

Lezione 20 (1 ora) 17.04.2023

L'automanifestazione del linguaggio

Testo e interpretazione (1983)

«Non è facile comprendere (*fassen*) adeguatamente questa autopresentazione della parola»: Gadamer non arretra davanti alla difficoltà ma la ricorda a se stesso e a noi tutti prima di addentrarsi nella descrizione di questo aspetto tanto fondamentale quanto sfuggente.

La difficoltà maggiore sembra dipendere dal fatto che si ha qui una *duplice* ostensione o autopresentazione: a) l'ostensione della sonorità linguistica deve accompagnarsi al b) carattere autoreferenziale del discorso letterario. Come descrivere, in concreto, l'intreccio di queste due forme di autoreferenzialità? Ora che è entrata in gioco la risonanza accanto al movimento del senso, l'autoreferenzialità si raddoppia: il linguaggio *mostra* se stesso nella propria sonorità, e lo fa insieme al discorso che *si riferisce* a se stesso. Abbiamo, per così dire, una autoreferenzialità allargata.

Partiamo dalla seconda, ovvero dall'autoreferenzialità della parola letteraria. Il primo punto da affrontare chiama in causa il rapporto tra forma e contenuto: la qualità formale (lessicale, stilistica, retorica) di un testo si mette al servizio del contenuto, il cui senso viene per questo accresciuto.

Di qui il suo primato in termini di vividezza, intensità, splendore, coerenza, completezza; l'arte dice di «più», come sappiamo. «Rientra necessariamente nella qualità di un testo letterario il fatto che esso non viola questo primato del contenuto, che compete a ogni discorso, e anzi lo accresce sino al punto di sospendere il riferimento alla realtà della sua enunciazione (*Aussage*)» (TI, p. 313). *Aussage* è qui il modo in cui parla un'opera d'arte: non è la singola enunciazione ma il fatto che tutto viene *enunciato*, cioè detto fino in fondo. Dire che il primato del contenuto non viene revocato ma anzi rafforzato significa dire che l'accrescimento del senso viene conquistato tenendo a freno la forma, ponendola al servizio del contenuto; viceversa, quando la forma non viene tenuta a freno, «non si parla di arte della parola ma di affettazione, non di un tono che melodiosamente fa da guida ma d'imitazione poetizzante, non si parla cioè di uno stile, di cui ammiriamo l'inconfondibile qualità ma di una maniera, che si fa fastidiosamente sentire» (*ibidem*).

Tutto ciò è già noto: a questa *prima* sospensione del vincolo referenziale si aggiunge però una *seconda* forma di ostensione, che riguarda stavolta l'aspetto acustico e sonoro del linguaggio; Gadamer la definisce, come abbiamo visto, «autopresentazione della parola» (TI, p. 313). La risonanza e la sonorità delle parole non si elidono più nella trasmissione del significato ma spiccano accanto a questo. Vedremo anzi che questa seconda forma non si limita ad affiancare la prima ma contribuisce a rafforzarla, ampliando la varietà del senso. Ma procediamo con ordine.

Cominciamo dall'autopresentazione della parola. «[N]el testo letterario la parola acquisisce la sua piena autopresenza (*Selbstpräsenz*). La parola non solo rende presente quanto è stato detto ma anche se stessa, manifestando la sua realtà sonora» (TI, p. 313). Al di là del gioco di forma e contenuto, che conduce all'esaltazione del senso e alla sospensione del vincolo referenziale, «un testo letterario esige di essere presente nella sua manifestazione linguistica (*sprachlichen Erscheinung*), e non soltanto di esercitare la sua funzione comunicativa. Non deve essere solo letto ma anche ascoltato - benché per lo più solo nell'orecchio interno» (*ibidem*). Come si diceva (vedi sopra p. 2), qui Gadamer non chiama in causa dei particolari mezzi linguistici (ritmo, metro, rima o altro) per giustificare la manifestazione del linguaggio nella sua risonanza.

E ora veniamo alla ricaduta immediata di questa autopresentazione del linguaggio. Come si diceva, l'autopresentazione della parola non è fine a se stessa ma si ripercuote su ciò che viene detto, sulla stessa comunicazione del senso. La minuziosa descrizione di Gadamer è davvero magistrale. «Come lo stile contribuisce, in quanto fattore attivo, a costituire un buon testo, e non intende tuttavia imporsi come un pezzo di bravura stilistica, così anche la realtà sonora delle parole e del discorso è indissolubilmente connessa alla comunicazione del senso. Ma se, di norma, il discorso è definito, al di là della sua manifestazione (*Erscheinung*), dall'anticipazione del senso, così che siamo del tutto presi dall'ascoltare e dal leggere il senso che il discorso comunica, ecco che nel testo letterario l'automanifestarsi di ogni parola nella sua sonorità e la melodia del discorso hanno un significato anche ai fini di ciò che viene detto dalle parole. Sorge una particolare tensione tra la direzione del senso del discorso (*Rede*) e l'autopresentazione connessa al loro manifestarsi» (TI, p. 313).

L'aspetto sonoro e melodico della parola letteraria introduce una sorta di tensione e di proficua interferenza nello scorrimento del senso del discorso: "l'anticipazione del senso", propria di ogni atto di lettura e comprensione, non è più inavvertita ma entra in un rapporto dinamico e dialettico con la sonorità sempre più avvertibile e accentuata delle parole. 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 vantaggio del senso ma comincia a lavorare, per così dire, anche in proprio, sdoppiandosi nella sua funzione, e annunciando così la propria presenza. Ma la risonanza non si affianca solamente al significato, poiché retroagisce anche su di esso. Vediamo tutto questo nel dettaglio.

Il «senso» del discorso, che è tanto il suo significato quanto la *direzione* del suo incedere, vede ridursi il suo abbrivio lineare, da cui è solitamente contrassegnato; con ciò, si riduce anche la capacità di agglutinare in un unico verso le tante unità discorsive di cui 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 fisionomica 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*, al di là della costruzione teleologica delle singole frasi. La sonorità fa spiccare 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. Anche le libertà sintattiche di cui gode il testo letterario contribuiscono ad amplificare questo effetto. Anch'esse «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, a proposito dell'ostensione del linguaggio, che finisce per contribuire 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*)» (*ibidem*).

L'ascolto della parola che manifesta se stessa contribuisce a potenziare la sospensione del carattere referenziale del testo, e 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'allargamento 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 di nuovo questa frase per farla nostra, per non fidare 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 silenziosa come rappresentazione

Verità e metodo (1960)

L'impianto teorico dell'ontologia dell'arte che Gadamer mette a punto in *Verità e metodo* poggia, come si ricorderà, sul concetto di rappresentazione: il concetto di rappresentazione poggia però a sua volta su un altro concetto, quello di «riproduzione». Perché vi sia la rappresentazione di un'opera deve esservi, allo stesso tempo, anche la sua riproduzione. In generale, si ha una riproduzione quando il contenuto di un testo viene trasposto nella materia sensibile dei suoni, delle parole, dei gesti, acquistando un'esistenza spazio-temporalmente individuata. Possiamo anche dire che la riproduzione è l'aspetto sensibile della rappresentazione, in base a cui essa può aspirare a diventare qualcosa di più, cioè la manifestazione del contenuto dell'opera.

Stando allo schema di *Verità e metodo*, l'aspetto puramente sensibile della riproduzione non può essere però il suo *unico tratto*; non sarebbe altrimenti possibile assimilare alla riproduzione anche la lettura *silenziosa* di un testo letterario, cosa che invece Gadamer puntualmente fa. Se egli lo fa, del resto, è perché la lettura silenziosa, rinunciando a essere una riproduzione, rinuncerebbe a essere anche una rappresentazione, e non potrebbe più offrirci un'esperienza dell'arte. L'essere dell'arte, per *Verità e metodo*, si dà nella rappresentazione. Ovviamente, il problema non si pone con la lettura ad alta voce o con la declamazione poetica, dove l'aspetto della riproduzione sensibile è del tutto evidente.

Qual è allora l'aspetto ulteriore della riproduzione, che consente di includere anche la lettura silenziosa della letteratura nell'esperienza *rappresentativa* dell'arte? Gadamer non lo dice subito, e noi lo seguiamo volentieri nella sua reticenza. In prima battuta, egli insiste anzi sull'aspetto opposto. In effetti, sono molte le ragioni per dire che, nel caso della letteratura, il rapporto tra riproduzione e rappresentazione si basa *soltanto* su una sonorizzazione del testo muto. Gadamer enumera dapprima una serie di osservazioni che rafforzano questa tesi, salvo poi abbracciare, dopo varie digressioni, la conclusione opposta: nonostante la mancanza di una sonorizzazione, anche la lettura silenziosa può essere ricondotta alla forma della rappresentazione. Ma in che modo? Vediamo di illustrare prima le

ragioni che fanno coincidere la riproduzione con la sonorizzazione di un testo letterario.

Se consideriamo che, nel corso della modernità, la lettura *silenziosa* è diventata la maniera prevalente di fruizione del testo letterario (si pensi ai romanzi), facciamo fatica a comprendere come la letteratura possa esibire la *struttura ontologica* della rappresentazione artistica. Quest'ultima sembra appartenere all'opera *finché è unita a un momento autenticamente riproduttivo*, che non si limita a ridare vita alla lettera morta di un copione o di uno spartito ma lo fa nel corso di un evento spettacolare, delimitato spazio-temporalmente. È durante una rappresentazione pubblica che l'opera fa tutt'uno con la sua esibizione o *explicatio*, al punto che non si può distinguere l'una dall'altra (mediazione totale).

Viceversa, la lettura silenziosa è affidata alla nostra interiorità, e non sembra prevedere una messa in scena o un'esecuzione vera e propria: quando è silenziosa, la lettura sembra il trionfo della privatezza e, per questo, sembra fatta apposta per giustificare un approccio puramente *estetico* all'opera d'arte. Mancando un processo di esteriorizzazione, si può infatti pensare che l'unica risposta al testo sia *puramente* soggettiva: un flusso di vissuti interni, frutto della nostra immaginazione e della nostra sensibilità. Dunque, la ricezione silenziosa della letteratura sembra essere l'eccezione alla regola che vale per ogni evento artistico, e che consiste nel vincolare la rappresentazione all'opera, impedendole di essere *riducibile* ai nostri vissuti interni e soggettivi.

Nel caso della lettura silenziosa, sembra mancare uno dei due termini da unificare: l'atto rappresentativo. Privatezza e interiorità della lettura sembrano facilitare quella «differenziazione estetica» che rompe l'unità dell'opera, staccando l'identità di quest'ultima dalla sua fruizione: qui sembra effettivamente più facile considerare la fruizione non come un momento che appartiene all'opera bensì come un'attività puramente soggettiva. Così facendo, differenziamo stabilmente opera e fruizione. Ma così facendo, introduciamo una differenziazione che non appartiene né all'essere dell'arte né all'essere del linguaggio: l'arte è infatti linguaggio, per Gadamer. La differenziazione estetica fissa e solidifica una estrinsecazione che il linguaggio pone ma, allo stesso tempo, toglie. Se la tendenza a differenziare l'opera dalla sua rappresentazione è una tendenza che ha preso piede con la modernità, questa tendenza va riconosciuta proprio per non assecondarla.

Tutto sembra cospirare, dunque, a che la lettura silenziosa non possa essere considerata come un vero momento esecutivo, paragonabile a quelli che si dispiegano nella realtà di una sala da concerto o di un teatro; questo tipo di lettura non produce azioni e sembra suscitare solo i vissuti interni del lettore, che riducono così l'opera stessa all'insieme di tali vissuti soggettivi. «La letteratura sembra essere la poesia spogliata della sua portata ontologica» (VM, p. 197). La poesia epica, la lirica corale, i generi encomiastici e celebrativi hanno tutti un momento rappresentativo legato al canto, alla recitazione, alla declamazione ma quando la poesia e la prosa letteraria cominciano a essere lette in silenzio, ecco che la letteratura sembra sbarazzarsi di ogni aspetto performativo e collocarsi *al di fuori* della *Darstellung* artistica. Per meglio dire: la letteratura sembra stare dentro e fuori il perimetro della *Darstellung* a seconda che venga letta ad alta voce oppure in silenzio. Forse che la sua natura è davvero una doppia natura?

Le cose *sembrano* stare così ma stanno davvero così? Gadamer se lo chiede. Per attenuare il divario di questa doppiezza, egli comincia intanto a formulare alcune considerazioni storiche. In effetti, se si guarda alla storia, ci si rende conto che il confine tra oralità poetica e lettura del testo letterario non è sufficiente a scavare un solco invalicabile tra poesia (da recitare) e letteratura (da leggere). La redazione scritta dei testi epici è cominciata quando la loro declamazione a memoria era ancora in auge: la scrittura poteva fornire, ad esempio, una base occasionale al rapsodo per la sua lettura ad alta voce o un supporto per la sua memoria. Non era ancora un invito alla lettura silenziosa e già solo per questo «si può dire che il venire in primo piano della lettura rispetto alla recitazione [...] non porta nulla di radicalmente nuovo» (VM, p. 198).

La lettura non si è imposta subito come lettura silenziosa a spese della recitazione in pubblico, del canto, della declamazione a memoria: prima si è passati attraverso la lettura solitaria *ad alta voce*. E anche il passaggio da quest'ultima alla lettura silenziosa è stato qualcosa di graduale: proprio questa gradualità storica può servire a mettere a fuoco in termini altrettanto gradualmente la loro differenza strutturale, che non è netta e inconciliabile ma appunto sfumata. E può anche prestarsi a riportare la lettura silenziosa sotto l'ombrello della rappresentazione. Vediamo.

Come si è detto, in *Verità e metodo* Gadamer ritiene che la lettura *ad alta voce* e la *declamazione* poetica esibiscano un tratto che le assimila senza

problemi alla riproduzione di un testo teatrale o all'esecuzione di una partitura musicale. La riproduzione non crea l'opera *ex novo* ma la trasferisce in un *medium* sensibile; in questo modo, però, essa porta l'opera alla sua piena manifestazione. «I segni scritti in cui è contenuto un testo musicale o drammatico vengono in tale atto solo riscattati. Anche la lettura ad alta voce di un testo è un processo di questo tipo, cioè la riattualizzazione e la collocazione del testo in una nuova immediatezza» (VM, p. 459).

Il divario tra esecuzione musicale e lettura ad alta voce sembra qui superato ma non questo viene meno lo scarto tra lettura ad alta voce e lettura silenziosa: come colmarlo? Bisogna scartare subito alcune ipotesi del tutto fuorvianti: non si può dire, ad esempio, che nella lettura silenziosa vi sia un residuo minimo di esecuzione vocale. In essa non vi è né un filo impercettibile di voce che accompagna il lavoro degli occhi né una parola che affiora alle labbra ma non viene poi effettivamente pronunciata. Come assimilare allora la lettura silenziosa alla riproduzione? Si può pensare che, anche nel silenzio, si realizzi una sorta di spettacolo interiore?

Gadamer non ritiene così importante stabilire se durante la lettura silenziosa ci sia o meno una «esecuzione (*Aufführung*) interiore», una esteriorizzazione soltanto simulata dell'atto di scandire le parole, una sorta di teatralizzazione del testo, «sia pure solo nell'intimità della persona» (*ibidem*). Gadamer ha per lo più negato che si possa parlare in questo modo della lettura silenziosa ma talvolta lo ha fatto con qualche reticenza, e talaltra si è spinto a fare una parziale concessione a chi, come Goethe, si è invece espresso in tal senso.

Ma il punto decisivo non è questo. La ragione che, in questa fase, lo induce ad ammettere il carattere riproduttivo della lettura sembra essere un'altra: poiché la lettura non si dà senza comprensione di ciò che si sta leggendo, pena il suo scadimento a sillabazione o ad assemblaggio inintelligibile di parole, si tratta di far valere anche in questo caso, e in maniera rigidamente letterale, il nesso tra comprensione e interpretazione (*Auslegung*). L'interpretazione apre la via verso la riproduzione. Ma in che modo? Si comprende solo nelle parole, il che significa che si comprende davvero qualcosa solo interpretandola, solo esplicitando a parole ciò che si è inteso. Questo vale anzitutto quando si tratta di illustrare un contenuto ad altri o a se stessi ma di questo aspetto dell'interpretazione non vi è traccia nella lettura silenziosa. E allora?

L'interpretazione che è all'opera nella lettura silenziosa non arriva a tanto; in questo caso, perché vi sia interpretazione, sembra che basti dare, dentro di noi, il giusto tono e la giusta cadenza a ciò che sta scritto. Lo sforzo dell'interpretazione nasce anzitutto dall'esigenza di misurarsi con l'andamento effettivo del testo: nell'assecondare il testo, Gadamer sembra ravvisare una riproduzione non sensibile, afona, ma non meno articolata del testo stesso. L'articolazione interpretativa è già una forma di riproduzione. Si può anche dire la stessa cosa a rovescio: la riproduzione non è una semplice sonorizzazione ma contiene in sé anche un momento interpretativo. Le parole, proprio in quanto suoni, vanno anche scandite in un certo modo. Ecco il lato ulteriore della riproduzione che cercavamo all'inizio della lezione (vedi sopra p. 6).

Ripetiamolo. L'interpretazione di un testo, la sua *Auslegung*, è soprattutto una esplicazione che si appropria verbalmente del suo contenuto, nell'atto stesso di comprenderlo. Per spiegare il contenuto di un testo a qualcuno bisogna esprimersi non soltanto con le parole del testo ma con le proprie parole, che diventano immediatamente una fedele prosecuzione o una traduzione del testo stesso, a patto che siano azzeccate. Ma nella lettura silenziosa non ci si mette a parlare in proprio, non si parla a partire dal testo e sul testo: si legge e basta. Tuttavia, anche in questo caso vi è una *Auslegung*: qui non si tratta di trovare le parole giuste, è vero, ma si tratta pur sempre di trovare l'intonazione giusta, i punti dove spingere o rallentare, scandendo le parole *del* testo nel *proprio* ritmo di lettura. Si tratta di *sottolineare* adeguatamente le singole parti del testo, nell'atto stesso di comprenderlo leggendolo.

Sulla base del nesso vigente tra comprendere e interpretare, si può dire allora che «ogni lettura che sia anche comprensione è sempre già una forma di riproduzione e di interpretazione. L'accentuazione, l'articolazione ritmica del testo ecc. si verificano anche nella lettura più silenziosa. Il significato e la sua comprensione sono così strettamente legati al linguaggio vivente (*mit dem Sprachlich-Leibhaften*) che la comprensione comporta sempre un intimo discorrere» (VM, p. 198). Comprendere è interpretare, e interpretare è anche riprodurre, nel senso di andare dietro al testo in tutte le sue pieghe. C'è una sorta di verbalizzazione anche soltanto nel leggere bene un testo in silenzio, e per questo basta coglierne il ritmo e l'andamento, senza pronunciare dei suoni. Basta articolare le movenze del testo, basta articolare le parole senza

articolare fonicamente i loro suoni articolati, perché questa interpretazione assuma anche i tratti una riproduzione.

Il passo citato è importante per molti motivi, e va letto sullo sfondo del superamento della differenza tra «esterno» e «interno»: né la lettura ad alta voce va consegnata *del tutto* all'esteriorità né quella silenziosa va semplicemente rinchiusa nell'interiorità. Entrambe si collocano invece nel *medium* del linguaggio e nel linguaggio come *medium*: in entrambe si forma una differenza che non è una differenza, ed entrambe fanno parte in questo modo dell'evento linguistico. Sappiamo che il suono delle parole pronunciate si pone come una differenza per togliersi immediatamente nel significato della parola; analogamente, il ritmo e l'accentuazione del testo devono porsi per sciogliersi anch'essi nella comprensione del suo significato. La comprensione del significato, si dice nel passo appena letto, è così strettamente legata all'aspetto vivente e corporeo del linguaggio da non poter fare a meno di scandire il suo ritmo nemmeno nel silenzio. La voce può mancare ma non il battito del testo; tuttavia, anche la scansione silenziosa del ritmo non si pone come una grandezza autonoma, e confluisce infine nella comprensione del senso del testo.

Nella lettura silenziosa la differenza che si forma è costituita dal dispiegamento, dalla *explicatio* delle pieghe del testo, che hanno una sorta di risvolto corporeo, una specie di pulsazione, come se il testo linguistico fosse un corpo pulsante di vita. Gadamer pensa qui che non sia poi così essenziale che tale dispiegamento si realizzi all'esterno, in una sequenza fonica e gestuale, o nel silenzio, se è vero che anche nel silenzio il linguaggio del testo può essere articolato secondo il ritmo, l'intonazione, la coloritura che esso contiene. La vita del testo è non solo il suono pronunciato ma anche l'articolazione silenziosa del suo ritmo. Il lettore deve esplicitare tutto questo per se stesso; se vuole comprendere ciò che legge, egli deve scandire il testo nel suo andamento, riconoscendo e assecondando il suo tracciato, che si palesa via via mentre lo si percorre, come una serie di curve e di rettilinei. Anche questo fa parte della comprensione.

Ma tutto questo significa anche qualcos'altro: per come viene qui presentata la lettura silenziosa, è evidente che in essa la parola letteraria non risuona ancora per l'orecchio interno, non si rende percepibile nel puro ascolto ma va soltanto esternata, percorsa, distesa nel ritmo del testo. La scansione delle parti del testo, l'articolazione del suo flusso prevalgono sulla

risonanza della parola nello spazio virtuale del *Gebilde*; quest'ultimo non si mostra ancora come una figura tridimensionale, come un volume, ma ha la semplice consistenza di una striscia che dobbiamo calcare e ricalcare nel suo tracciato. Curiosamente, Gadamer si sofferma sul battito e sul ritmo del testo ma anch'essi sono poi racchiusi nell'orizzonte della comprensione del significato. Anche l'interpretazione ritmica del testo, di cui la comprensione non può fare a meno, torna a confluire nell'alveo della comprensione stessa.

Di qui una conclusione di ordine generale. Quando l'*esteriorizzazione* vocale della riproduzione si pone, essa si pone solo per essere tolta ma ciò consente nondimeno alla rappresentazione di presentarsi come la manifestazione del contenuto dell'opera. Quando invece l'*esteriorizzazione* vocale non si pone, come nella lettura silenziosa, ecco che resiste ancora la profilazione ritmica del testo ma anch'essa è in fondo funzionale alla comprensione del senso del testo, a cui concorre. L'interpretazione interviene a sostenere la scansione muta del testo ma solo per coglierne il senso, scomparendo nel momento stesso in cui il contenuto testuale si rende comprensibile. In questa attività interpretativa la letteratura ha una sua *esistenza (Dasein)*.

La lettura, intesa come atto riproduttivo, è il momento senza il quale il linguaggio dell'opera non parla. La lettura, anche quella silenziosa, appartiene all'essere dell'opera come qualcosa a cui essa non può rinunciare: l'opera *esiste nella lettura*, che la porta a compimento. Nella lettura l'opera è se stessa, perché in essa *accade il senso*. Alla fine Gadamer non distingue più tra lettura silenziosa e sonora: la lettura è in fondo unitaria, al di là di questa distinzione, e confluisce sempre, come abbiamo visto, nella riproduzione. «All'opera letteraria la lettura appartiene in modo essenziale, come la recitazione (*Vortrag*) e l'esecuzione (*Aufführung*). Tutte e tre sono aspetti di ciò che in generale si chiama riproduzione, ma che in verità rappresenta il modo di essere originale di tutte le arti "transeunti" e che, abbiamo visto, si rivela esemplare per la definizione del modo d'essere dell'arte in generale» (VM, p. 198). A ciò corrisponde anche il fatto che, nonostante la lettura di un'opera letteraria possa essere interrotta e ripresa più volte, l'insieme di questi segmenti attuativi forma comunque *una* sola lettura, corrispondente all'*unità* del testo (*ibidem*).

Cosa deriva da tutto ciò? Una sostanziale affinità tra la parola che viene compresa e interpretata senza «uscire di bocca», e quella che, in bocca, viene

scandita ed eseguita fonicamente. Leggere non è come parlare: la lettura va dietro a un testo già scritto, anche quando lo anticipa nelle sue precomprensioni. Tuttavia, anche la lettura partecipa dell'evento del senso, che si dà allo stesso modo nel leggere e nel parlare, ponendo cioè una differenza che non è una differenza. Anche la parola della lettura silenziosa *si pone* in qualche modo, esce e disegna le sue volute in nome del ritmo testuale che la attraversa, si verbalizza, come un'incarnazione che non diventa sensibile, non si esteriorizza fonicamente. In questo modo, Gadamer le assicura comunque uno spessore, una sorta di realizzazione: *la parola è detta nel silenzio ma è comunque detta a causa del ritmo del testo, che non può mai essere spento.*

Con ciò, come dicevamo, Gadamer non intende dire che «la comprensione che si ha nella lettura sia una specie di esecuzione (*Aufführung*) interiore, nella quale l'opera d'arte verrebbe ad avere un'esistenza autonoma - sia pure solo nell'intimità della persona - paragonabile a quella che acquista nell'esecuzione pubblica» (VM, p. 459). Il punto non è dare ad ogni costo un corpo alla parola umbratile e incorporea, che non esce all'esterno, prendendo a modello la parola pronunciata: non si tratta di emulare l'esteriorità del parlato, come se questo fosse davvero qualcosa di indipendente, quanto di cogliere anche nel momento riproduttivo della lettura silenziosa la sua appartenenza all'opera, lo stesso destino che viene riservato alla voce del cantore o all'azione scenica.

L'opera accade nella sua interpretazione ma quest'ultima non deve *mai* figurare come qualcosa di a sé stante, che si tratti di leggere a voce alta oppure in silenzio. «Bisogna dire invece che anche una esecuzione che si attua nello spazio e nel tempo esteriori non ha in verità un'esistenza autonoma rispetto all'opera, e può acquistarla solo in virtù di un atto ulteriore di differenziazione estetica. L'interpretazione (*Interpretation*) che si dà della musica e della poesia mentre vengono eseguite (*aufgeführt*) non è ermeneuticamente diversa dalla comprensione di un testo che si realizza nella lettura: la comprensione implica sempre l'interpretazione» (*ibidem*). I suoni che vengono prodotti o pronunciati non hanno alcuna esistenza autonoma; pongono in essere se stessi per togliersi immediatamente, lasciando il posto al senso dell'opera. E un'esistenza autonoma non ce l'ha neppure l'interpretazione ritmica del testo nella lettura silenziosa.

La lettura silenziosa e quella ad alta voce si rinforzano a vicenda in nome della non-differenziazione estetica ma possono essere intese come due modi della riproduzione finché conta esclusivamente la *resa del senso* del testo: che sia fonica o muta, alla lettura viene qui attribuito solo il compito di comprendere e di esplicitare il testo nelle sue pieghe e nei suoi andamenti, al fine di rendere comprensibile il senso che lo anima. In tutto questo, Gadamer non presta ancora attenzione all'ascolto della risonanza della parola; anche il ritmo, che rientra della dimensione musicale e melodica del linguaggio, viene qui riferito alla sola comprensione del senso. È curioso e insieme molto istruttivo: abbiamo visto come in *La verità della parola* (1971) siano proprio i mezzi linguistici del ritmo, del metro e della vocalizzazione a innescare la risonanza della parola poetico-letteraria, eleggendola a nuovo polo del pianeta «letteratura».

Di questa dimensione silenziosamente sonora sarà ben presto chiamato a occuparsi il cosiddetto «orecchio interno», la cui comparsa consentirà a Gadamer di non connettere più la lettura alla riproduzione, ridefinendo anche il rapporto tra comprensione e interpretazione (linguistica). Il parlare senza voce, «l'intimo discorrere» che, in *Verità e metodo*, si accompagnava alla comprensione del testo non sarà più una verbalizzazione generata dal ritmo del testo ma diventerà la fonte di un ascolto interno, dove la sonorità muta si fa risonanza, suono che si spande nei padiglioni di un orecchio ideale. A questo punto, la comprensione del senso dovrà sempre accompagnarsi, nel caso della letteratura, all'ascolto della risonanza del linguaggio, e l'ascolto cesserà di annullarsi nel senso ma si intreccerà con esso, come un filo di diverso spessore. Con conseguenze importanti anche per il modo di intendere la lettura.

Lezione 22 (2 ore) 21-04-2023

La lettura letteraria.

La presenzialità del testo: sostare e «raccolgere»

Testo e interpretazione (1983)

Torniamo ora, dopo il *flashback* in cui si è parlato della «lettura» in *Verità e metodo*, a *Testo e interpretazione* (1983) ma prima cerchiamo di fissare alcune considerazioni che solo questo *excursus* ci ha consentito di elaborare.

Gli ultimi saggi che abbiamo studiato ci hanno consegnato l'idea che la parola letteraria si nutre dell'intreccio tra senso e risonanza ma, come abbiamo visto a proposito di *Verità e metodo*, non è sempre stato così per Gadamer. *La verità della parola* (1971) esprime già chiaramente il senso di questa virata: in uno dei suoi passaggi più interessanti, Gadamer dice chiaramente che «la lettura, a differenza della declamazione (*Vorlesen*) e della recitazione (*Rezitieren*), non è una riproduzione dell'originale [(...*keine Reproduktion des Originals ist...*): la traduzione italiana tralascia il “non” e va quindi corretta!], ma condivide immediatamente l'idealità dell'originale, dal momento che non è per nulla riducibile alla contingenza di una riproduzione» (VP, p. 30). Il «lettore ideale», che Gadamer ha in mente in questo passo, è anche un «ascoltatore ideale», è già qualcuno che, dietro a ogni esecuzione vocale, non può fare a meno di ascoltare ciò che proviene dal suo orecchio interno. Per questo, condividere l'idealità dell'originale non significa soltanto comprenderne il senso unitario; significa anche e soprattutto cogliere l'idealità della risonanza della lingua.

Il vincolo a cui il lettore non può sfuggire non consiste più nella necessità di *riprodurre* l'andamento del testo, il suo ritmo, la sua scansione, se lo si vuole comprendere: non c'è più bisogno di chiamare in causa questo aspetto del concetto di «riproduzione», come in *Verità e metodo*, per non consegnare la lettura silenziosa all'arbitrio dei vissuti soggettivi. C'è ormai l'ascolto ideale dell'orecchio interno, che è sempre all'opera e sempre vincolante. Per questo motivo, Gadamer può anche permettersi di riconoscere che sì, la lettura, a differenza da una esecuzione musicale (riproduzione), «è un “fare” interiore attraverso cui non si resta legati e si conserva la libertà del flusso d'immaginazione» (*ibidem*). È un fare interiore autonomo, a cui non corrisponde alcun fare esterno o esteriore.

Infine, nemmeno la *lettura ad alta voce* è più assimilabile a una esecuzione e quindi a una riproduzione; è vero che in questo caso si pronunciano delle parole ma ciò non basta per dire che si ha qui «una vera riproduzione» (VP, p. 31). Si tratta invece di un «servizio reso a chi vuole capire come se fosse lui stesso a leggere» (*ibidem*). Chi sa leggere un testo ad alta voce è *come se* mettesse chi ascolta nella condizione di leggere da solo, senza mediatori: non si tratta, in questo caso, di una *mediazione totale*, perché la lettura non è la recitazione di un attore, che è tanto più riuscita quanto meno la avverte come recita. No, anche nel caso della declamazione e della lettura ad alta voce, la lettura mette direttamente in contatto con l'idealità del testo originale. Troveremo considerazioni analoghe anche in TI, p. 317.

Fatte queste precisazioni, torniamo davvero a *Testo e interpretazione* (1983), che si colloca sulla scia di questo nuovo corso, rafforzandolo. Per rendere più chiaro il nuovo quadro concettuale, dovrò citare però anche un paio di testi che non fanno parte del programma d'esame; essi contengono infatti molti passi illuminanti sui temi che stiamo studiando. Si tratta di *Filosofia e letteratura* (1981)¹, e de *Il testo eminente e la sua verità* (1986)², due saggi che risalgono allo stesso torno di anni in cui è stato composto *Testo e interpretazione* (1983).

Il testo letterario è l'esempio migliore per recuperare il senso originario della parola «testo»; tale senso è anche il significato letterale del *textus* (tessuto, trama di fili intrecciati). L'intreccio del senso e del suono è anche ciò che rende il testo un *textus* in senso proprio: il significato originario del termine viene richiamato 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.

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, Ancona/Bologna 1988, pp. 51-73).

² D'ora in poi indicato con la sigla TEV, seguita dal numero di pagina della traduzione italiana (H.-G. Gadamer, *Verità e metodo 2. Integrazioni*, Bompiani, Milano 2001, pp. 335-344).

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 edificio.

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 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. Aver colto nella letteratura la manifestazione del linguaggio induce a modificare il senso e la portata della lettura, quando essa diventa lettura letteraria.

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 tuo quanto il fatto che, pur nella differenza della nostra ricezione interna, l'orecchio di tutti noi rinvia qui a un ascolto ideale. L'orecchio interno è un metro di giudizio 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, nella lettura ad alta voce, nella declamazione o altro, alcuna attuazione fonica adeguata. La voce, essendo sempre la voce di qualcuno, compresa la mia, 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 dunque 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 risonanza della parola è interna ma non in senso letterale. Non è tanto una percezione viscerale quanto la ricezione in senso ideale della stessa composizione poetico-letteraria, che si rende presente in uno spazio-tempo suo proprio. L'idealità della ricezione si accompagna al modo in cui il *Gebilde* prende forma, diventa presente; ciò accade quando lo comprendiamo.

Cominciamo dall'aspetto spaziale. Dovremo poi occuparci, nelle lezioni successive 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 spande e 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).

Nell'intimità della lettura prende corpo e si insedia la spazio-temporalità dell'opera; è infatti la comprensione dell'opera, che si realizza nel corso della lettura, a consentire la presenzialità dell'opera stessa, il dispiegarsi della sua multidimensionalità. La struttura dell'opera viene costruita con i rimandi che la comprensione individua tra le sue parti nel corso della lettura. Non fa più molta differenza, a questo punto, se la lettura è silenziosa o sonora: chi la sonorizza *comprende* il testo nello stesso modo di chi rinuncia a scandire vocalmente le parole. La comprensione e l'interpretazione del testo si compiono anche in assenza della sonorizzazione fonica, poiché non solo il senso ma anche la risonanza ideale si danno compiutamente nell'intimità del leggere. Rovesciando l'impostazione di *Verità e metodo*, il caso apparentemente problematico potrebbe essere costituito ora dalla *lettura ad alta voce*, dove c'è effettivamente un momento riproduttivo e rappresentativo. Ma anche questo caso rientra ora, senza troppi problemi, nell'alveo della comprensione interna della lettura mentre la sonorizzazione si *aggiunge soltanto* a quest'ultima come un momento non essenziale.

A questo punto, la cosa davvero rilevante per Gadamer è che, nella lettura, si viene costituendo una dimensione di ascolto che non può mai essere riversata e assorbita nell'effettiva esecuzione del testo; d'altro canto, 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 ricchezza 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 diritto di precedenza sta a indicare soltanto che l'irraggiungibile è tale 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 che ogni volta arriva «dopo», nel tentativo 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 corrisponde al testo letterario è interpretazione in senso eminente. Cosa significa?

La lettura letteraria, rispetto ai tempi di *Verità e metodo*, ha cambiato i suoi connotati sotto i nostri occhi. La questione della interpretazione del testo, che veniva a coincidere con la sottolineatura dei suoi passaggi e delle sue movenze (anche) nel corso di una lettura silenziosa, si è venuta modificando, fino a presentare la lettura come un atto interminabile, da riprendere di continuo nel suo stesso decorso. La ripetizione della lettura non si modella più sulla replica integrale di una rappresentazione né può essere vista come la semplice interruzione di una azione rappresentativa, a cui si alterna la sua ripresa; la ripetizione diventa piuttosto la figura dell'ascolto della fusione di senso e suono, e assume i tratti dell'esplorazione dello spazio-tempo dell'opera.

«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: il leggere non si sviluppa soltanto nel seguire il testo riga per riga fino all'ultima riga ma anche nell'andare dietro a ogni sorta di richiamo interno, nel tornare di continuo *sul* testo già letto. 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. Ciò porta a identificare il leggere con l'interpretare come tale, e a fare di quest'ultimo un esercizio che non aspira a far parlare l'*interpretandum* con la sua propria voce, *cancellando la mediazione dell'interprete*, ma lo esplora come una dimensione aperta.

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.

Con ciò, cominciamo anche a intravedere meglio gli aspetti più rilevanti della sua presenzialità. Il *primo* aspetto è quello della sua *inesauribilità*, per cui presenzialità non è mai sinonimo di disponibilità o afferrabilità. Un’opera d’arte, proprio perché è linguaggio, non è mai presente come una cosa materiale. Il punto è proprio quello dell’interminabilità della sua interpretazione, e della ripresa continua a cui è condannata ogni comprensione che possiamo averne.

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, e per questo non ancora compresi, 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 assimila a una sorta di scultura ideale o virtuale, dobbiamo ora passare a trattare

brevemente la sua temporalità; lo faremo in maniera più approfondita quando passeremo a commentare *Parola e immagine: «così vere, così essenti»* (1992). Compare a questo punto il risvolto più propriamente *temporale* della presenzialità, il suo *terzo* aspetto: la compresenza *simultanea* tra il tutto e le parti, anche se questo «tutto» non è mai afferrabile e delimitabile del tutto.

L'autoreferenzialità del contenuto e l'automanifestazione del linguaggio, che contraddistinguono il testo letterario, ci costringono a sostare e a muoverci all'interno del suo *Gebilde*. Ciò comporta che si sprofondi al suo interno, inseguendo la trama e la tessitura che lo innervano; si ha così un potenziamento della nostra capacità di discriminare i filamenti che formano l'intreccio del testo, e di vederli di nuovo intrecciati tra loro, in tutte le direzioni. Il testo dell'opera è l'unica presenza ma questa presenza non si dà come un oggetto; piuttosto, essa apre e stringe di continuo le sue maglie, offrendosi all'esplorazione che possiamo tentarne.

La presenza dell'opera coincide con la sua forza espansiva. Essa infatti si espande, perché mostra una trama sempre più fitta di relazioni, che danno la misura della sua portata. 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.

Noi seguiamo e inseguiamo il dipanarsi di una tessitura; il tempo dello sguardo e dell'ascolto, in cui si svolge questo inseguimento, non è avvertito come una successione di istanti; tutto si dà in un tempo sospeso. «Torniamo 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 nel caso di chi impiega degli strumenti, quando li prende e li mette da parte» (TI, p. 319, trad. modificata).

Si può richiamare anche un'altra immagine, oltre a quelle usate fin qui (immersione, inseguimento, esplorazione) per descrivere la nostra lettura; se vogliamo, avremmo dovuto convocarla sin dall'inizio, perché corrisponde al significato originario del *leggere*, ben prima che questo verbo venisse usato in

riferimento alle parole scritte. Il tedesco *lesen*, oltre ad avere il significato consueto di «leggere», conserva quello di «raccolgere», «spigolare», «conservare il raccolto», in questo diverso dall'italiano *leggere* ma non dal latino *legĕre*. La lettura di un testo è anche una sorta di raccolta degli elementi sparsi nelle sue righe, quasi che queste fossero i solchi di un campo. In un testo letterario, ciò che guida la raccolta non è solo l'unità del senso ma l'intreccio di senso e risonanza. Vedremo più diffusamente in *Parola e immagine* (1992) come Gadamer evidenzi a chiare note il carattere della lettura come una «raccolta»; si tratta di un punto di arrivo, che ha cominciato a profilarsi dagli anni Settanta del Novecento, consentendogli di sottrarre la letteratura e le arti plastiche alla matrice della *Darstellung*, a cui cercava invece di ricondurle in *Verità e metodo*.

La lettura viene ora estesa alle arti plastiche, i cui prodotti diventano *presenti*, al di là della loro oggettualità, solo quando vengono «letti», resi parlanti, messi nella condizione di esibire la domanda di cui essi sono la risposta. Per costruire dentro di noi la conformazione di un edificio, di uno spazio figurativo, di un *Gebilde* letterario dobbiamo entrare dentro l'opera, fisicamente o in senso figurato, ma sempre «legendola». Questo *ingresso* va inteso come un «avvicinamento graduale» al suo cuore, come uno sfregamento che alla fine produce la «scintilla del comprendere», dopo di che si avvia un'immersione progressiva e ripetuta, in cui quella scintilla si moltiplica e si irradia concentricamente. Gadamer finirà per esaltare questo aspetto della lettura, in cui il testo diventa soprattutto qualcosa da esplorare senza fine, e non più soltanto qualcosa da rendere in maniera persuasiva, come nella prima fase del suo pensiero.

La «raccolta» operata dalla lettura riesce non tanto perché scompare la differenza tra rappresentazione e opera, come nelle arti performative, quanto perché si viene avvolti in un intreccio inesauribile, di cui si avverte la «presenza». La nostra partecipazione assume i tratti di uno stato di massima all'erta rispetto al «venir fuori» dell'opera, che è *completo solo perché ci conquista e ci avvolge nella sua inesauribilità*. Se e quando l'opera «viene fuori», cioè che viene fuori è una trama, un intreccio di relazioni, che si presentano come ordinate tra loro.

Non si tratta di ricalcare qualcosa che è stato prefissato in maniera univoca. Nello spazio e nel tempo di gioco in cui l'opera si offre si può entrare solo in uno stato di vigilanza e di massima attenzione, che ci rende

disponibili a raccogliere, discernere, soppesare in maniera sempre *interlocutoria* i rimandi del testo; sono essi che danno la misura di una vera «presenza compositiva», di un *Gebilde*. Questo è il «leggere». E per questo la compiutezza dell'opera *si manifesta* proprio nell'incompletezza che segna ogni articolazione della sua unità in sede interpretativa. La lettura si muove nel testo in un tempo sospeso: essa ha bisogno di un tempo non definito, diverso dalla durata di una usuale rappresentazione pubblica, perché si ripete non come una replica ma si sofferma e riprende il cammino già durante ogni decorso, in una serie di tentativi parziali, tanto più ricorrenti quanto più fruttuosi.

La lettura diventa il paradigma della fruizione delle arti plastiche e della parola, quando essa prende commiato dall'orizzonte dell'esecuzione (*Aufführung*), teatrale o interiore che sia. Il modello dell'esecuzione è legato alla *Darstellung*, e si concentra sull'esigenza di dare un'accentuazione particolare (*Überhellung*) al testo; perché ciò accada, la lettura si nutre certamente della comprensione e dell'esplicazione o interpretazione (*Auslegung*) ma tutto confluisce nell'esigenza di ottenere una esecuzione ben riuscita (scansione, ritmo, tempi giusti, sottolineature). In questo modello non si fa ancora sentire l'operato dell'orecchio interno, che è capace di fornire la controesecuzione ideale di ogni esecuzione reale, di ogni attuazione fonica del testo letterario.

Con l'esaltazione dell'orecchio interno, anche il concorso di comprensione e interpretazione muta di segno: entrambe vengono incorporate nell'orecchio interno, e si spendono per suo conto nel portare alla luce sempre nuove combinazioni di senso e di suono nello *spazio di risonanza* creato dal testo letterario, e durante un processo interminabile. A questo spazio si accompagna un temporalità specifica, che è quella dell'indugio. Avremo modo di approfondire questo punto parlando del prossimo e ultimo saggio di cui ci occuperemo, *Parola e immagine: «così vere, così essenti»* (1992).

