

Lezione 23 (2 ore) 27.04.2023

Assolutezza e contemporaneità dell'arte

Parola e immagine (1992)

Il primo punto che vogliamo affrontare a proposito di *Parola e immagine*; “*così vere, così essenti*” (1992) riguarda la questione della *contemporaneità* dell'arte. Si tratta di un tema ricorrente nel pensiero di Gadamer, su cui ci siamo soffermati sia in *Verità e metodo* (1969) sia in *Estetica ed ermeneutica* (1964). Rispetto a questi due testi, *Parola e immagine* presenta certamente degli elementi di continuità ma, anche e soprattutto, alcuni aspetti non più combacianti con il passato. Anche la questione della contemporaneità dell'arte dice molte cose riguardo alle diverse fasi del suo pensiero.

Dobbiamo partire dal fatto che, nel 1992, Gadamer ha ormai consolidato la sua ermeneutica dell'arte attorno a due riferimenti fondamentali: la letteratura e le arti plastiche, la parola e l'immagine. Su di esse verte ogni considerazione di ordine generale, e non più sulle cosiddette «arti transeunti» o performative. Gadamer non intende con questo riprendere la tradizionale *distinzione* lessinghiana tra arti temporali, legate alla parola, e arti spaziali, legate all'immagine. Al contrario, gli interessa «far emergere ciò che accomuna le arti plastiche e l'arte poetica, per inscriverlo in un ordine ancor più universale, che fa dell'arte una enunciazione (*Aussage*) di verità» (PI, p. 120).

La verità dell'arte è sempre alla base della sua *contemporaneità*, intesa nell'accezione gadameriana che ci è ormai consueta: l'arte è contemporanea perché ha la capacità di non sottostare ai limiti temporali e storici della sua origine, perché è dotata di una sua *assolutezza* ed è inoltre aperta alle *integrazioni* che le epoche successive potranno apportare al significato dell'opera. In *Parola e immagine* si rinvengono però almeno due novità: uno *slittamento semantico* nel modo di intendere la contemporaneità *assoluta* dell'arte, e una diversa maniera di presentare la *temporalità* dell'esperienza estetica rispetto all'impostazione di *Verità e metodo*. Anche questo secondo aspetto ha a che fare con la contemporaneità dell'arte.

Lo *slittamento semantico* consiste nell'evidenziare l'assolutezza dell'arte in termini letterali, proponendola come qualcosa di sciolto e separato (*absolutum*) non solo rispetto ai limiti storici della sua origine ma anche rispetto alla dimensione pratica e allo stesso processo creativo dell'opera

d'arte. Il secondo elemento di novità riguarda, come si è appena detto, la *temporalità sui generis* dell'esperienza dell'arte. Abbiamo già visto in *Testo e interpretazione* (1983) come l'immersione nell'opera abbia il carattere di una *lettura*, e come questa non si riduca più a una sorta di espropriazione estatica del Sé dinanzi alla forza dei significati (vedi il *theoros* di *Verità e metodo*) ma preveda anche e soprattutto l'esplorazione attiva dei rimandi, di senso e di suono, di cui è intessuto il *textus* dell'opera. In *Testo e interpretazione*, la temporalità di questa esplorazione, che si svolge fuori dal tempo ordinario, veniva descritta come un *indugiare* (*Verweilen*); in *Parola e immagine* troviamo l'ulteriore elaborazione di questo spunto fondamentale.

Cominciamo col rendere conto dello slittamento semantico circa la maniera di intendere l'assolutezza dell'arte: vi sono *due versanti* lungo i quali lo si può osservare. Cominciamo dal *primo*. Parola e immagine, quando acquistano una rilevanza artistica, «si contraddistinguono per la loro presenzialità (*Gegenwärtigkeit*) e per la loro sovratemporalità (*Zeitüberlegenheit*). L'opera della letteratura, cui riconosciamo un rango letterario, ci parla al di là e attraverso ogni distanza temporale, purché la lingua ci sia familiare. Allo stesso modo anche l'immagine, che venga riconosciuta come opera d'arte, ha il potere di raggiungerci immediatamente. Entrambe ci costringono espressamente a indugiare su di esse, ed entrambe, per dirla con Kant, ci inducono ad aggiungere con il pensiero molte cose innominabili» (PI, p. 121).

L'essere sciolta o *ab-soluta* rispetto al suo presente originario, rende l'arte capace di essere compresente a ogni presente successivo, di essere quindi qualcosa di strutturalmente con-temporaneo. Ma che cosa permette a un quadro o a una poesia «di essere un'opera d'arte, in modo tale da poter avere una tale presenza assoluta (*absolute Gegenwart*)?» (PI, p. 126). Come spesso gli accade di fare, Gadamer parte da alcune osservazioni di tipo linguistico, che consentono di notare come i termini *poiesis*, opera (*Werk*) e arte (o *ars*) evidenzino qualcosa di comune: si tratta di un'accezione specifica che indica, rispettivamente, una forma di produzione che è in realtà una creazione (*poiesis*), una forma di prodotto che non è un prodotto ma un'opera (*Werk*), e una forma di «arte» che non produce nulla di utile ma solo «qualcosa che non deve servire ad alcun impiego» (PI, p. 128).

Nel parlare di absolutezza dell'arte, come risvolto della sua verità, Gadamer si rifà a una serie di osservazioni linguistiche che confermano il

senso preciso e letterale di una *assolutezza*, che non travalica più soltanto i limiti storici di un'epoca ma fa riferimento a qualcosa che è *sciolto* e separato da ogni *utilità pratica*: questa libertà da ciò che è funzionale altro non è che la *libertà del bello*. In questo modo si realizza una saldatura tra mondo greco e modernità, che a Gadamer appare fondamentale per rinnovare con pensieri greci il senso e l'esperienza moderna dell'arte, altrimenti dominata dal soggettivismo.

Il concetto di gioco, inteso in senso ontologico, rispondeva, come si ricorderà, alla stessa esigenza. «Quel che abbiamo constatato nel significato insigne che “poeta” e “poesia” hanno presso i greci trova un parallelo, come risulterà chiaro, nel valore di risonanza (*Klangwert*) che in epoca moderna la parola “*Kunst*” (arte) è andata acquistando in tedesco, e alla quale, in altre lingue, corrispondono i derivati del latino *ars*. Il cammino percorso dall'uso della parola descrive, quanto al contenuto, il cammino che va dal produrre destinato all'impiego, e all'utilità, a un produrre che non reca utilità alcuna e che non deve servire a nessun impiego. È questa “libertà” che contraddistingue il bello» (PI, pp. 127-8).

Di qui occorre partire per trovare un punto di contatto tra *bellezza* e *verità*, non solo in generale ma alle radici della tradizione metafisica greca. «Nel concetto di “arti libere” c'è già l'eco della vicinanza che sussiste tra i concetti di teorico e di estetico e quindi della vicinanza del contemplare il bello e sapere il vero» (PI, p. 128). Si tratta di un punto molto importante, che impegna Gadamer negli ultimi decenni del suo lavoro. L'arte moderna ha una pretesa di *assolutezza* che la proietta al di là della funzionalità dei prodotti artigianali. Anche se la distinzione tra arte e artigianato non è presente nel mondo greco classico, tuttavia in esso possiamo ancora trovare una prossimità tra *bellezza* e *verità*, che non appartiene più all'orizzonte del pensiero scientifico della modernità; contro il monopolio scientifico della *verità* e della *conoscenza*, occorre allora verificare se la *grecoità* sia in grado di fornirci un'esperienza della *verità* che possiamo ritrovare anche nell'esperienza estetica dell'arte moderna, aggirando così l'interdizione del sapere matematico-sperimentale.

Aristotele fornisce intanto un primo spunto: nella *Metafisica* si dice che «ciò che è “bello” ha a che fare con le cose immutabili (*en tois akinetois*), ovvero con la sfera dei numeri e della geometria» (PI, p. 128). Questa assimilazione «è importante perché in essa si manifesta la prossimità tra il

campo semantico di *poiesis*, arte e opera e il campo semantico del bello e del vero. Il bello resta prossimo all'ambito del sapere e del conoscere» (*ibidem*). Ma con ciò resta anche aperto un problema non da poco: il bello di cui si sta parlando non è il bello artistico. Anche se nel mondo greco i campi semantici del bello e del vero sono fra loro contigui, questo non basta ancora ad avvicinare l'arte alla sfera della verità. Per approfondire la questione serve un supplemento di indagine, che Gadamer rivolgerà ad Aristotele. Vedremo nella prossima lezione che il contributo di Aristotele diventerà decisivo allorché Gadamer riprenderà un concetto centrale della sua metafisica, il concetto di *energeia*, per dare conto dell'attuazione dell'opera d'arte in quanto contemplazione estetica della sua verità.

Passiamo ora a considerare il *secondo* versante dello slittamento che riguarda l'assolutezza dell'arte in questa fase del pensiero di Gadamer. È un aspetto di carattere fenomenologico, nel senso che riguarda il modo di annunciarsi di questa absolutezza durante l'esperienza creativa e ricettiva. Anch'esso, come la valenza non utilitaria dell'arte, non viene toccato in *Verità e metodo* nelle parti espressamente dedicate all'arte.

Diversamente da ciò che si può fare e rifare in vista di uno scopo funzionale, l'artista crea qualcosa che è «riuscito» (*herausgekommen*) in modo irripetibile, e che si è realizzato nel senso di un'apparizione unica. Per questo, Gadamer ritiene che sia quasi più esatto parlare non di un'opera (*Werk*) ma di una «forma» o «conformazione» (*Gebilde*), poiché in questo termine, «forma», è implicito che l'assetto finale dell'opera si sia lasciato alle spalle, in maniera del tutto singolare, il processo della sua formazione ovvero che l'abbia come respinto nell'indeterminato, così da reggersi totalmente su se stesso, sul suo peculiare modo di apparire.

Perché siamo autorizzati a sottolineare questa cesura tra il compimento del processo e la fasi che lo precedono? Perché qui non si tratta del semplice completamento di una procedura, la cui conclusione è già prevista nel progetto iniziale, ma di una «riuscita», di un «venire fuori», che non può essere programmato in alcun modo, e che è l'indice di un evento di verità. Ciò che «viene fuori», e che si dà come un «venire fuori». è la verità del contenuto dell'opera; allorché si presenta come vero, tale contenuto sembra tirare fuori da sé ciò che è abitualmente nascosto e inaccessibile, per cui è lo stesso contenuto che esce allo scoperto, «riesce», «viene fuori». Questo

«uscire fuori» dell'opera è anche ciò che fa dimenticare il processo in cui essa matura, e da cui infine si distacca in maniera inesplicabile.

Non vi è alcuna garanzia, non vi è alcuna regola che possa decretare la riuscita dell'arte ma quando essa «riesce», l'opera si distacca dal lavoro che pure la rende possibile, diventando *ab-soluta*. Su tale assolutezza, fondata sulla verità, si regge anche la possibilità di valicare i confini del proprio presente, diventando una «presenza assoluta». La contemporaneità, come capacità di superare la distanza temporale, non viene più ricondotta alla struttura ricorsiva della festa ma trova la sua giustificazione nell'essere *ab-soluto* dell'opera d'arte.

Il modello della festa poggia sulla centralità della *Darstellung* e della fruizione, e mira a evidenziare come ogni replica sia tanto originaria quanto la prima rappresentazione: l'originarietà dell'evento rappresentativo viene posta a garanzia della pienezza dell'evento stesso. Solo così esso può essere contemporaneo a tutti i momenti in cui esso si ripete. Inoltre, l'esteriorizzazione connessa a ogni rappresentazione per un pubblico va subito riassorbita nella forza comunicativa dell'opera: la rappresentazione dell'opera, come sappiamo, *appartiene* all'opera.

Cooriginarietà e coappartenenza sono i termini che regolano il rapporto tra l'opera e la sua rappresentazione: la contemporaneità dell'arte è qui il corollario temporale della *non differenziazione estetica* tra il contenuto e la sua rappresentazione. La ripetizione nel corso del tempo non è un allontanamento dall'origine, così come non è un invito a staccare la forma rappresentativa dal suo contenuto: la contemporaneità dell'arte vuole impedire queste due derive, e per farlo assume la connotazione di un compito e di un richiamo, a cui si deve sempre di nuovo rispondere in maniera originaria, come nella celebrazione religiosa dell'evento di salvezza, che si ripete ogni volta nella celebrazione stessa.

Nel modello che Gadamer mette a punto nei decenni successivi a *Verità e metodo*, il *focus* non è più la *sola fruizione* dell'opera da parte del pubblico ma l'annunciarsi della verità dell'opera come un «venire fuori», che accade nel corso *sia* della creazione *sia* della fruizione. Inoltre, il senso di questo accadere appare molto più sfuggente, e si sottrae in misura molto più pronunciata alla sua articolazione in parole. *Je ne sai quoi*. La particolare assolutezza, quale esito della verità che scaturisce durante la creazione dell'opera, si ripropone sul versante della fruizione, rinnovando il «venire

fuori» della verità che ha già investito l'artista. Ne consegue che i concetti di *produzione* (*Produktion*) e *riproduzione* (*Reproduktion*) non riescono a cogliere né la creazione né l'esperienza estetica di un lettore o di uno spettatore. «Entrambi sono concetti inadeguati che nascondono la segreta ipseità del creare e del ricevere» (PI, p. 140).

«È quasi superfluo dire che, come la ricezione, così anche la creazione non è mero produrre (*Herstellen*): per chi crea sarà la riuscita dell'opera, per chi recepisce non sapremmo dire che cosa sia. *Je ne sai quoi*, dice il celebre motto francese. È riuscito bene e ha la propria inafferrabile giustezza. Perciò è privo di senso chiedere all'artista cosa abbia voluto dire. Ed altrettanto privo di senso è chiedere a chi la recepisce cosa sia propriamente quel che gli comunica l'opera» (PI, p. 136). L'opera d'arte deve «venire fuori», e per questo non può essere un semplice prodotto. Tutto questo, semmai, fa «pensare alla natura, che in primavera fa venire fuori i fiori» (PI, p. 139), e ci riporta a uno sfondo greco: infatti, anche se i greci non distinguono tra arte e artigianato, tuttavia «distinguono con rigore sistematico tra *techne* e *physis*. Quel che è naturale e vivente è natura in tutte le fasi della propria esistenza» (PI, p. 145), dal seme al frutto.

«Tutto ciò è, come dice Aristotele, un'unica attuazione (*Vollzug*) “da natura a natura”. Ma è proprio questo che caratterizza anche l'arte rispetto ai prodotti fabbricati. L'opera d'arte non è fabbricata come si fabbrica una merce (anche se viene messa sul mercato) quando è in una collezione, in un museo o altrove, per offrirsi all'attuazione della contemplazione» (*ibidem*), alla *theoria*.¹ Il senso moderno dell'arte e la sua pretesa di absolutezza non possono far ricorso all'idea greca di *techne* ma possono comunque attingere a due «concetti fondamentali della filosofia teoretica» dei greci, *physis* e *theoria*.

Gadamer si addentra ora, *unitariamente*, nei processi del creare e del ricevere e li riconduce allo stesso «venire fuori» della verità, che decreta la riuscita del creare e del ricevere (TI, p.140). Gadamer parla molto di una «costruzione» dell'opera che dobbiamo fare dentro di noi; non si tratta qui di calarsi nella mente dell'autore e di ripercorrere il suo processo creativo, si

¹ Ho preferito rendere il termine *Vollzug* con «attuazione» anziché con «compimento»: il termine «attuazione» coglie più efficacemente l'*insieme* della fruizione artistica e soprattutto l'aspetto della sua durata mentre «compimento» tende a sottolineare il «giungere a compimento» di un processo, il suo esito finale, benché sia sempre possibile ravvisare nel «compimento» anche un aspetto di completamento e di sintesi riassuntiva.

tratta invece più che mai di corrispondere al «venir fuori» dell'opera, che si dà come una presenza intrecciata, e di inseguire questo intreccio. «Il compito è quello di costruire (*aufbauen*) in sé la forma (*Gebilde*), di costruire (*konstruieren*) quello che non è “costruito” (*konstruiert*), e ciò comporta che vengano nuovamente ripresi tutti i tentativi di costruzione» (TI, p. 320). L'ipseità di creazione e ricezione non sta a indicare una coincidenza a portata di mano: entrambe sono segnate dall'evento dell'opera, che non è lo stesso per l'autore e per i suoi interpreti. Questi ultimi hanno a che fare con un *Gebilde* che si è cristallizzato in maniera inesplicabile anche per chi ne è l'artefice. D'altronde, anche l'autore diventa ben presto un fruitore: dopo aver licenziato l'opera, anch'egli deve costruire o ricostruire l'opera a posteriori, come ogni altro fruitore. Di nuovo, non c'è una regola per costruire la conformazione dell'opera, che è cresciuta all'interno della competenza tecnica dell'artista fino a trovare la propria «giustezza».

L'assolutezza, come scarto imprevedibile rispetto alla linearità e prevedibilità del processo di creazione e comprensione, è ora ciò che innalza l'arte rispetto alla semplice linearità del tempo, garantendone la contemporaneità. Si tratta di un modello distinto dalla ricorsività della festa, e sorretto da istanze teoriche diverse.

Lezione 24 (2 ore) 28.04.2023

La verità dell'arte nella tarda estetica di Gadamer

Parola e immagine (1992)

Abbiamo visto che le determinazioni dell'*assolutezza* dell'arte, come *assenza di funzione* e come *distacco* dalle fasi della sua elaborazione, forniscono un nuovo quadro teorico al concetto di *contemporaneità*; si tratta, come si diceva all'inizio della scorsa lezione, di uno *slittamento semantico* complessivo ma distribuito lungo due versanti.

Il secondo versante, quello in cui la riuscita finale dell'opera si stacca dalle fasi precedenti, rinvia già chiaramente alla questione della verità, che si annuncia proprio nell'imprevedibilità dell'evento che sancisce il compimento della creazione, il suo «uscire fuori» senza appello e senza preavviso. Diverso è il caso del primo versante: in esso, il confronto con il mondo greco è stato più serrato ma non è ancora approdato a un esito chiaro. L'inutilità della *bellezza artistica*, in senso moderno, non ha ancora mostrato un nesso rilevante con la dimensione della *verità* (vedi sopra lezione 23, p. 4). Bello e vero sono correlati nel mondo greco ma non si può certo dire che, nella greicità, il bello sia sinonimo di bello artistico.

Il compito che Gadamer si attribuisce nelle pagine successive di *Parola e immagine* consiste proprio nel trovare delle evidenze concettuali, che rendano possibile connettere in maniera convincente il bello artistico e il vero artistico nell'esperienza che facciamo di entrambi. Se è vero che la modernità ha inteso l'arte soprattutto come «arte bella», non è meno vero che, per rendere conto dell'esperienza dell'arte, si deve poter chiamare in causa anche la verità. L'esperienza dell'arte resta essenzialmente un'esperienza di verità, per Gadamer. L'*ab-solutezza* dell'opera d'arte, in quanto *sciolta* dall'utile e in quanto *sciolta* dal suo stesso processo produttivo, deve potersi radicare in un terreno dove bellezza e verità siano fra loro intrecciate.

Vero è che la modernità ha finito per recidere il nesso tra bellezza e verità; Gadamer deve perciò risalire alla *aletheia* greca, e verificare se essa può prestarsi a illustrare il rivelarsi della verità *ab-soluta* dell'arte come un risvolto della *sua* bellezza. Abbiamo segnalato nella parte conclusiva della lezione precedente (vedi sopra p. 6) che il modo di «uscire fuori» dell'arte la rende simile, agli occhi di Gadamer, ai fenomeni della *physis*, come la fioritura. Ora dovremo vedere più da vicino se questo «uscire fuori» della verità dell'arte

possa essere assimilato anche all'esperienza del vero in generale, al movimento del pensiero nella contemplazione teorica (*theoria*). *Physis* e *theoria* sono i concetti chiave a cui rifarsi.

Non dimentichiamo, tuttavia, a cosa mira questo tentativo di connettere bellezza e verità sulla scorta di un ripensamento di alcuni concetti greci e, in particolare, aristotelici. Si deve rendere conto dell'esperienza dell'arte nella sua integralità. Parte fondamentale di questa esperienza è la sua connotazione *temporale*, la com-presenza simultanea in cui essa si svolge. Il ripensamento del nesso bellezza-verità sfocia perciò inevitabilmente nella considerazione del loro intreccio, come «uscire fuori», in termini temporali. In questo modo la contemporaneità dell'opera d'arte rispetto alle epoche successive alla sua creazione trova un corrispettivo nella contemporaneità che contraddistingue la nostra fruizione, l'attuazione che la rende presente in un tempo com-presente, sospeso, circolarmente avvolto nella spirale della comprensione e dell'ascolto dell'opera.

Parleremo di questo risvolto temporale dell'esperienza artistica nelle prossime due lezioni. Dovremo anche richiamare, per completare il quadro, alcuni passaggi di *Testo e interpretazione* (1983), che abbiamo già studiato in gran parte ma di cui non abbiamo ancora commentato, di proposito, le pagine dedicate alla temporalità della lettura. Oggi ci concentreremo sul modo in cui Gadamer riprende e rimodula il concetto di *aletheia* in rapporto all'arte. Vedremo già che la *aletheia* ci porterà nei pressi della compresenza simultanea, che è già la dimensione della contemplazione, della *theoria*.

La *aletheia*, convocata qui da Gadamer, è fortemente debitrice nei confronti dell'interpretazione che ne ha fornito Heidegger, sebbene non la ricalchi in tutti i suoi aspetti. Ad ogni modo, anche qui emerge un'apprezzabile differenza rispetto al modo di concepire la verità in *Verità e metodo*.

La *aletheia* è già emersa chiaramente come quella forma di verità che tiene a battesimo la risonanza della parola poetica; nel saggio *La verità della parola* (1971), Gadamer mostra che, in fondo, la parola poetica è soltanto una parola comune ma, nella poesia, essa torna a essere una vera parola, una parola dicente perché torna a risuonare in se stessa. Abbiamo anche visto come nel saggio che stiamo studiando, *Parola e immagine* (1992), il movimento della *aletheia*, il suo «uscire fuori» non riguardi più soltanto la

risonanza ma anche il senso di ciò che si mostra nell'evento che l'arte della parola rende possibile. Ora Gadamer ribadisce proprio questo punto.

Quando si accompagna con un moto di assenso qualcosa che è «venuto fuori» nel corso della creazione o della ricezione, e si dice che «questo è buono», ecco che si allude a qualcosa che era prima velato e che ora si svela. «La svelatezza di quel che deve venir fuori è però messa in salvo (*geborgen*) nell'opera stessa e non già in quel che su di essa noi diciamo. L'opera resta sempre la medesima pur se viene fuori in un modo particolare ad ogni nuovo incontro» (PI, p. 138-9). Il velamento che persiste nella svelatezza è in realtà una sorta di consegna e di custodia che l'opera riserva a se stessa.

L'opera si mette al riparo ogni volta che si offre all'incontro con l'interprete, e lo fa rifugiandosi proprio nel suo manifestarsi. «Così l'esperienza dell'opera d'arte non è solo lo svelamento (*Entbergung*) della velatezza (*Verborgenheit*) perché l'opera è anche, realmente, entro questa esperienza. Ed è qui come al riparo (*Geborgenheit*). L'opera d'arte è un'enunciazione (*Aussage*) che non costituisce un enunciato (*Aussagesatz*). È come un mito, come una leggenda, proprio perché ritiene (*vorenthält*) ciò che dice, e al contempo lo offre (*bereithält*)» (PI, pp. 136-7).

Il dire dell'arte è sempre velato e, per questo, inesauribile; conserva sempre la sua identità «ad ogni nuovo incontro», perché non la manifesta mai del tutto. L'unità della *Aussage*, a cui perviene la comprensione unificando le parti dapprima slegate dell'*interpretandum*, non ha mai la forma di una proposizione, e non mira dunque all'univocità: conserva sempre qualcosa della *Sage* (saga, leggenda), che dice quel che dice senza dirlo mai fino in fondo, custodendolo in sé nell'atto stesso di comunicarlo. L'opera d'arte si nasconde e si preserva nelle stesse parole che dice. Per questo il sapere obiettivante, che si acquisisce col metodo scientifico, «resta necessariamente secondario e in tal senso necessariamente non vero. La verità che cerchiamo nell'enunciazione dell'arte è la verità raggiungibile nell'attuazione (*Vollzug*)» (PI, p. 143).

Questo perché l'opera d'arte ha il «proprio essere solo nell'attuazione» (PI, p. 144); Gadamer lo ha già detto qualche pagina prima: l'arte «si realizza nella propria attuazione» (PI, p. 140). La sua insistenza è sintomatica: sta a indicare che in queste ripetute affermazioni è racchiuso qualcosa di importante. È racchiuso niente meno che il risultato della «rimeditazione dei

concetti fondamentali della dottrina greca della bellezza e della sua applicazione» (*ibidem*).

Le riflessioni di Platone e Aristotele si sono rivolte solo incidentalmente al bello dell'arte. «Ciò che i greci chiamavano “risplendere del bello” apparteneva a un ordine del mondo la cui vera compiutezza si offriva nel cielo stellato» (PI, p. 138). Noi non disponiamo più di questa esperienza «cosmica» del bello, che si offre nell'evidenza del cielo stellato. Al contrario, il bello si concentra per noi moderni sempre più nel bello artistico, che mostra semmai la sua profonda affinità con una verità che «viene fuori». La bellezza artistica dei moderni è segnata da questa radicalità del «venire fuori», di cui solo la *aletheia* greca saprebbe dare testimonianza. Ma il mondo greco ci ha dato anche Plotino.

È Plotino che apre la dottrina greca della bellezza al modo moderno di sperimentare il bello artistico come qualcosa che si svela all'improvviso. Non è forse Plotino che ha fornito a Hegel la possibilità di trasferire all'arte quella dottrina platonica della bellezza che viceversa in Platone riguardava un po' tutto meno che l'arte? L'arte di hegeliana memoria come «apparenza sensibile dell'idea» non deriva forse da Plotino, e non è forse ancora Plotino a «dare un suggerimento ulteriore quando dice che un volto appare ora bello ora brutto, anche se non c'è stato il sia pur minimo mutamento?» (PI, p. 140). Qui, più che mai, si parla dell'arte e della sua capacità di far apparire qualcosa come bello o come brutto.

«Essenziale per noi è che si tratti di un ap-parire (*Erscheinen*). In quanto apparenza (*Scheinen*), questa bellezza è, per essenza, una parvenza (*Schein*) cangiante. Eppure quello straordinario risplendere (*Hervorscheinen*) del bello esiste, così come esiste la magia dell'arte, che si dà nel vedere, nell'ascoltare, nelle arti plastiche, nella poesia o nella musica» (PI, p. 140, trad. modificata). Il bello artistico si annuncia come una forma di apparire, in cui si rivela qualcosa di altrimenti nascosto.

A questa comparsa improvvisa di qualcosa che si impone, venendo fuori e decretando il compimento dell'opera, corrisponde il modo moderno di distinguere l'opera dell'artigiano dall'opera dell'artista. Abbiamo visto che il «venire fuori» è anzitutto una forma di stacco e di distacco, in cui si ritrova «la separazione tra la produzione artigianale e meccanica e quel che, nel senso moderno, è arte» (PI, p. 138): è di questa assolutezza radicale che stiamo parlando, accanto al suo modo concreto di annunciarsi nel

completamento dell'opera, come per una costrizione inesplicabile, oppure nella sua *attuazione* per opera del lettore/spettatore.

Gadamer fa ricorso all'esperienza di questa forza costringitiva nel tentativo di ripensare l'arte alla luce dell'istanza di assoluto avanzata dall'arte moderna; è dunque vero che «abbiamo preso le mosse dalla posizione esclusiva dell'arte e dal particolare rango ontologico che spetta all'opera d'arte, che abbiamo cioè preso le mosse da un modo moderno di porre la questione» (PI, p. 137). Questa posizione esclusiva non si ritrova nel mondo greco, tranne che in Plotino e nella sua idea di bello artistico; nel mondo greco antico si trova però quella connessione tra i concetti di bello, buono e vero, che è alla base della metafisica, e che si è dissolta nel contesto moderno, dominato dalla scienza sperimentale. Ha dunque senso, per Gadamer, autorizzare un supplemento di indagine per ciò che riguarda il *rapporto tra bellezza e verità* all'interno della concettualità greca.

Gadamer pensa, da sempre, che sia necessario coinvolgere la verità nella nostra esperienza del bello artistico. «Anche nell'ambito dell'arte si dice in effetti che qualcosa è vero, oppure che così è giusto (*richtig*)» (*ibidem*). Ma la «giustizia» di cui qui si parla non ha a che fare con l'esattezza o con l'univocità di una «verità proposizionale». È qui che può entrare in gioco la concettualità greca, in particolare il concetto aristotelico di *energheia*. Ciò che si svela in un'opera d'arte, allorché in essa tutto appare vero e giusto, non può essere detto in maniera proposizionale; può essere invece corrisposto chiamando in causa qualcosa come uno sguardo che si muove in accordo con la cosa che si svela. La *aletheia* chiama in causa la *energheia*. Il «venire fuori» della verità è, al fondo, lo stesso «venire fuori» dell'opera nella sua attuazione, nella *energheia*, che la rende pienamente presente.

«Il ricorso al concetto di *energheia* presenta il particolare vantaggio di non restare nell'ambito della verità proposizionale. Con questo termine Aristotele ha inteso una motilità senza scopo e senza meta (*ohne Weg und Ziel*), qualcosa come la vitalità stessa, come l'essere vigili, il vedere o il "pensare". Aristotele chiama tutto ciò pura *energheia*, ed è questa pura *energheia* che ci fa pensare all'arte» (PI, p. 137). Perché?

In *Verità e metodo*, *energheia* era soprattutto l'attuazione dell'opera in chiave *rappresentativa*; la messa in scena, la recitazione, la declamazione, l'esecuzione musicale, la coreografia. Tutto ciò rientrava nel gioco e nel giocare, in conformità al senso specificamente artistico di *spielen*. Qui la

motilità del gioco non deve più ricalcare l'andamento rappresentativo dell'opera ma lascia venire fuori quest'ultima senza seguire una via o perseguire una meta, limitandosi a cogliere i rimandi che essa offre via via nel corso della sua «lettura». La visione contemplativa del dio aristotelico, come pura *energheia*, fornisce un modello più aderente alla visione del lettore-spettatore, quando ciò che si svela nell'arte non segue più il decorso di una rappresentazione ma impone un movimento senza meta tra le sue parti, una pura motilità dagli esiti imprevedibili ma in cui tutto accade senza sforzo. Questo movimento corrisponde alla «lettura» dell'opera.

La rilettura dell'*energheia* tentata ora da Gadamer in chiave di attuazione dell'opera d'arte sottolinea, in primo luogo, l'aspetto della *disponibilità* e della *prontezza* con cui si deve rispondere allo svelarsi dell'opera. L'*energheia* può essere intesa «anche pensando a quel che si suole chiamare “presenza di spirito”. Non si intende con ciò qualcosa di determinato, di cui ci si accorge e a cui si reagisce. Piuttosto si intende l'essere desti e pronti a tutto quel che può avvenire. Secondo l'interpretazione offerta dalla filosofia greca è il modo di vivere degli déi che trova piena realizzazione in tale contemplazione, nella *theoria*» (PI, p. 138). In origine, però, *theoria* rinvia all'esperienza del *theoros*, che assiste al culto religioso restandone completamente avvinto e preso. «Contemplare non è qui un mero essere spettatori. Per contro significa “essere completamente presi”, indica cioè la più alta attività e realtà» (*ibidem*).

Alcune pagine di *Verità e metodo* toccano esplicitamente questo aspetto ma ora l'analisi è più serrata e più consistente sul piano teorico. «Per la parola greca *energheia* sono necessarie in effetti queste due parole tedesche che possono fungere di volta in volta da traduzione: attività (*Tätigkeit*) e realtà (*Wirklichkeit*)» (*ibidem*). Nell'attività del contemplare viene fuori qualcosa che ha una realtà, una presenza quasi corporea. Inoltre, il *focus* delle pagine di *Parola e immagine*, che stiamo qui commentando, non è più la partecipazione dello spettatore alla *rappresentazione* teatrale ma l'attuazione, il *Vollzug* che viene ora definito «lettura», e che riguarda in primo luogo le arti della parola e le arti plastiche. Nell'attuazione di chi «contempla un dipinto», ad esempio, si deve «trovare la distanza da cui questo può venire fuori bene» (PI, p. 139): tale distanza non è mai data o prestabilita, e questo perché l'opera d'arte non è un «prodotto finito» al pari di un oggetto fabbricato. Essa

non è «in nessun modo un oggetto cui ci si possa avvicinare con il metro in mano» (*ibidem*).

Poiché l'essere dell'opera d'arte è nella sua attuazione, quest'ultima non può seguire una semplice procedura, né più né meno come avviene nella creazione da parte dell'artista. Nell'attuazione e nella creazione l'opera viene fuori, se mai viene fuori, in un punto imprecisato e in maniera inesplicabile. A tutela di questa inesplicabilità Gadamer chiama in causa il concetto di *aletheia*, che ci parla di uno svelamento. Questo non coincide però con una manifestazione senza residui perché anche una volta venuta fuori, l'opera resta in realtà custodita nell'esperienza che ne facciamo. Proviamo a descrivere compiutamente il movimento della *aletheia*, che fin qui abbiamo solo indicato per sommi capi.

Ripartiamo dall'inizio. L'opera è nella sua attuazione, e questa è davvero tale *quando in essa l'opera viene effettivamente fuori*, e si mantiene aperta per tutto il tempo, non importa se breve o lungo, in cui il dialogo con l'interprete continua ad essere alimentato. Anche di questo non si può dire o sapere in anticipo alcunché. Se, dal nostro punto di vista di lettori, troviamo che in un'opera tutto è «giusto», ecco che essa ci mostra la sua riuscita, ecco che in essa viene fuori qualcosa, senza sapere bene cosa. Abbiamo compreso l'articolazione, la conformazione, l'intreccio del tessuto di cui è composta. Ma il movimento del venire fuori dell'opera non è che l'inizio di un movimento senza sosta e senza sforzo, che ci porta da una parte all'altra della sua struttura, della sua complessione; in tutti questi movimenti l'opera continua più che mai a venire fuori. L'insieme di tali movimenti può essere definito, secondo Gadamer, nei termini della *motilità*, di cui parla Aristotele a proposito della *energheia*.

Nella motilità non si realizza una semplice parata di ciò che era prima racchiuso nell'opera, e che adesso esce allo scoperto; nell'atto stesso dello svelarsi, l'opera si svela in realtà secondo le modalità di un dire che non dice in maniera univoca. L'arte non parla come una proposizione ma come una enunciazione (*Aussage*), che coincide con l'esperienza che ne facciamo perché è solo in essa che parla davvero; non può essere dunque oggettivata, tanto da poter dire esattamente cosa significhi. Come si diceva, *Je ne sais quoi*. «Così l'esperienza dell'opera d'arte non è solo uno svelamento (*Entbergung*) della velatezza (*Verborgenheit*), perché l'opera d'arte è anche, realmente, entro questa esperienza. Ed è qui come al riparo (*Geborgenheit*). L'opera d'arte è

un'enunciazione che non costituisce un enunciato ma che è dicente (*sagend*) più di ogni altra. È come un mito, come una leggenda (*Sage*), proprio perché trattiene ciò che dice e al contempo lo offre. E l'enunciazione parlerà sempre di nuovo» (PI, pp. 136-7).

Svelamento e sottrazione lavorano alla causa comune dell'inesauribilità di ciò che l'arte ha da dire e dell'impossibilità di tradurla effettivamente in concetti. Gadamer non vede in questo un residuo di imperfezione che possa attentare alla perfezione del movimento puro della *energheia*; si tratta, a suo modo di vedere, non di un residuo di opacità ma di una ricchezza di cui non si può disporre, in nessun modo. L'opera d'arte è dotata di un movimento che la rende simile alla natura, concepita da Aristotele come l'*attività del vivente*, come il modo d'essere di ciò che non è prodotto da noi ma è «per natura»: non si può disporre di questo movimento, né per la natura né per l'arte ma, almeno nel caso di quest'ultima, si può fare in modo che esso venga fuori nei tempi e nei modi opportuni. Se di un'opera d'arte, ma non di un manufatto, «diciamo che deve venire fuori [...], bisognerà allora pensare alla natura che in primavera fa venire fuori i fiori» (PI, p. 144). Ciò significa che «natura e arte sono tra loro più vicine di quanto entrambe lo siano alla fabbricazione pianificata di prodotti che nascono in laboratorio» (*ibidem*).

Ma questo è solo il primo passo: il movimento della *aletheia*, che illustra per Gadamer il *surplus* dell'opera d'arte rispetto a un oggetto d'uso, e che la assimila alla spontaneità teleologica della natura, corrisponde infatti al movimento dell'attuazione, in cui l'opera viene fuori. L'*energheia* come attuazione dell'opera d'arte diventa così la versione puramente umana dell'*energheia* umano-divina come vedere, contemplazione pura, *theoria*. In questo modo, l'arte è vicina tanto alla *physis* quanto alla *theoria*. In un certo senso, l'arte è fatta ma è fatta in vista della sua pura contemplazione, in cui viene fuori come un fiore; dunque, non è fatta in senso proprio ma si genera e si compie in maniera inesplicabile.

Molti anni dopo *Verità e metodo*, Gadamer ha finito per rimodulare quel binomio *ergon-energheia*, con cui sin da allora cercava di rendere conto dell'esperienza dell'arte. Era un binomio elaborato *ad hoc* per definire l'arte come un'opera *sui generis*, come qualcosa che è stata prodotta ma non per essere usata bensì per rendersi presente nella sua rappresentazione e nella partecipazione assorta dello spettatore. Ricorrendo a una terminologia aristotelica, Gadamer cercava di tenere assieme la natura delle opere d'arte,

in quanto prodotti, con l'inutilità e il disinteresse della loro fruizione: quel binomio aveva già come sfondo la concezione moderna dell'arte, che non veniva però apertamente dichiarata come tale.

Adesso però il confronto con la modernità si è allargato e approfondito: se la rivendicazione è sempre la stessa (la vicinanza dell'arte alla sfera della conoscenza e della verità), ora essa deve poggiare sull'assolutezza che la modernità attribuisce alla rivelazione artistica. Ciò comporta che non si possa più parlare di *ergon* per il *Gebilde* artistico; l'*ergon* è il prodotto di una *techne*, di un saper fare fondato sull'esperienza e sulla prevedibilità del risultato mentre il *Gebilde* viene fuori come un vivente, come qualcosa che non si può misurare, progettare, fabbricare. La nascita è il termine della gestazione ma è anche il vero inizio della creatura, dell'opera, il distacco dalle fasi che precedono la sua nascita. Il *Gebilde*, per di più, viene fuori come un fiore sia quando nasce sia quando viene recepito (letto, ascoltato, visto).

Se vogliamo assegnarlo alla pura *energheia*, ormai non possiamo più qualificarlo come un *ergon*; al contrario, dobbiamo assimilarlo all'*energheia* della natura vivente, che opera tanto nel fiore quanto nel seme, da cui nasce il fiore. L'*energheia* della *physis* aristotelica si presta così a diventare l'*energheia* dell'arte in senso moderno, l'attuazione dell'opera ogni volta che essa viene recepita. «Se si vuole dunque comprendere il senso moderno di arte e la sua pretesa di absolutezza, è questo un risultato positivo ed insieme ciò che legittima la ripresa dei concetti fondamentali della filosofia teoretica. Mentre l'opera dell'artigiano, o di quanti oggi lavorano nell'industria, serve ad un uso determinato, l'opera d'arte è data per se stessa e, nel suo modo d'essere, è pura *energheia*» (PI, p. 144).

Riassumendo: a) l'opera ha il suo essere nella sua attuazione b) l'attuazione non è una forma di uso dell'opera, quasi che fosse un prodotto, ma il suo venir fuori c) questo venir fuori non è solo una fuoriuscita dell'opera ma anche il suo nuovo riparo, in quanto l'opera si offre e si nasconde nel suo stesso dire d) nell'esperienza di questo svelamento l'opera continua a stare come in se stessa, consegnata a se stessa, per cui non si può mai dire fino in fondo e in maniera univoca cosa essa dica e) la verità, come svelamento e insieme come custodia, non ha carattere proposizionale, la sua *Aussage* non è un *Aussagesatz* f) l'*energheia*, in quanto movimento fine a se stesso (autotelico), è il concetto greco più adeguato per descrivere il muoversi dell'opera che si rivela e il nostro essere mossi nel contemplarla.

