

Lezione 25 (2 ore) 04.05.2023

La temporalità della lettura (1)

Testo e interpretazione (1983);

Parola e immagine (1992)

Come annunciato nella lezione 24 (vedi p. 9), l'ultimo atto del corso consisterà nel tentativo di approfondire ulteriormente la questione della contemporaneità dell'esperienza artistica, cioè la *compresenza simultanea* che governa l'attuazione (*Vollzug*) dell'opera d'arte, la cui natura assume i tratti, per l'ultimo Gadamer, di una trama, di un *textus* da esplorare in tutte le direzioni. Dovremo quindi riprendere anche l'esplorazione del concetto di *energheia*, cercando stavolta di comprendere meglio quale sia la sua specifica curvatura temporale. I testi a cui ci rifaremo sono gli stessi su cui abbiamo lavorato nell'ultimo tratto del corso: *Testo e interpretazione* (1983) e *Parola e immagine* (1992), che cercheremo di fare dialogare tra loro in maniera più stringente.

Parlando di *Testo e interpretazione* (1983) nelle scorse lezioni, abbiamo già insistito sul carattere autoreferenziale dell'arte della parola e dell'immagine, perché solo questa autoreferenzialità consente alla *parola* e all'*immagine* di assumere la forma di vere e proprie opere, tali da farci sostare all'interno della loro conformazione. In questa capacità di «sedere» o «restare» sul posto, esibita dall'opera, si realizza una sorta di presenzialità *sui generis*, che non è la semplice presenza di un ente puramente esistente né la disponibilità di uno strumento: come ormai sappiamo, l'opera è «presente» nella sua forza espansiva.

Commentando *Parola e immagine* (1992) - ormai lo sappiamo dalle ultime due lezioni - possiamo attribuire a questa presenzialità espansiva dell'opera il nome di *energheia*, perché essa si dà solo nel corso di una attuazione senza soluzione di continuità, in un tempo sospeso, dove i movimenti della nostra attenzione si limitano a seguire la complessione della «cosa», consentendole così di acquisire la sua vera esistenza. Citeremo, per chiarire ulteriormente questo punto, anche un testo non compreso nel

programma d'esame, in cui si trovano almeno un paio di passi illuminanti sulla questione che stiamo studiando.¹

Veniamo dunque alla presenzialità dell'opera d'arte, in particolare del testo letterario, di cui va approfondito l'aspetto temporale. La presenzialità è qualcosa che riempie non solo lo spazio ma anche il tempo della nostra comprensione. L'espansione e la contrazione che alimentano la portata e la portanza di questa presenzialità non sono dei moti esteriori. Questi moti nascono invece dal rapporto tra le parti e il tutto. La totalità dell'opera è presente simultaneamente in ognuna delle sue parti; per questo, e non perché sia essa a muoversi nello spazio reale, chiede alla nostra comprensione di muoversi da una parte all'altra del suo spazio-tempo. Noi scopriamo progressivamente i rapporti tra le singole parti, e tra queste e la totalità. La forma di questa scoperta è l'individuazione di un filo che lega le parti tra loro. Seguendo il filo ci muoviamo da una parte all'altra del testo, e consentiamo a quest'ultimo di srotolare la sua trama.

L'opera si espande nello spazio-tempo che essa stessa crea mediante la nostra comprensione e il nostro ascolto: è qui che si impone la sua presenza. Avere presenza (*Präsenz*) significa avere la capacità di riempire la scena, per il solo fatto di trovarcisi. Chi o cosa riempie la scena, si manifesta. La parola si manifesta nella letteratura e soprattutto nella poesia; l'immagine si manifesta nel suo carattere di *Bild*, nella visibilità penetrante di ciò che è raffigurato. La nostra partecipazione è ciò in cui si danno questa manifestazione e il nostro modo di parteciparvi.

Ormai, per Gadamer, l'esecuzione attuativa di un'opera d'arte non è più rilevante per il fatto di svolgersi nell'esteriorità dello spazio-tempo, come una riproduzione che si offre alle contingenze storiche, ma perché essa entra in contatto con la spazio-temporalità interna dell'opera. In essa si palesa una forma di *presenza* che «non ha la presenzialità di un istante ma implica una contemporaneità che riempie lo spazio (*raumfüllende Gleichzeitigkeit*)» (HSL, p. 277). Spazio e tempo pieni, insieme. Questa pienezza non è però immobile. La sua compiutezza trae origine dalla sospensione del vincolo referenziale ma poi si alimenta dei movimenti che essa genera al proprio interno, e che per questo la sostengono, come in una danza che riempie la scena.

¹ H.-G. Gadamer, *Hören, Sehen, Lesen* (1984), in *Gesammelte Werke* 8, pp. 271-278. Citato d'ora in poi con la sigla HSL, seguita dal numero di pagina dell'edizione tedesca, traduzione mia.

La «presenza» che l'arte ci permette di incontrare «è quindi qualcosa che si espande in una specie di presenza propria (*Eigengegenwart*), cosicché il carattere misterioso e inquietante del passare del tempo, del rotolare via dell'istante nel flusso temporale viene come trattenuto. Su ciò si basa l'arte del linguaggio. Essa riesce a far sì che, nella pausa dell'indugiare, vi sia qualcosa che resta (*in der zaudernden Weile einiges Haltbare sei*)» (HSL, p. 277).

Non bisogna sentire nella *Präsenz* dell'arte l'ipoteca della metafisica della presenza, che avrebbe dominato la storia del pensiero occidentale; non è questa «*la presenzialità (Gegenwärtigkeit) che compete al testo letterario, anzi essa non compete a nessun testo in generale*. Il linguaggio e lo scritto sussistono nel loro continuo rinvia-re-a (*Verweisung*). Essi non sono ma intendono (*meinen*), e ciò vale anche quando ciò che viene inteso (*das Gemeinte*) non si trova in altro che nel manifestarsi della parola. Il discorso poetico si compie solo nell'attuazione del parlare e dello stesso leggere, e ciò significa che esso non è presente (*da*) senza essere compreso» (TI, p. 317). La lettura si compie ovvero si attua nel tempo ma se essa deve produrre la comprensione di ciò che si sta leggendo, il suo carattere performativo o attuativo non coincide con lo schema di una semplice successione. Leggere non è pronunciare semplicemente una parola *dopo* l'altra, non è sillabare le singole parole ma è restituire il senso complessivo del discorso calandolo nelle singole parti di cui si compone.

Di qui la singolare presenzialità del linguaggio. Leggere ad alta voce per qualcuno presuppone che si sia compreso ciò che si sta leggendo, in modo tale che, restituendo l'unità del discorso durante la lettura, si renda possibile la comprensione anche a chi ascolta. Leggere, scrivere e ascoltare hanno «la stessa struttura temporale del comprendere, il cui carattere circolare è annoverabile tra le più antiche conoscenze della retorica e dell'ermeneutica» (TI, p. 318). Nella lettura, si deve restituire la relazione circolare tra il tutto e le parti di un discorso, perché quest'ultimo possa risultare comprensibile a chi ascolta.

Nella lettura di un qualsiasi testo, comprendiamo quando strutturiamo unitariamente ciò che leggiamo, e ciò accade non semplicemente aggiungendo una parola all'altra: «unitariamente» significa che l'unità non si forma per aggiunta ma per una ridefinizione continua dei rapporti tra le parti, in modo da chiarificare come esse siano effettivamente partecipate dalla totalità, e come questa sia effettivamente calata in ognuna di esse.

Questa «conoscenza», come dice Gadamer, va ulteriormente arricchita quando c'è di mezzo l'arte della parola e dell'immagine: anche qui la comprensione si dà in maniera repentina ma è poi vero che essa sosta su ciò che viene compreso, senza rinviare ad altro: «il testo, con il suo contenuto di senso, resta ciò che unicamente è presente (*das einzig Präsente*)» (TI, p. 319).

In questo modo, il testo acquista una vera presenza, la qual cosa «implica certamente che le parole non vengono accolte prima nell'esteriorità del loro risuonare, poi nel loro farsi portatrici del significato e poi ancora nell'entrare a far parte di una connessione di significato, in modo da essere impiegate poco alla volta nella costruzione della totalità. Al contrario, è proprio l'unità dell'effetto del senso e della risonanza a essere già all'interno di ogni parola, come se ce l'avesse portata la totalità. Ma il fatto che la totalità è all'interno di ogni singola parte della composizione (*Gebilde*) implica che anche chi ne viene riempito, si scioglie in essa (*in ihm aufgeht*) - come chi guarda si scioglie nella visione, chi canta si scioglie nel suo canto» (HSL, p. 278).

La lettura di un testo poetico non è lineare perché la nostra comprensione non è lineare. Ma anche lo svolgimento fattuale della lettura non procede solo in linea retta. La trama del *textus* poetico prevede che si torni continuamente indietro, riavvolgendo il percorso già fatto e prendendo deviazioni laterali: il testo letterario si impone come un vero *intreccio*, le cui connessioni si diramano in ogni senso di marcia. Ma questo fa sì che, in ogni movimento da cui è attraversato, il testo resti sempre *presente*. Non si esce dal testo per riferirsi alla realtà esterna né si arriva a consumarlo del tutto, a esplorarlo in tutte le sue pieghe. Si sprofonda al suo interno con un moto a spirale.

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

«mutevoli rapporti di senso e di suono», che si stabiliscono al suo interno solo se c'è un orecchio pronto ad avvertirli. Tutto questo produce la peculiare presenzialità del testo.

La presenza della totalità si insedia di colpo ma poi si distende al proprio interno come il luogo di passaggi, movimenti, connessioni, che non si dispiegano più nel corso di una successione, e acquistano il significato di una *circolazione* all'interno di una trama, dentro un tempo sospeso; questo si intende qui con «motilità», una parola del passato che ci riporta ad Aristotele, e che abbiamo imparato a conoscere nel suo parlarci di un moto «senza via e senza meta (*ohne Weg und Ziel*), qualcosa come la vitalità stessa, come l'essere vigili, il vedere o il "pensare"» (PI, p. 137).

L'energia di legame del testo produce un arresto della successione; il tempo in cui si scopre una relazione tra un insieme di elementi che si richiamano tra loro non è una somma di istanti ma è l'attimo in cui balena la loro connessione, che diventa una compresenza tra le parti in causa. E così via. Gadamer si chiede: che cos'è il tempo in cui si svolge la comprensione di queste configurazioni linguistiche di senso e di suono? Il tempo della lettura non è il tempo cronometrico che misura la sua durata esteriore, breve o lunga che sia: la lettura è altro dalla *Darstellung*, che deve anche e sempre esteriorizzarsi in un luogo definito e per una durata misurabile. La lettura resta presso di sé, anche quando si effettua ad alta voce.

In questo indugiare e sostare il testo accade. Il testo poetico non scorre semplicemente *nel suo significare*: una poesia «non significa solo qualcosa, essa è ciò che significa» (FL, p. 248). Il linguaggio non si oblitera più nel significare qualcosa ma si manifesta nella sua risonanza. Per questo, il suo scorrimento diventa un andirivieni al proprio interno: il linguaggio poetico e letterario non rinvia ad altro da sé ma a ciò che in esso e per mezzo di esso si rivela. Rinvia a eventi di senso e di suono, che danno corpo all'opera, le conferiscono un volume. Il testo letterario è, come si diceva, un *Gebilde*, una conformazione, una composizione, tanto autonoma rispetto all'esterno quanto mobile al proprio interno: si dice sempre la stessa cosa quando si afferma che il *Gebilde* è, è *presente, sta, resta*, come lo stesso Gadamer affermava qualche anno prima. Se veniamo indotti a fermarci e a indugiare sulla sua trama è solo perché esso brulica di connessioni sonoro-semantiche, che ci prendono appena le scorgiamo.

Il saggio *Parola e immagine* conferma certamente queste conclusioni raggiunte negli anni che lo precedono ma lo fa, come abbiamo visto nella lezione precedente, scavando ancora più a fondo nella concettualità greca. Quando Gadamer afferma qui che l'arte «si realizza nella propria attuazione» (*Vollzug*) (PI, p. 140) conferma sì un vecchio adagio ma rinnova anche la *descrizione* di questa attuazione. L'attuazione non è un «eseguire questo o quello, prima questo e poi quello ma è piuttosto un tutto presente nel vedere, nel riflettere, nel contemplare, in ciò in cui si è immersi ovvero “in cui”, se prestiamo ascolto alla saggezza del linguaggio, “ci si scioglie” (*in dem man aufgeht*). Aristotele fa anche l'esempio della vita. Ed è in tal senso che anche noi diciamo che si “è in vita” (*am Leben ist*). Fintantoché si è in vita, si è tutt'uno con il proprio passato e il proprio futuro» (PI, p. 135, trad. leggermente modificata).

L'attuazione è un essere assorto, un contemplare, in cui ci si perde in un fluido di risonanze, immagini, significati, che si richiamano tra loro: questa attuazione è un «leggere». Gadamer riporta tutto ciò al concetto aristotelico di *energheia*, il cui significato «oscilla tra attualità, realtà, e attività, e viene impiegato anche per determinare il concetto di *kinesis*, di movimento. Con questa nuova espressione concettuale di *energheia* si dischiude un orizzonte problematico in cui potrebbe farsi nuova luce anche sul modo d'essere dell'opera d'arte» (PI, p. 134). In effetti, una nuova luce si accende. *L'attuazione è un tutt'uno, così come la vita*: se pensiamo l'*energheia* attuativa in termini temporali, riusciamo ad afferrare meglio il senso dell'indugiare o del sostare, che l'opera richiede. L'attuazione occupa sì un tempo definito nella vita del lettore-spettatore ma, esperita dall'interno, essa ha la stessa struttura del suo essere in vita. Che significa?

L'essere in vita va qui inteso non come una grandezza misurabile (quanti giorni? quanti anni?) ma come una totalità continua, coestesa e comunicante al proprio interno, da cui si può uscire solo ponendo fine alla vita stessa. La vita è vita per il fatto di tenere assieme i suoi momenti tenendo assieme se stessa come totalità. La struttura dell'essere in vita prevede sì una scansione interna ma questa resta la scansione *della vita*, che è di per sé *compresente*, nel senso che è sempre *insieme a* tutto ciò in cui essa si articola. «Fintantoché si è in vita, si è tutt'uno con il proprio passato e il proprio futuro» (PI, p. 135). La vita non è semplice traslazione, movimento che non ha ancora raggiunto il proprio *telos*: il movimento della vita è autotelico, non è un semplice

passaggio dal passato al futuro, non è un semplice divenire. Essa è invece attuazione all'interno del vivere, e il vivere stesso è attuazione, *energeia*.

La stessa cosa si verifica, per Gadamer, nell'attuazione dell'opera d'arte: nel suo dischiudersi, l'opera d'arte vive di ciò che essa mostra nel corso della sua attuazione, che non è tanto un fare da parte del lettore-spettatore quanto un lasciar fare all'opera, come vedremo meglio nella prossima lezione. Il mio comprendere si dà sempre come un *tutto della comprensione*, il che non significa che si dia *in una volta sola* o *una volta per sempre*: al contrario, il comprendere è progressivo e finito ma si dà sempre come la ricezione del parlare della totalità all'interno di ogni singola parte. Il comprendere ha la stessa struttura che vige tra le parti e la totalità dell'opera, che è poi la stessa struttura dell'essere in vita. In effetti, una volta «riuscita», l'opera è viva, e parla come qualcosa di vivente: si potrebbe anche dire che «l'uscire fuori» dell'opera è nascita, ingresso nella vita, tanto sul versante della creazione quanto sul versante dell'attuazione dell'opera stessa. Dopo di che il vivere dell'opera ha la stessa struttura dell'essere in vita di un qualsiasi vivente.

Già in *Verità e metodo* Gadamer aveva chiamato in causa il concetto di *energeia* (VM, p. 145) per indicare che il gioco dell'arte è pura liberazione del senso racchiuso nell'opera: si tratta di un'attività che ha il proprio fine in se stessa, così come il gioco chiede di essere semplicemente giocato. Qui però si scava diversamente all'interno di questo termine: come abbiamo visto, il *Vollzug*, l'attuazione traduce il greco *energeia* in primo luogo *in senso temporale*.

Nel dire che l'arte si realizza nella propria attuazione (PI, p. 140), cioè in un'attività che ha il proprio scopo in se stessa, Gadamer intende ora sottolineare il fatto che tutto ciò che accade in questa attuazione non è una successione di azioni o di eventi ma un accadere «nello stesso tempo» (*zugleich*), *poiché siamo immersi in qualcosa che si offre come un tutto compresente*. Siamo accolti in esso. Secondo Gadamer, Aristotele afferma dunque non a caso che «si danno nello stesso tempo vedere ed avere visto, così come riflettere ed avere riflettuto. Entrambi si riferiscono a un indugiare² (*Verweilen*) presso ciò che è comune, così come diciamo, ad esempio, “essere presso la cosa” (*bei der Sache sein*). Ora, io credo che Aristotele descriva

² Preferisco tradurre *verweilen* con «indugiare» anziché con «intrattenersi»: in «indugiare» è più marcato l'aspetto temporale del «sostare» per un certo tempo, dove non conta per quanto tempo.

l'energheia con la parola che indica “nello stesso tempo” (*hama*), in modo da designare la contemporaneità immanente della durata. Non è la successione ma è bensì la contemporaneità che caratterizza quel che possiede la struttura dell'indugiare» (PI, p. 135).

In questo indugiare presso l'opera d'arte avviene una sorta di scambio: l'opera «viene fuori» mentre noi ci immergiamo in essa. Il paradosso (apparente) è che se esce fuori qualcosa (non è così essenziale stabilire «cosa»), ecco che noi ci ritroviamo a entrare in questo qualcosa, e da quel momento in poi restiamo al suo interno, abitandolo. In altri termini, non è possibile assistere dall'esterno a questo «venire fuori»; in realtà, ciò che «viene fuori» non lo fa nello spazio fisico ma nello spazio-tempo dell'opera, *che si dà alla nostra comprensione*. Con ciò, per ogni nuova connessione che comprendiamo, per ogni nuova risonanza che avvertiamo non possiamo fare altro che seguirla, entrando sempre più nel fitto della trama del testo.

Lezione 26 (2 ore) 05.05.2023

La temporalità della lettura (2)

Testo e interpretazione (1983);

Parola e immagine (1992)

Continuiamo a esplorare il carattere di indugio della lettura letteraria. Nell'ultima lezione abbiamo parlato di una sorta di scambio tra il «venire fuori» dell'opera e il nostro immergerci in essa. Per quanto paradossale possa suonare, non possiamo immergerci senza che essa venga fuori.

Analoghe considerazioni si possono rivolgere all'uso del verbo *fare* per descrivere l'esperienza dell'*indugiare*. Se diciamo di *fare* esperienza dell'opera in questo modo, dobbiamo subito aggiungere che questo «“fare” (*machen*) non vuol dire propriamente che siamo noi a compiere qualcosa ma piuttosto che è qualcosa che ci si dischiude allorché comprendiamo correttamente» (PI, p. 135). Il «fare» sembra spettare a ciò che ci viene incontro più che a noi, anche se la nostra partecipazione è più che mai *attiva*: essere assorti in qualcosa significa che ci «assentiamo» dal contesto in cui ci troviamo per dedicarci completamente all'oggetto specifico del nostro interesse. «Non si tratta della mera ricezione di qualcosa. Si tratta piuttosto di un aprirsi spontaneamente ad essa, di un indugiare attento e in attesa (*wartendes und gewahrendes Verweilen*), che lascia che l'opera d'arte venga fuori quasi fosse un fare (*Tun*)» (PI, p. 136).

Per comprendere «correttamente» non si devono sforzare le parole, non si deve leggere più di quello che c'è (*hineinlesen*) o inserire nel testo qualcosa che proprio non c'è; questo però non equivale ad assumere un atteggiamento puramente passivo. «Al contrario, leggendo indoviniamo (*herauslesen*) quello che c'è, in modo che venga fuori» (PI, p. 136). Occorre «chiamare qualcosa» più che prelevare, estrapolare più che estrarre. Indugiare presso il testo significa dedicare attenzione, propiziare un approccio, creare le condizioni perché il testo «ci rivolga la parola». Indugiamo, ci prendiamo tutto il tempo che serve perché qualcosa cominci a parlare, dopo di che siamo presi in un *dialogo*. «Un dialogo non è più di questo: per un po' si è del tutto “in

dialogo”, ovvero “totalmente presi”» (PI, p. 136). Tale dialogo, capace di mantenerci in pausa e in ascolto, non riguarda ovviamente solo l’opera letteraria ma può riferirsi anche all’immagine e al brano musicale. La lettura è dialogo in ogni caso.

A questo punto, possiamo vedere in che modo Gadamer rinnovi la *descrizione* della lettura, di cui abbiamo avuto un’anticipazione nella scorsa lezione (vedi sopra p. 6). «Quando leggiamo, siamo completamente coinvolti (*ganz mitgehen*). Siamo presi - e alla fine si fa sempre più profonda l’impressione: “è così”. È come una fascinazione crescente che si mantiene, e che irradia persino fugaci interferenze, perché l’armonia del tutto aumenta ed esige l’assenso» (*ibidem*). Ciò che incatena, facendoci fermare e indugiare, è la combinazione in cui tutto si espande, il richiamo armonico tra le parti, un procedere che diventa incremento: i singoli passi del testo non si succedono semplicemente nel corso della lettura. La loro non è una semplice addizione ma un intreccio che si infittisce, un risuonare che accresce l’effetto complessivo. Non solo: le parti non si limitano a formare via via un insieme sempre più ampio ma ogni parte, ogni frammento parla sin dall’inizio a nome di questo insieme, come l’irradiazione di una totalità già pienamente costituita anche se sfuggente, non afferrabile.

Troviamo qui, durante la lettura, ciò che rende *ab-soluta* un’opera d’arte, allorché si innesca il movimento in cui si svela qualcosa di velato: era questo il tratto fondamentale della *aletheia*, assieme alla sua capacità di custodire lo svelamento nell’elusività di ciò che si svela. L’alterità dell’opera si mette al riparo sin dall’inizio consegnandosi a se stessa, ma così facendo *si mostra* anche di continuo come ulteriorità, integrabilità, reversibilità, insondabilità. L’opera non si mette mai del tutto nelle nostre mani e nelle nostre parole, non fino in fondo almeno. Per questo non possiamo dire, propriamente, *cosa* sia che viene fuori; non possono dirlo né i lettori né gli artisti stessi.

Ma se non ha senso chiedere all’artista o allo spettatore assorto quale sia il significato dell’opera, non ha neppure molto senso chiedersi, a questo punto, cosa sia l’attuazione dell’opera, «come cominci, come finisca, come ci segua prima di scomparire, pur restando da qualche parte, da dove poi riesce a riemergere. Non ci poniamo questa domanda. L’abbiamo imparato grazie al concetto greco di *energheia*, disimparando così a porre una tale domanda. Certamente è un “tratto di tempo” (*Weile*) ma un tratto che nessuno misura e che nessuno trova né troppo lungo (*langweilig*) né troppo breve (*kurzweilig*).

[...] Il tempo pieno non dura e non passa. Eppure in esso accade di tutto. Chiamo “leggere” il modo in cui tale accadere accade, nel quadro come nel libro» (PI, pp. 141-2). Come si vede, non è un percorso lineare o una prestazione a senso unico ma un movimento multidirezionale, pieno di soste e di interruzioni, consegnato a un tempo sospeso, senza una durata prevedibile.

Gadamer approfondisce, a questo punto, il significato della lettura come «raccolta», che abbiamo già segnalato nella lezione 22 (vedi p. 24); da un lato, si tratta di un approccio complesso, dall’altro essa va senz’altro calibrata rispetto al ruolo dell’interpretazione e del giudizio critico, che pure la riguardano. Leggere «è qualcosa che occorre imparare, così come si impara a vedere e come si impara ad ascoltare la musica. “Leggere” (*Lesen*) ha molteplici risonanze, quali ad esempio “assemblare” (*Zusammenlesen*), “raccolgere” (*Auflesen*), “scegliere” (*Auslesen*), “mondare” (*Verlesen*), così come si parla della “spigolatura” (*Lese*), cioè del “raccolto” (*Ernte*) che resta. Ma “leggere” vuol dire anche ciò che ha inizio con il compitare quando si impara a scrivere e a leggere, e anche a tal proposito le risonanze sono molte. Un libro, lo si può cominciare a scorrere (*anlesen*) oppure lo si può leggere fino in fondo (*auslesen*), o lo si può approfondire (*sich einlesen*), continuare a leggere (*weiterlesen*), consultare (*nachlesen*), declamare (*vorlesen*) - ed anche questa serie mira ad un raccolto, di cui una volta messo insieme, ci si nutre» (PI, p. 142).

Nel caso della letteratura e della poesia, si tratta di raccogliere e tenere insieme le configurazioni di senso e di suono che si liberano via via: esse si liberano nella lettura ma la lettura è anche la loro costante raccolta, e il raccolto che ne deriva. Non è del tutto chiaro se Gadamer stia parlando qui di ciò che accade nella ricezione o nella elaborazione dell’opera ma forse proprio così si conferma quella «segreta ipseità del creare e del ricevere» (PI, p. 140). In fondo, la totalità dell’opera «si va costruendo» (PI, p. 142) a partire dagli effettivi materiali da costruzione che sono necessari, e questo vale sia per la sua creazione sia per la sua attuazione: tali materiali vengono qui definiti succintamente «motivi, immagini, suoni» (*ibidem*). Qui non contano gli aspetti grammaticali e sintattici della lingua, conta bensì la «configurazione della forma (*Formgestalt*)» (*ibidem*), che «è ciò che viene fuori grazie ai mezzi linguistici della poesia e dell’immagine, mezzi che, nel flusso del loro gioco reciproco, la vanno edificando» (*ibidem*).

Questa edificazione si sviluppa in maniera sommersa e non evidente, «senza assumere un esplicito risalto. L'attuazione è l'interpretazione (*Interpretation*)» (*ibidem*). Il compito di mettere in risalto la conformazione formale spetta all'attuazione; Gadamer afferma qui che, «successivamente», «tutto ciò potrà venire ben articolato, e ciò potrà tornare di vantaggio al vedere o all'ascoltare effettivi, all'attuazione (*Vollzug*), che guadagnerà in differenziazione» (PI, p. 142). Cosa significa «successivamente»? Dopo l'attuazione vera e propria? Invece dell'attuazione come esplorazione e scoperta progressiva dei nessi che formano il *textus*, qui sembra tornare in primo piano un altro lato dell'attuazione, quello della lettura continua, senza interruzioni, l'aspetto declamatorio.

In queste pagine di *Parola e immagine*, in effetti, Gadamer *sembra* riportare la nostra attenzione su antichi adagi, che parlano della lettura in una chiave prevalentemente performativa, un po' come ai tempi di *Verità e metodo*. In questa direzione sembra andare anche il passo in cui si dice che l'unica interpretazione (*Interpretation*) che può giovare all'attuazione è quella che rinuncia a «ogni obiettivazione isolante» (PI, p. 144); piuttosto, essa «deve chiarificare enfatizzando» (PI, p. 143). Questa *sottolineatura chiarificante* deve potersi dare nel corso dell'attuazione, perché è qui che l'arte ha il suo essere; la «verità che cerchiamo nella enunciazione (*Aussage*) dell'arte è la verità raggiungibile nell'attuazione» (*ibidem*).

Ciò si traduce nel fatto che «il flusso della configurazione che accompagna la lettura» (PI, p. 144) va trattenuto nella lettura stessa dandole «l'intonazione appropriata» (*ibidem*); per fronteggiare adeguatamente la tendenza oggettivante del metodo scientifico applicato alla letteratura, occorre puntare sulla resa attuativa del testo letterario. Il rischio è qui che l'arte svanisca nella sua scomposizione metodica, senza potersi mostrare come tale: l'arte non è fatta per essere analizzata, anche se poi questo accade. Ecco allora che il problema dell'intonazione riguarda la lettura in genere, sia quella ad alta voce sia quella silenziosa, ma certo evidenzia maggiormente il lato dell'attuazione come resa performativa rispetto a quello dell'ascolto, dell'attesa propiziatoria, dell'abbandono al testo.

Gadamer vuole qui ribadire cosa sia l'attuazione, e lo fa in chiave negativa e oppositiva: l'attuazione *non* è certo «un atteggiamento conoscitivo oggettivante. Piuttosto, si tratta della molteplicità che è entrata a far parte dell'attuazione. È quanto Aristotele chiama *energheia*» (*ibidem*, trad.

leggermente modificata). Il confronto con il metodo scientifico sembra riportare in primo piano il lato della restituzione esecutiva del testo; per contrastare la prestazione scientifica, che può spingersi addirittura a «sostituirsi all'opera d'arte» (PI, p. 143), si deve riaffermare la prestazione attuativa, che non separa ma unisce, che non è notomizzante, oggettivante, scompositiva ma ricettiva. D'altra parte, con altrettanta e forse maggiore forza Gadamer è venuto sempre più segnalando anche l'altro lato dell'attuazione, quello dell'ascolto e della captazione (si veda, ad es., PI, p. 141). In generale, il ricorso all'*energhia* serve a fissare concettualmente tanto la nostra restituzione attuativa dell'opera d'arte quanto la partecipazione contemplativa al suo progressivo mostrarsi. L'attività è una ricezione, e la ricezione è un'attività.

Sembra che qui Gadamer non prenda più di mira la «coscienza estetica», il bersaglio polemico per eccellenza ai tempi di *Verità e metodo* (1960); conferma tuttavia la sua critica all'altra faccia della coscienza estetica, e cioè al metodo scientifico, che aspira a detenere l'esclusiva in fatto di conoscenza. Di qui l'insistenza non sopita sul carattere unificante e sintetico della comprensione, sulla sua natura di raccoglimento e di raccolta di ciò che è sparso. Una novità di fondo si è però imposta progressivamente.

Se in *Verità e metodo* l'arte veniva difesa dalla coscienza estetica perché non perdesse la sua forza d'urto, la sua capacità di «trasmutare» lo spettatore ampliandone l'autoconoscenza e di integrarsi stabilmente nella sua esistenza; se, per ottenere tutto questo, era necessario che il contenuto dell'arte si presentasse come qualcosa *di più* intenso, *di più* potente ma anche *di più* netto e meno vago rispetto alla sua versione corrente, ecco che nella concezione dell'arte della tarda maturità di Gadamer si impone un tratto meno assertivo e più aperto. Il «venire fuori» della verità dell'arte si accompagna sempre al non sapere esattamente *cosa* venga fuori.

Je ne sais quoi: in questa formula è racchiuso il superamento del primato del *senso*, che ha dominato la scena fino all'avvento della *risonanza* della *parola*. Fatto sta che anche l'attuazione della lettura, una volta affrancatasi dalla matrice della *Darstellung*, non si propone più, in prima battuta, come il luogo di una trasformazione del lettore ma come il luogo di una sosta, di un indugio, in cui la totalità dell'opera ci avvolge col suo fascino e la sua armonica giustezza. Emblematico è ciò che Gadamer afferma a proposito del mandare a memoria un testo poetico. L'opera poetica trova la sua vera

esistenza dentro di noi, nella nostra anima, poiché noi la ospitiamo *comprendendola*, a differenza di ciò che possono fare le pagine di un libro; allo stesso modo, a questo accasarsi dell'arte dentro di noi corrisponde il fatto che noi ci sentiamo a casa nell'imparare a muoverci nella trama del testo. L'arte, più che una conoscenza dei nostri limiti e del nostro destino, sembra essere anzitutto il superamento dell'estraneità del mondo nella casa del linguaggio, il nostro tornare a casa. Sono questi gli accenti più diffusi nell'ultimo Gadamer.

Torniamo ora, dopo questo piccolo bilancio, a un nuovo scampolo *descrittivo*, da cui emerge che la polarità della comprensione non può prescindere dall'ascolto del testo. «Restiamo al poema. Moltissime sono le cose da comprendere quando leggiamo un poema o “ce lo recitiamo” (*sich aufsagt*), e questo diviene assolutamente presente. Una vera e propria piena di immagini e suoni ci invade e, alla fine, diciamo forse: “che bello”, o forse: “com'è tutto ben disposto e com'è tutto perfetto qui!”. Abbiamo obbedito al suo dettato. Quando lo si legge, ecco che addirittura lo si ascolta, e in una maniera che è sempre un po' più giusta (*richtiger*) di quando lo recitiamo effettivamente a noi stessi (*man selber es wirklich aufsagt*)» (PI, p. 141). Veniamo investiti da un flusso ma, in esso, tutto si compone sempre più e sempre meglio; a imporsi in questo flusso è una combinazione polimorfa. La si può avvertire meglio se la ascoltiamo mentre leggiamo, e se non cerchiamo di udirla attraverso la nostra voce recitante. Gadamer non cita qui l'orecchio interno ma si può ben immaginare che di questo si tratti. In ballo vi è il potere normativo della parola, di cui esso è depositario.

Può sembrare che anche per questa normatività valga ciò che vale per ogni norma: ad essa «non ci si può attenere se non per gradi diversi di approssimazione. Eppure no, non è così! Anzi, questo è proprio ciò che diciamo quando ci riflettiamo sopra (*reflektieren*) a posteriori. Nell'attuazione le cose stanno diversamente. L'immagine, il poema, la canzone sono “qui presenti nel modo giusto”. Sono venuti fuori. Si comprende, a partire da ciò, il senso originario della critica che permette di distinguere un'opera d'arte dalla non-arte (senza pretendere di saperne più dell'artista)» (PI, p. 141). Si parla qui di una riflessione distaccata, «a freddo», diversa da quell'interpretazione (*Auslegung*), che interloquisce all'interno dell'attuazione del testo, senza rompere la sospensione in cui essa si realizza. Anche l'atteggiamento critico nasce dall'esperienza della «riuscita» o meno del testo

che facciamo nel corso della lettura, e ha qui il suo pieno diritto di cittadinanza; altra cosa è ciò che un tempo Gadamer definiva «differenziazione estetica» e, in generale, ogni esercizio intellettuale volto a scomporre e disarticolare l'unità della *Aussage* dell'arte, senza più volersi sottoporre al suo dettato.

Il grande rilievo conferito in queste pagine all'*energheia* nel connettere bellezza e verità, estetica e teoria, e nell'esplicare la verità poetica come il «venire fuori» della ricchezza del testo fa sì che la parte riconosciuta al vedere e al contemplare nell'attuazione dell'opera abbia talvolta la meglio sul ruolo, peraltro insostituibile, dell'orecchio interno. Talvolta, la visione della *theoria* sembra relegare in secondo piano il potere dell'ascolto, ma non può certo sminuirne la portata. L'abbandono al testo e l'indugio che questo comporta valgono ovviamente per entrambi i canali, visivo e auditivo; il ricorso al concetto di *energheia* intendi rifarsi, in generale, alla continuità di un movimento senza sforzo, provocato dalla forza dell'ascolto e della visione che si libera nell'esperienza estatica e sospesa dell'arte.

La funzione dell'orecchio interno, non solo nel caso della poesia, è acquisita una volta per tutte. Qualche riga sopra, abbiamo visto che il dettato poetico va ascoltato nel silenzio della lettura per essere effettivamente intercettato, così da poter dire che il poema è qui presente nel modo giusto. La normatività della poesia è più che mai alla portata della nostra capacità di ascolto.

Allo stesso modo, sappiamo che il coinvolgimento dell'*interpretazione* nell'attuazione dell'opera non si limita alla giusta intonazione della resa esecutiva: sappiamo ormai che, «a differenza degli altri testi, il testo letterario non è interrotto dall'interloquire (*Dazwischenreden*) dell'interprete; è, invece, accompagnato dal suo costante *colloquiare* (*Mitreden*)» (TI, p. 317). Cosa si dice in questo colloquio?

L'attuazione dell'opera letteraria non si limita a rendere in maniera efficace il senso del testo; essa prevede che si indugi su di esso, e questo perché la particolare presenzialità della parola letteraria ha lo spessore di una trama fittamente intrecciata, quella del senso e del suono. Richiede perciò un'attenzione esclusiva per poterla esplorare. Richiede, soprattutto nel caso della poesia, che si legga e si rilegga. L'interpretare non interrompe chi sosta in questa presenza ma non si limita nemmeno a dare il giusto tono all'esecuzione del suo dettato. Fa qualcosa in più; mette l'attuazione

dell'opera sulle tracce delle scoperte più sottili, la rende un'esplorazione guidata dall'ascolto. Ogni «interloquire dell'interpretazione (*Interpretation*)» si inserisce nella temporalità sospesa dell'indugio, perché nessun «testo poetico parla senza la disponibilità di colui che lo accoglie a essere tutto orecchi (*ganz Ohr zu sein*)» (TI, p. 320).

Quest'ultima frase è emblematica: l'orecchio interno incorpora nell'ascolto della parola la capacità di avvertire la bellezza del testo e, insieme, di acquisire la comprensione profonda del suo significato, trovandone la chiave di accesso. «Scompare l'interprete che produceva i suoi argomenti e parla il testo» (TI, p. 322): si vedano, al riguardo le considerazioni di Gadamer sulla poesia di Mörike *Auf eine Lampe* (TI, pp. 320-22).

05.05.2023

Buono studio e buon esame