero” e del “falso”, che appartiene all'opera poetica e al testo come tale» (*ibidem*). Solo a questo punto la domanda iniziale circa il rapporto tra testo eminente e verità trova una qualche risposta. Decisivo è il confronto con la storia: non si può parlare di verità della letteratura senza affrontare il problema del rapporto tra verità e storia. L'eminenza del testo in senso tradizionale, con la sua capacità di dire *di più* e di manifestare il linguaggio, appartiene a una tradizione che non smette di affascinarci, e ciò nondimeno non riusciamo più a rinnovarla. L'eminenza, oggi, prende una forma diversa, segnata dalla negazione e dalla sottrazione.

Ma si può ancora parlare, a queste condizioni, di un *testo* eminente? Ne abbiamo parlato a proposito dell'arte tradizionale ma poi abbiamo dovuto concludere che la continuità della tradizione si è interrotta. Ciò che valeva per la manifestazione dell'arte non può valere, se non per contrasto, anche per la sua sottrazione odierna. Sono due possibilità che vanno riconosciute e messe a confronto; forse, la conclusione più opportuna è che il testo eminente, che è vero in quanto testo compiuto in se stesso, viene ormai affiancato da una diversa forma di testo, la cui verità è ancora autoreferenziale ma solo nel senso di testimoniare la sottrazione del linguaggio e non più la sua pienezza.

La verità dell'arte non ha un carattere *sociologico*, nel senso che non *riflette* mai semplicemente il mondo o la società in cui si forma. Neppure nella forma negativa odierna. Da cosa dipende allora l'afasia della grande letteratura del Novecento? Dal fatto che il nostro mondo non si può più leggere alla luce della coppia *essenza/apparenza*? Le apparenze sono forse diventate impenetrabili, impedendo al linguaggio di parlarne in maniera eminente? Non resta che custodire l'eminenza della parola nel silenzio della parola?

Come che sia, il fenomeno del *Kitsch*, che ancora oggi non esitiamo a definire come artisticamente *falso*, è assai rilevante per gli interessi del *sociologo*, che si occupa della documentazione sociale e non «di quanto è documentato attraverso l'arte. Tutto ciò è ben visibile anche nel realismo socialista, che per la costrizione estranea esercitata da un processo sociologicamente fondato, viene portato a rasentare il *Kitsch*: l'elemento

documentario oscura la poesia» (TEV, p. 343). Ma il *Kitsch* non ci aiuta più a cogliere, e *contrario*, il senso della verità dell'arte.

Il caso della produzione artistica contemporanea è ben diverso, agli occhi di Gadamer. «Ciò che [...] riconosciamo come vera enunciazione (*wahre Aussage*) nell'arte contemporanea corrisponde in modo sorprendente a ciò che ci offre l'arte di altri tempi e di altri popoli, in cui il valore enunciativo, il valore espressivo, la qualità, lo stile, alla fine ci persuadono - certo secondo diverse valutazioni e preferenze, e tuttavia nel comune e perdurante riconoscimento che in queste produzioni dette "classiche" tutto "quadra", e che esse, nonostante il loro essere legate alle condizioni specifiche della loro lontana origine e di una provenienza estranea, riescono a raggiungerci e parlarci» (TEV, p. 344). Questa è sempre stata la *contemporaneità* dell'arte.

Tuttavia, la cosa davvero «sorprendente», per Gadamer, è proprio questa *corrispondenza* (*zusammengehen*) tra forme di verità fra loro antitetiche. L'arte dice qualcosa di essenziale, e dunque di vero, non solo nel suo enunciare qualcosa di profondo ma anche nel suo negarsi, anche nel non poter più dire ciò che prima diceva in maniera eminente. «Ciò che oggi, nell'insicurezza dello stile e nell'arbitrio della sperimentazione dell'arte moderna, si allinea ai verdetti (*Wahrsprüche*) della grande letteratura mondiale è altrettanto vero di questi, anche se - anzi proprio perché - è pieno di negazioni» (*ibidem*).

Nella negazione e nella sottrazione si può annunciare qualcosa di altro e forse di superiore a ciò che rivela, manifesta, svela *ciò che è*: la parola, in altri termini, non deve più soltanto svelare la cosa in conformità alla sua eminenza tradizionale. «Qualsiasi enunciato (*Aussage*) l'arte sia, essa può pretendere più del fatto che emerga (*herauskommt*) ciò che è. Anche nel sottrarsi (*Verweigerung*) v'è donazione» (TEV, p. 344). Dove irrompe la parola, non vi sia altro che la parola: *non vi sia la cosa*, dice un verso di Stefan George (*Kein ding sei, wo das wort gebracht*).

Lezione 17 (2 ore) 06.04.2025

*L'accadere comunicativo e il testo non letterario*

Testo e interpretazione (1983)

Nel saggio *Testo e interpretazione* (1983) Gadamer affronta la questione del carattere autonomo del testo letterario, che abbiamo già incontrato nel saggio precedente, ma la inserisce in un contesto più ampio, dove compaiono questioni di carattere generale: la natura del linguaggio, il rapporto tra testo e interpretazione, il rapporto tra i testi non letterari e l'intesa linguistica. Rispetto a questo sfondo più ampio anche il testo letterario verrà trattato in maniera più approfondita, anche se continuerà a essere qualificato allo stesso modo, cioè come una «testo eminente».

Il punto di avvio per comprendere la natura di un testo è sempre lo stesso che abbiamo visto nel saggio del 1986: la relazione tra le due modalità fondamentali del linguaggio, lo scritto e il parlato, solo che adesso entra in scena il momento dell'intesa tra parlanti. «Come si pone il testo nei confronti del linguaggio? Cosa può passare dalla lingua parlata (*Sprache*) al testo? Cos'è l'intesa (*Verständigung*) tra parlanti, e cosa significa che qualcosa come dei testi possano essere comuni a noi tutti, o che dall'intesa reciproca venga fuori (*herauskommt*) qualcosa come un testo, che sia per noi uno e il medesimo? Perché il concetto di testo ha potuto acquisire una così universale estensione?» (TI, p. 298). Sono domande che si rivolgono al testo come tale, non ancora al testo letterario: nondimeno, è da tali domande che occorre partire per riuscire a comprendere anche quest'ultimo. Gadamer afferma che, nel panorama di fine Novecento, il «testo» «è più che il titolo del campo d'indagine della teoria della letteratura. Interpretazione è più che la tecnica dell'esegesi scientifica di testi. Entrambi i concetti hanno modificato, fondamentalmente il loro valore posizionale in tutte le nostre equazioni concernenti la conoscenza e il mondo» (*ibidem*).

Il titolo del saggio che stiamo commentando mette in relazione *testo* e *interpretazione*; vedremo che l'interpretazione non è soltanto qualcosa che si rivolge al testo a posteriori, cioè quando il testo si è già costituito, ma è anche il fattore principale nel processo della sua costituzione e nel suo proporsi come il dato che va compreso e interpretato. L'interpretazione (*Interpretation*) sta dunque sia a monte sia a valle del testo.

Ciò ha direttamente a che fare con il rilievo che il *linguaggio* ha acquisito nel corso del Novecento. La diagnosi di Gadamer è la seguente: il principio dell'autocoscienza, su cui si era fondato da Descartes in poi l'ideale moderno della conoscenza, viene a un certo punto ridimensionato dal *medium* del linguaggio come accesso al mondo: la certezza interna all'autocoscienza e l'ideale di una fondazione ultima «perdono la loro credibilità dinanzi alla priorità e all'impossibilità di portarsi alle spalle del sistema della lingua, nel quale si articolano ogni coscienza e sapere» (TI, p. 299).

Nietzsche, Freud e Heidegger hanno messo in dubbio, ciascuno a modo suo, la fondazione della verità nella certezza di sé che contraddistingue l'autocoscienza. Tutto questo sposta il baricentro del discorso nella dimensione mediana e intermedia del linguaggio. «L'*intermundium* del linguaggio si rivela come l'autentica oggettività, sia nei confronti delle illusioni dell'autocoscienza sia nei confronti del concetto positivista del dato di fatto» (TI, p. 300). Non solo: il linguaggio stesso va inteso per Gadamer secondo una prospettiva che non parte più dalla soggettività del parlante e dalla intenzionalità del senso. Il linguaggio è dialogo, scambio argomentativo che mette in gioco i parlanti al di là delle loro intenzioni, e li conduce più che farsi condurre.

Ma il linguaggio è anche altro: «c'è per così dire un potenziale di alterità che resta ancora al di fuori dell'intesa su ciò che ci accomuna» (TI, p. 299). La riflessione di Gadamer consiste proprio nel «chiedersi come si concili il senso, che nel colloquio si costituisce come qualcosa di comune fra gli interlocutori, con l'impenetrabilità rappresentata dall'alterità dell'altro, e che cosa sia, in ultima istanza, la linguisticità: se un ponte o un limite. Un ponte, grazie al quale l'uno comunica con l'altro e, oltre il fluire della corrente dell'alterità, istituisce momenti di identità; o un limite, che ci trattiene dall'abbandonarci, e ci impedisce di esprimerci del tutto» (TI, pp. 297-98).

È proprio la centralità del linguaggio, nella sua ambiguità di ponte e di limite, a giustificare il rilievo che viene conferito al concetto di *interpretazione*; si comprende nel linguaggio così come si interpreta linguisticamente la comprensione. E anche per l'interpretazione si può parlare di una analoga ambiguità, dal momento che ci si può chiedere se il suo lavoro sia un «conferire il senso» o non piuttosto un «trovare il senso» (TI, p. 301). Tuttavia, va «comunque tenuto fermo che, solo muovendo dal concetto di interpretazione, il concetto di testo si costituisce come un concetto centrale

nella struttura della linguisticità: caratterizza il concetto di testo il fatto che, solo in connessione con l'interpretazione e a partire da questa, esso si presenta come il dato in senso proprio, come ciò che va compreso» (*ibidem*). Cosa significa?

Gadamer si rifà a due esempi concreti di ricerca della comprensione e dell'intesa riguardo a qualcosa di controverso o di problematico. Primo esempio: quando sentiamo una frase su cui abbiamo da ridire, chiediamo all'interlocutore di ripeterla per fissare in maniera vincolante la sua intenzione comunicativa. Secondo esempio: davanti a un testo, l'interprete «si chiede di cosa veramente si tratti» (TI, p. 301). Il bisogno di stabilire un testo o di accertarne il senso, magari per avere conferma dei propri pregiudizi, attesta il fatto che, «in questo appellarsi alla cosa, il testo resta tuttavia il punto di riferimento stabile dinanzi all'incertezza, all'arbitrarietà o quantomeno dinanzi alle molteplici possibilità interpretative che a esso fanno riferimento» (*ibidem*).

Si chiama in causa il testo, fissandolo o cercandone il senso stabile, per circoscrivere l'arbitrio o dirimere le possibili divergenze interpretative. Quando è possibile interpretare e quindi fraintendere, si chiede al testo di fornire un'interpretazione convincente, che metta tutti d'accordo. Si scrivono testi per evitare l'incertezza e l'arbitrio, per orientare il pensiero e l'azione a partire da un'intesa comunicativa ma il testo stesso può suscitare dubbi, che disorientano e producono nuova incertezza. Tali dubbi vanno chiariti a partire dal testo stesso, facendone valere il senso effettivo.

In queste notazioni è già contenuta l'alternativa che sarà offerta dalla letteratura, in cui il rapporto tra testo e interpretazione non sarà più di questo tipo. L'interpretazione non dovrà più soltanto sciogliere dubbi interpretativi o contese esegetiche, annullandosi nel mettere in luce la parola del testo stesso. In qualche modo, essa non potrà più essere accantonata. Ma è ancora presto per rimodulare questo rapporto. Dobbiamo ancora approfondire il nesso tra testo e interpretazione nei termini sopra richiamati.

Al riguardo, Gadamer osserva che anche la *storia* del termine e del concetto di testo conferma il loro vincolo. Gli usi correnti del concetto di testo nelle lingue moderne rimandano «all'uso linguistico dei giuristi romani della tarda antichità, i quali, dopo la codificazione giustiniana, chiamano in causa il testo di legge dinanzi al conflitto suscitato dalla sua interpretazione e dalla sua applicazione» (*ibidem*). D'ora in poi, il "testo" viene tirato in ballo

dove sembra che qualcosa non si inserisca nell'ordinamento vigente, e dove il ricorso al «supposto dato deve fornire un orientamento per la comprensione» (*ibidem*).

Il rapporto tra testo e interpretazione è del tutto evidente, al di là di questi usi linguistici, in ambito filologico, laddove «il testo tramandato non è sempre anche il dato preliminare per l'interpretazione; spesso è invece l'interpretazione che fa da guida per stabilire criticamente il testo» (TI, p. 302). Qui l'interpretazione è necessaria per stabilire il testo nella sua datità, che però in questo modo non è più qualcosa di semplicemente dato. Il caso della filologia può essere esteso al rapporto con il testo come tale; anche quando il testo nasce da un'intesa comunicativa, ciò che viene fissato deve cogliere il senso dell'intesa, e deve far sì che tale senso sia accessibile d'ora in poi a chiunque utilizzi quel testo. Il testo, come "dato" a cui rifarsi, sta sempre al di là del suo significato *letterale*; è dunque il frutto di una comprensione del senso ma questa comprensione va talvolta guadagnata in mezzo al conflitto delle interpretazioni. Alla fine, il testo è la sua interpretazione più convincente.

Da tutto ciò deriva un «guadagno metodico», che si traduce nel considerare il testo dal punto di vista del *lettore*, che deve appunto comprenderlo e interpretarlo: il testo si presenta allora come un «concetto ermeneutico» (*ibidem*), come qualcosa che si forma all'interno di un'intesa comunicativa, e che viene nuovamente tirato in ballo quando l'intesa circa il suo significato non è più unanime, ovvero quando la sua comprensione diventa problematica. Ciò implica che, quando si parla di testo, non si possa prescindere dal suo contenuto, perché è attorno alla *comprensione* del contenuto che si gioca la testualità del testo.

«Da un punto di vista ermeneutico - che è il punto di vista di ogni lettore - il testo è un semplice prodotto intermedio, una fase nell'accadere dell'intesa comunicativa (*Verständigungsgeschehen*), che comporta anche una precisa astrazione, ossia proprio il fatto che questa fase venga fissata e isolata nella forma del testo» (*ibidem*). Il punto di vista ermeneutico non si interroga sul funzionamento della lingua, che viene dato per acquisito, non diversamente da come si danno per scontate la ricezione acustica del parlato o quella visiva dello scritto. Tale punto di vista si concentra invece su ciò che forma la nostra aspettativa di senso nel fare esperienza del linguaggio.

Davanti a un testo scritto, il primo elemento a cui facciamo caso è la sua *leggibilità*. Cosa significa?

Quando diciamo che un testo è leggibile, «intendiamo esprimere, senza sbilanciarci troppo, l'apprezzamento di uno stile o la positiva valutazione di una traduzione» (*ibidem*). Si tratta di un traslato, che ha però il merito di chiarire i termini della questione: dire di un testo che è illeggibile, non equivale a dire che non si possono decifrare le parole che lo compongono ma che esso, «in quanto espressione scritta, non adempie al suo compito, che consiste nel venire inteso senza intoppi. Si conferma così il fatto che ci rivolgiamo in anticipo e sin dall'inizio alla comprensione di ciò che viene detto nel testo» (*ibidem*, trad. modificata).

Come si diceva, il caso della critica testuale, praticata dal filologo, rende esplicito questo atteggiamento implicito davanti a ogni testo; il testo viene sempre inteso “a senso”, in quanto viene inteso sempre al di là del suo *sensu letterale*. Ma la «trattazione del filologo che ripristina il testo per renderlo leggibile» (TI, p. 303), cioè comprensibile, illumina anche il caso di un testo che genera conflitti interpretativi al di là della correttezza della sua *lectio*: anche qui si rende necessaria un'interpretazione che stabilisce il “dato” del testo, facendolo coincidere con il suo senso. Questo vale anche per la comunicazione orale, dove non si realizza solo una ricezione acustica della parola dell'altro ma anche la comprensione del senso del suo discorso.

Gadamer trae da tutto ciò una conclusione di fondo: nel processo di comprensione si realizza l'oblio della lingua «in cui il discorso o il testo è formalmente avvolto». Nei testi ordinari, cioè non letterari, si comprende senza fare caso alla forma linguistica, perché si ha di mira solo il senso di ciò che viene detto; ciò determina però una dimenticanza del linguaggio nell'atto stesso di comprenderlo. Solo quando questa sospensione o noncuranza viene disturbata, «cioè quando la comprensione non riesce, ci si chiede quale sia la lettera del testo, e il suo ripristino può configurarsi come un compito specifico» (*ibidem*).

Ciò che accade per lo scritto accade anche per l'orale: in entrambi i casi Gadamer ritiene che si possa parlare di *testo*. Il rapporto tra testo e interpretazione non cambia: «che sia orale o scritta, la comprensione del testo resta in ogni caso dipendente da condizioni comunicative che, in quanto tali, oltrepassano il puro contenuto di senso di ciò che viene detto» (*ibidem*). La comprensione non si dirige sulla lettera del testo ma è sorretta

da una preliminare *aspettativa di senso*, che oltrepassa il «puro contenuto di senso di ciò che viene detto» (*ibidem*). La lettera del testo viene equiparata alla lingua, di cui ci si dimentica nel momento della comprensione, che va appunto al di là della lettera in direzione del senso.

Gadamer fa a questo punto una precisazione importante, che consente di escludere una serie di scritti dal novero dei testi veri e propri; ciò rappresenta anche una conferma del criterio ermeneutico di cui ci siamo avvalsi sinora. L'uso linguistico, che guida spesso le considerazioni di Gadamer, esclude che si parli di testi per gli *appunti personali*, che ciascuno utilizza come supporto mnemonico, per le *comunicazioni scientifiche*, rivolte a una comunità di addetti ai lavori e per le *missive private*, indirizzate a un destinatario specifico e non generico. Queste diverse forme di scrittura si rivolgono sempre a qualcuno in particolare, mai a un ipotetico lettore anonimo; si rivolgono a chi scrive, a una cerchia ristretta di esperti, a qualcuno che conosciamo.

Anche nel caso di questi scritti, Gadamer rileva senza difficoltà che può essere necessario interrogarsi sulla lettera del testo, qualora si presenti un problema di comprensione. È il criterio dell'ermeneuticità del testo, di cui si è detto sopra. Ma basta questo a farne dei testi? No. Il *ritorno alla scrittura* non si trasforma in un *ritorno al testo*. Anche i nostri usi linguistici non sembrano chiamare in causa il concetto di testo per questo genere di scritti, e questo perché il «rifarsi alla lettera, al testo in quanto tale, deve essere sempre motivato dalla particolarità della situazione comunicativa» (TI, p. 303). I destinatari di questi scritti, anche quando non li comprendono, non sono mai motivati a interpretarli a partire da una circostanza specifica in cui vengono a trovarsi.

Tali destinatari non sono mai lettori anonimi, che si rivolgono a un testo non perché questo sia rivolto direttamente a loro ma perché una certa situazione li spinge a farvi ricorso. Qui i destinatari sono predeterminati. Essi sanno già tutto quello che c'è da sapere, e se anch'essi possono prendere in considerazione la lettera dello scritto, quando non ne comprendono (più) il senso, ciò non accade per gli stessi motivi per cui ciò accade a un lettore anonimo. Costui deve sempre superare la distanza che lo separa da un discorso originariamente non rivolto a lui. Il destinatario di questi scritti, invece, non diventa mai un vero interprete, anche quando può avere dei problemi nella loro comprensione.

