

Lezione 20 (2 ore) 17.04.2023

Il testo letterario (3)

Automanifestazione del linguaggio e polisemia

Testo e interpretazione (1983)

Veniamo al commento del passo che abbiamo letto la volta scorsa.

L'aspetto sonoro e melodico della parola letteraria introduce una sorta di tensione e di proficua interferenza nello scorrimento del senso del discorso: ciò comporta che «l'anticipazione del senso», propria di ogni atto di lettura e di comprensione, non si realizza più in maniera inavvertita ma entra in un rapporto dinamico e dialettico con la sonorità sempre più avvertibile e accentuata delle parole, e per questo motivo è portata ad arrestarsi. A ben vedere, ciò comporta anche una dialettica interna alla sonorità. Da un lato, quest'ultima continua ovviamente a veicolare il significato; dall'altro, la sonorità non si limita più a lavorare a esclusivo vantaggio del senso ma comincia a lavorare, per così dire, anche in proprio, sdoppiandosi nella sua funzione, e annunciando così la propria presenza. Infine, la risonanza non si affianca solamente al significato, poiché retroagisce anche su di esso, che da univoco diventa così polisemico. Vediamo tutto questo nel dettaglio.

Il «senso» del discorso, che è tanto il suo *significato* quanto la *direzione* del suo incedere, vede ridursi l'abbrivio sequenziale, da cui è solitamente contrassegnato; con ciò, si riduce anche la capacità di agglutinare in un unico verso le tante unità discorsive di cui esso si compone. Le singole parole cominciano a risaltare di per sé, pur restando inserite in un flusso che continua a trainarle. Il *primo* effetto è quello di un rallentamento, che permette di sostare sulla conformazione sonora e sulla fisionomia delle parole.

Ma vi è anche un *secondo* effetto, che il testo poetico-letterario finisce prima o poi per innescare: la lettura, rallentata dall'apprezzamento della risonanza verbale, consente anche di avvertire la stratificazione semantica dei singoli termini, e di vederne le ramificazioni. È come se, in questo modo, l'andamento del discorso si arricchisse di agganci laterali, di connessioni aggiuntive, che ne aumentano lo spessore, la densità, la corposità: poter ascoltare il suono delle parole consente ad esse di liberare anche la loro *polisemia*, e di porgerla alla nostra attenzione, al di là della costruzione teleologica delle singole frasi.

La sonorità fa spiccare sì le singole parole ma il sostare della nostra attenzione sui loro aspetti sonori, altrimenti sopiti, fa emergere anche la loro polisemia. Il suono, *che si manifesta*, rende manifesti anche i significati paralleli o concorrenti delle parole. Il fiume si ingrossa. Inoltre, anche le libertà sintattiche di cui gode il testo letterario contribuiscono ad amplificare questo effetto. Anch'esse, infatti, «vengono concesse alla realtà sonora, che procura all'insieme del testo l'intensificazione della sua potenza di senso (*Sinnkraft*)» (TI, p. 314, trad. modificata).

A questo punto, possiamo forse comprendere meglio quanto si diceva all'inizio (lezione 19, p. 8), a proposito dell'ostensione del linguaggio, che finisce per contribuire anche al potenziamento del senso. Abbiamo appena visto che, a questo riguardo, l'effetto più rilevante consiste nella liberazione della polisemia delle parole e delle frasi per mezzo della sonorità: se «il complesso del discorso non facesse, per così dire, capo a se stesso, se non invitasse a soffermarsi e non sollecitasse il lettore o l'ascoltatore a restare sempre più in ascolto», se non ci fosse un rallentamento della lettura dovuto all'ascolto che si fa strada in essa, ecco che non si manifesterebbero nemmeno quelle «relazioni di significato concorrenti, estranee alla teleologia del senso, che conferiscono alla frase letteraria il suo spessore (*Volumen*)» (TI, p. 314).

L'ascolto della parola che manifesta se stessa contribuisce a potenziare la sospensione del carattere referenziale del testo, nel senso che si aggiunge a quella prima sospensione della referenzialità che si è prodotta, per altra via e in maniera autonoma, attraverso i *mezzi formali*: anche l'ostensione del linguaggio nella sua sonorità contribuisce dunque a rafforzare l'autoreferenzialità del testo letterario. Il testo si muove ormai al proprio interno, intrecciando la plasticità del senso, la sonorità verbale e l'ampliamento dello spettro semantico delle parole.

Ripetiamo, in conclusione, la frase d'esordio di Gadamer: «[n]on è facile comprendere (*fassen*) adeguatamente questa autopresentazione della parola» (TI, p. 313). Ripetiamo questa frase per farla nostra, per non confidare troppo nel commento che si è cercato di fornire a questi passi così densi.

Abbiamo detto sopra che nel testo letterario ci troviamo al cospetto di una autoreferenzialità allargata, che abbraccia sia il versante del senso sia quello della sonorità verbale. Abbiamo anche aggiunto, seguendo l'esposizione di Gadamer, che l'autopresentazione della parola *si aggiunge*

all'autoreferenzialità basata sull'accrescimento del senso. In conclusione, lo stesso Gadamer, sembra però voler sospendere il giudizio sull'ordine di precedenza e sul vincolo causale che tiene assieme questi due fattori.

È «difficile dire quale sia la causa e quale la conseguenza» (TI, p. 314), commenta Gadamer alla fine della sua esposizione, quando deve ponderare la rilevanza della manifestazione del linguaggio, in quanto sonorità, rispetto al carattere autoreferenziale della parola letteraria.

Posto che questa manifestazione non può mai mancare, come valutarla rispetto agli altri mezzi (formali) di cui dispone il linguaggio letterario per sganciare il suo discorso dal riferimento alla realtà? In altri termini: la totalità del senso viene prodotta più dai *mezzi formali* e solo in seguito partecipata dalla *sonorità* oppure viene instaurata più da quest'ultima, cosicché «soltanto la cancellazione del riferimento alla realtà, che caratterizza un testo come poesia, ossia come automanifestazione della lingua, fa scaturire la pienezza di senso (*Sinnfülle*) del discorso in tutto il suo spessore?» (TI, p. 314).

La soluzione che si fa strada tra le righe appare salomonica. «È evidente che le due cose vanno insieme, e che dalla parte che avrà ogni volta la manifestazione della lingua nella totalità del senso dipenderà anche la maniera in cui le parti in causa si collocheranno lungo la linea che separa la prosa artistica dalla poesia pura» (TI, p. 314, trad. modificata).

Due conclusioni sembrano imporsi: la prima riguarda, come si diceva, l'indecidibilità sul piano causale. La seconda riguarda invece la maggiore o minore incidenza della manifestazione del linguaggio all'interno dei vari generi letterari. I generi letterari che fanno parte della letteratura presentano tutti quanti il momento della manifestazione del linguaggio ma non tutti gli attribuiscono lo stesso peso: tra la prosa letteraria e la poesia pura corre molta strada, e un buona maniera per misurare la distanza che le separa consiste proprio nell'individuare, nell'una o nell'altra, il tasso di rilevanza dell'*ascolto della parola* rispetto alla «totalità del senso». D'altronde, già la sola poesia si dispone lungo una scala che va dalla poesia d'occasione alla poesia pura, e anche in questo caso le distanze tra i due estremi si possono misurare ricorrendo allo stesso metodo.

Lezione 21 (2 ore) 20.04.2023

La lettura letteraria: textus e orecchio interno

Testo e interpretazione (1983)

Cerchiamo di precisare come, in *Testo e interpretazione* (1983), la lettura sia chiamata a misurarsi con la fusione del senso e della risonanza; per Gadamer è questo il tratto distintivo del testo letterario, come sappiamo. Sarà utile considerare, al riguardo, anche un testo che non fa parte del programma d'esame ma a cui attingerò qua e là, perché contiene alcuni passi illuminanti sui temi che stiamo trattando; si tratta di *Filosofia e letteratura* (1981).¹ Inoltre, dovremo tornare anche a *Il testo eminente e la sua verità* (1986), di cui abbiamo già parlato nelle lezioni precedenti.

La fusione del senso e del suono rende il testo un *textus* in senso proprio: il significato originario del termine viene chiamato in causa da Gadamer non tanto per segnalare la connessione dei rimandi logici, tematici, retorici, formali di uno scritto quanto per esplicitare come, in una certa categoria di scritti, quelli letterari, l'intreccio del registro *semantico* e del registro *sonoro* produca una combinazione *inestricabile*, un vero e proprio tessuto che non consente a nessuno dei suoi fili di sciogliersi e di smagliarsi.

Partiamo da qui. Se prendiamo il caso limite della poesia lirica possiamo vedere ingrandito questo tratto specifico, che è comune a tutta la letteratura: nel «poema lirico l'unità di senso e suono è evidentemente tanto intima, che in un altro materiale linguistico si possono produrre soltanto delle approssimazioni mediate, oppure si debbono comporre delle poesie completamente nuove al posto delle originali. In una buona poesia abbiamo un intreccio inscindibile, un così denso esser contessuto di suono e significato, che anche i più piccoli mutamenti nel testo possono distruggere l'intera poesia» (FL, p. 67). Senso e suono si combinano in modo tale da non ammettere la sostituzione o la modifica di una singola tessera dell'intero mosaico.

Arriviamo così a una prima definizione del *textus* in base alla sua combinazione di senso e suono: si «tratta di un intreccio tutto particolare tra l'unicità del fenomeno sonoro e la sua plurivocità, che subordina alla singola

¹ Questo saggio sarà citato d'ora in poi con la sigla FL, seguita dal numero di pagina della traduzione italiana (H.-G. Gadamer, *Filosofia e letteratura* (1981), in Idem, *Persuasività della letteratura*, Transeuropa, Bologna/Ancona 1988, pp. 51-73).

parola un intero sistema di rapporti, e fa pertanto apparire l'intero come un unico tessuto (*Gewebe*). Noi adoperiamo per questa struttura della creazione poetica una parola molto eloquente, allorché la chiamiamo "testo". Testo significa tessitura, testo significa un tessuto, che è costituito da singoli fili, che sono talmente intrecciati tra di loro che il tutto risulta essere un tessuto di particolare tessitura» (FL, pp. 68-9). Che il testo letterario sia un «testo» comporta che lo si debba leggere non solo comprendendolo ma anche ascoltandolo, e facendo anzi le due cose insieme. Sostenere che nella letteratura si abbia la manifestazione del linguaggio induce a modificare il senso e la portata della lettura letteraria, che si apre così alla dimensione dell'ascolto.

Di che tipo è questo ascolto? Non è di tipo soltanto acustico ma anche e soprattutto ideale. L'intreccio di suono e senso si realizza in maniera eminente su un piano ideale. La lettura ha sempre a che fare con l'idealità del linguaggio, visto che si rivolge per forza di cose allo scritto, che è consegnato di per sé all'idealità del senso. «Di per sé» significa che il senso non può mai mancare: tuttavia, sappiamo ormai che nel caso del testo letterario esso è intrecciato al suono, che a sua volta si manifesta «di per sé».

Se leggere è portare nuovamente al linguaggio la parola scritta, qui si deve rendere adeguatamente anche la veste, la manifestazione linguistica del testo. E per farlo, non ci si può appellare a un originario atto del parlare, al modo in cui qualcuno ha pronunciato in origine quel certo insieme di parole. La lettura «partecipa all'idealità che appartiene alla scrittura, alla letteratura e ad ogni testo. Per una illustrazione concreta di ciò si pensi a che cosa ci accade allorché si sentono recitare dei versi, o della prosa, che particolarmente amiamo, dal poeta stesso o dallo scrittore. Voglio ammettere che egli sappia farlo (cosa che non è affatto scontata; un buon poeta non è sempre un buon parlatore). Come che sia, si prova sempre come una specie di spavento. Perché ha proprio questa voce? Perché scandisce, accentua, modula, e dà un ritmo tale ai suoi versi, proprio così come fa, e non come io li ho invece nell'orecchio?» (FL, p. 60). Il punto non è tanto la differenza tra l'orecchio mio o quello di un altro quanto il fatto che, pur nella differenza della nostra ricezione, l'orecchio interno di tutti noi rinvia a un ascolto ideale. Variabile, idiosincratico ma ideale.

Si apre qui uno iato tra l'ideale e il reale, che appare ormai consegnato alla pura contingenza. Anche se dovessimo riconoscere a questo autore-

lettore «di accentuare bene e di recitare la sua propria creazione letteraria con il giusto senso per la struttura sonora, resta tuttavia un momento di contingenza in tutto ciò, un qualcosa di casuale, che sembra occultare ciò che per me è l'essenziale. La mia tesi è dunque che l'opera letteraria ha più o meno la sua esistenza per l'orecchio interno. L'orecchio interno percepisce l'ideale forma linguistica (*Sprachgebilde*), qualcosa che nessuno può mai udire» (*ibidem*). Il modo in cui l'opera si dà a chi la legge è la ricezione attuata dall'orecchio interno, a cui non corrisponde alcuna effettiva *attuazione fonica* nella lettura ad alta voce, nella declamazione o altro. La voce, essendo sempre la voce di qualcuno, compresa ovviamente la mia voce, è irrimediabilmente connotata in un senso o nell'altro, così come sono connotate le *scelte interpretative del lettore*. La manifestazione del linguaggio, nella sua forma più concentrata, sfugge all'orecchio esterno, non può essere udita in maniera acustica: è pura risonanza, così come l'insieme costituito dall'amalgama di suono e senso. Anche questo si dà soltanto all'orecchio interno. La lettura poetica è un ascolto eminentemente ideale, a cui si può aggiungere o meno il momento fonico, che non è dunque essenziale.

La risonanza della parola è *interna* ma non in senso letterale. Non è tanto una percezione viscerale, non riguarda i nostri organi interni; esiste anche questa possibilità ricettiva, certamente. Qui però si sta parlando della ricezione della spazio-temporalità della composizione letteraria, che non ha in sé nulla di sensibile, e si comunica solo alla nostra interiorità. Cominciamo dall'aspetto spaziale. Ci occuperemo in seguito anche della temporalità *sui generis* della lettura letteraria, che si misura con il tempo sospeso dell'opera.

La risonanza della poesia e della letteratura non è un fenomeno di acustica ambientale ma si propaga in una *spazialità creata dalla parola*. La poesia ha la capacità di creare uno spazio interno, in cui il complesso del suono e del senso si espande liberamente. Gadamer osserva a proposito della poesia lirica e della poesia pura, suoi esempi metodologicamente privilegiati, che «i mezzi della grammatica e della sintassi vengono usati il meno possibile. In fondo tutto resta affidato alla forza di gravitazione propria delle parole, tanto che il movimento sonoro e il movimento del senso dell'intero complesso linguistico confluiscono in una inscindibile unità strutturale» (FL, p. 63). L'unità e molteplicità di questa relazione complessiva è diversa dall'unidimensionalità «dei nessi argomentativi e delle linee logiche» e arriva

a conferire alla poesia una sorta di «terza dimensione. E così è in realtà. In una poesia noi non pensiamo tanto al disegno o addirittura alla designazione di ciò che è conosciuto quanto soprattutto alla scultura, alla plastica, e forse ai pluridimensionali spazi sonori della musica» (FL, p. 68).

Si viene costituendo, in questo modo, una dimensione di ascolto che non può mai essere riversata e assorbita nell'effettiva esecuzione del testo, anche se è proprio questa dimensione interna a indicarci sia la via da seguire durante l'esecuzione - se siamo lettori per qualcuno - sia il metro di giudizio da applicare a tale esecuzione - se siamo semplici ascoltatori. «Ogni lettore di una poesia riuscita sperimenta in verità la stessa definitività, non da ultimo tramite l'esperienza del fatto che soltanto l'orecchio interno, e nessun'altra riproduzione vocale della poesia, per quanto adeguata possa essere, può rendere udibile la pura idealità della forma (*Gebilde*). È come se la contingenza del materiale, quella della voce recitante, della sua intonazione e modulazione, della scelta del ritmo, della versificazione e della posizione degli accenti, ci faccia sentire un resto di arbitrarietà e di precarietà, che l'orecchio interno, che è interamente e soltanto orecchio, rifiuta. Soltanto nell'orecchio interno il rapporto di senso e la forma sonora sono la stessa cosa» (TEV, p. 339-40).

Con ciò la letteratura annulla ogni *deficit* di vitalità e di ricchezza espressiva che potrebbe essere imputato alla parola scritta rispetto alla parola parlata; la sua è una «scrittura che precede il linguaggio, e che lo precede in modo irraggiungibile». Essa è «un che di scritto che precede ogni possibile sonorizzazione vocale» (FL, pp. 60-1), anche se questo non significa ovviamente che non si possa o non si debba leggere ad alta voce una poesia o un racconto. Questo precedenza sta a indicare che l'irraggiungibile è tale solo se lo avverto *effettivamente* come tale, e ciò è tanto più vero se lo porto sempre dentro di me, e lo metto a confronto con ogni prestazione effettiva, che arriva sempre «dopo» ogni volta che tenta di raggiungerlo. Dobbiamo quindi riconoscere che «l'ideale figura linguistica richiede qualcosa di irraggiungibile per la voce umana - e proprio ciò è la maniera d'essere del testo letterario» (FL, p. 60). Per questo Gadamer ritiene che i testi letterari «acquistano la loro vera esistenza quando sono conosciuti a memoria, *par coeur*. Allora essi vivono nella memoria del coreuta, del rapsodo, del cantore lirico» (TI, p. 312). Vivere nella memoria non significa solo essere ricordati bensì anche e soprattutto essere *ascoltati internamente*.

Avere dentro di sé un testo letterario è il modo migliore per tornare continuamente a farlo parlare: e la ragione di questo «tornare» non è occasionale ma è dettata dal fatto che i testi letterari non finiscono mai di parlare. Tornare a loro è un gesto obbligato. «La mia tesi è questa», dice Gadamer: i testi letterari «esistono solo nel nostro ritornare ad essi. Ma ciò significa che sono testi in un'accezione propria e originaria. Parole, che solo nel nostro ritornare a esse sono davvero presenti, soddisfano, per così dire, di per se stesse il vero senso dei testi: esse parlano» (TI, p. 312). Comprensione e interpretazione, *Verstehen* e *Auslegung*, vanno rielaborati a partire dal nuovo modo di intendere l'esperienza offerta dalla lettura dei testi letterari. In particolare, la *Auslegung* che si rivolge al testo letterario è interpretazione in senso eminente. Cosa significa?

«La mia tesi è», dice Gadamer, «che l'interpretazione è essenzialmente e inseparabilmente collegata con il testo poetico proprio perché esso non è mai esauribile tramite la sua trasformazione in concetto. Nessuno può leggere una poesia senza penetrare sempre più nella sua comprensione (*Verständnis*), e ciò implica l'interpretazione (*Auslegen*). Leggere è interpretare e interpretare non è nient'altro che l'attuazione (*Vollzug*) articolata del leggere» (TEV, p. 338). Notiamo intanto che, leggere e comprendere sono praticamente sinonimi: non si può leggere senza comprendere ciò che si legge, una lettura priva di comprensione effettiva è un sillabare o un balbettare. Questo vale per tutti i testi scritti. Ma qui si dice di più.

Appunto perché la lettura è comprensione e interpretazione, essa si prolunga in tutto il *processo* del comprendere e dell'interpretare, che non si sviluppa soltanto nel seguire il testo riga per riga ma anche nell'andare dietro a ogni sorta di richiamo interno, nel tornare di continuo *sul* testo. Anche questo è, più che mai, leggere. Ma ciò accade perché, davanti a un testo letterario, non si comprende più soltanto il senso del discorso bensì il complesso, l'unità, l'amalgama di senso e suono. In questo ambito, la comprensione del testo è un comprendere sempre di più a partire dall'aver già compreso; e in questo approfondimento della comprensione, decisivo è il ruolo dell'interpretazione, che articola sempre meglio ciò che si comprende.

Diversamente dai testi non letterari, il testo della letteratura non è «quella solida datità a cui alla fine si deve ricorrere da parte del lettore e interprete. Il testo eminente è una forma (*Gebilde*) autonoma in se stessa consolidata, che vuole essere letta di nuovo e ancora di nuovo, anche se ogni

volta è già stata compresa. Come la parola “testo” significa propriamente l’essere intessuto dei diversi fili in una tela, che si tiene insieme 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 suoni e parole» (TEV, pp. 338-9). Con ciò si può vedere come il carattere del *textus* produca delle chiare conseguenze per il tipo di comprensione e interpretazione che voglia dimostrarsi alla sua altezza.

Lezione 22 (1 ora) 21.04.2023

La presenzialità del contenuto letterario

Testo e interpretazione (1983)

Possiamo ora comprendere meglio il significato della presenzialità dell’opera d’arte, letteraria e non solo. Siamo anche nella condizione, a questo punto, di fare i debiti confronti con l’idea di presenzialità dell’arte che abbiamo visto in Steiner. Ma l’esposizione del saggio di Gadamer che stiamo studiando, *Testo e interpretazione* (1983), non si è ancora conclusa.

Cominciamo a precisare alcuni aspetti di questa presenzialità dell’arte. Il *primo* aspetto riguarda la sua inesauribilità, il che non la rende mai del tutto presente, come è invece presente una cosa materiale. Nella scorsa lezione abbiamo cominciato a vedere che tale forma di presenzialità non si dà mai per intero, non è mai pienamente disponibile ma induce a una *ripresa* continua del testo. In questo caso, presenzialità non è mai sinonimo né di «disponibilità» né di «afferrabilità». La trama del testo va percorsa sempre di nuovo. Il punto è proprio quello dell’interminabilità e della ripresa continua di questa *esplorazione* all’interno dello spazio di risonanza creato dalla poesia e dalla letteratura.

Il *secondo* aspetto riguarda l’autoreferenzialità del discorso letterario: la presenzialità dell’opera d’arte letteraria, pur inesauribile, è anche legata all’*autosufficienza* del testo, che non ammette nessun’altra presenza al suo fianco. «Nel testo poetico le cose vanno come nell’immagine artistica; si tratta di riconoscere i rapporti di senso, anche se vaghi e frammentari. In entrambi i casi, tuttavia, è sospeso il riferimento della rappresentazione alla

realtà, e il testo, con il suo contenuto di senso (*Sinnbezug*), resta ciò che unicamente è presente. Quando recitiamo o leggiamo testi letterari veniamo pertanto rimandati alle relazioni, di suono e di senso, che articolano la struttura della totalità, e ciò non avviene una volta soltanto ma ogni volta che se ne ripresenti l'occasione» (TI, p. 319). Il carattere repentino del comprendere, che si mostra nel *raccogliere* gli elementi sparsi in una unità di senso, questo carattere, che il comprendere condivide con l'ascolto e con la lettura (TI, p. 318), deve ora misurarsi con una prova di lunga durata, visto che la lettura va ripetuta di continuo, e che la comprensione si approfondisce ogni volta di più.

Dopo aver considerato la spazialità dell'opera letteraria, che la rende simile a una sorta di scultura ideale o virtuale, dobbiamo ora passare a trattare la sua temporalità. Qui compare anche il risvolto più propriamente *temporale* della sua presenzialità, il suo *terzo* aspetto: la compresenza *simultanea* tra il tutto e le parti, anche se questo «tutto» non è mai del tutto afferrabile e delimitabile. L'autoreferenzialità del contenuto e l'automanifestazione del linguaggio, che contraddistinguono il testo letterario, ci costringono perciò a *sostare* e a muoverci solo all'interno del suo *Gebilde*. In questa capacità di tenerci in *surplace*, esercitata dall'opera, si realizza una sorta di presenzialità *sui generis*, che non è la semplice presenza di un ente puramente esistente né l'utilizzabilità di uno strumento: l'opera è «presente» perché è dotata di una *forza espansiva*. Essa infatti si espande, in quanto mostra una trama sempre più fitta di relazioni, che danno la misura della sua portata.

La nostra attenzione è attratta e sollecitata dai rimandi che si dischiudono via via; ai movimenti della cosa corrispondono i moti della nostra partecipazione. In questo modo, si annuncia la totalità dell'opera. Questa è presente *simultaneamente* in ognuna delle sue parti; per questo, e non perché essa si muova nello spazio reale, chiede a noi di muoverci da una parte all'altra del suo spazio-tempo. L'opera si espande nello spazio-tempo ,che essa stessa crea: è qui che si impone la sua *presenza*. «Avere presenza» (*Präsenz*) significa avere la capacità di riempire la scena, per il solo fatto di trovarcisi. Chi o cosa riempie la scena, si manifesta.

La lettura si dilata in conformità alla crescita del testo, assecondando il suo volume via via che si viene ampliando. Leggere, così come scrivere e ascoltare hanno «la stessa struttura temporale del comprendere, il cui

carattere circolare è annoverabile tra le più antiche conoscenze della retorica e dell'ermeneutica» (TI, p. 318). Nella lettura di un qualsiasi testo, comprendiamo quando strutturiamo unitariamente ciò che leggiamo, e ciò accade non semplicemente aggiungendo una parola all'altra: «unitariamente» significa che l'unità non si forma per aggiunta ma per una ridefinizione continua dei rapporti tra le parti, in modo da chiarificare come sono effettivamente unite. Questa «conoscenza», come dice Gadamer, va ulteriormente arricchita quando c'è di mezzo l'arte della parola e dell'immagine: anche qui la comprensione si dà in maniera repentina ma è poi vero che essa sosta su ciò che viene compreso, senza rinviare ad altro: come si diceva, «il testo, con il suo contenuto di senso, resta ciò che unicamente è presente (*das einzig Präsente*)» (TI, p. 319).

La lettura di un testo poetico non è lineare nemmeno nel suo andamento fattuale, oltre a non esserlo in senso ermeneutico; essa prevede che si torni continuamente indietro, riavvolgendo il percorso già fatto e prendendo delle strade laterali. Il testo letterario si impone come un vero *intreccio*, le cui connessioni si diramano in ogni senso di marcia. Ma questo fa sì che, in ogni movimento da cui è attraversato, esso resti in realtà *presente*. Non si esce dal testo per riferirsi alla realtà esterna né si arriva a consumarlo del tutto, a esplorarlo in tutte le sue pieghe.

«Mentre l'unità di lettura e comprensione si realizza di norma in una lettura che schiude la comprensione, lasciando così completamente dietro di sé la manifestazione linguistica, nel caso del testo letterario parla ancora qualcosa che rende presenti i mutevoli rapporti di senso e di suono. È la struttura temporale della motilità (*Bewegtheit*), che definiamo l'indugio (*Verweilen*), a realizzare tale presenza, ed è in questa struttura temporale che deve introdursi ogni interloquire dell'interpretazione (*alle Zwischenrede der Interpretation*). Nessun testo poetico parla senza la disponibilità di colui che lo accoglie a farsi tutto orecchi (*ganz Ohr zu sein*)» (TI, p. 320).

La presenza della totalità si insedia di colpo ma poi si espande al proprio interno come un luogo che ospita passaggi, movimenti, connessioni, che non si dispiegano nel corso di una successione ma circolano all'interno di una trama, dentro un tempo sospeso; questo si intende qui con «motilità», una parola del passato che ci riporta ad Aristotele. L'energia di legame del testo produce un arresto della successione; il tempo in cui si mostrano le relazioni interne a una totalità non è una somma di istanti ma è l'attimo in cui balena

la loro connessione, la compresenza tra le parti in causa. Non siamo noi a muoverci da una parte all'altra; è invece il progressivo dipanarsi di una trama che rende possibile il nostro movimento.

Ci dirigiamo da un punto all'altro del testo non perché siamo liberi di andare dove vogliamo ma perché, al contrario, siamo sempre più coinvolti nel seguire le tracce luminose che congiungono quei punti. D'altra parte, il tempo in cui lo sguardo e l'ascolto si dispiegano, immergendosi nella trama dell'opera, non è avvertito come una successione: l'incanto e il coinvolgimento si danno in un *tempo sospeso*, e per questo assumono la forma di una sosta all'interno dell'opera. I testi letterari sono fatti così: «[t]orniamo a sfogliarli, li ricominciamo, li leggiamo di nuovo, scopriamo nuovi rapporti di senso, e il risultato finale non è la sicura coscienza di aver compreso la cosa, con la quale coscienza, altrimenti, ci si congeda da un testo. Al contrario: si procede sempre più in profondità, quanto più i riferimenti di senso e di suono penetrano nella coscienza. Noi non abbandoniamo il testo ma ci abbandoniamo ad esso. Siamo allora in lui, al suo interno, come chiunque parla è nelle parole che dice, e non si distanzia da esse, come accade invece a chi impiega degli strumenti, quando li prende e li mette da parte» (TI, p. 319, trad. modificata).