

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

**IL CONCETTO DI FORMA NELL'ESTETICA DI
PAREYSON E GADAMER**

Tesi di laurea di
Andrea Statzu

Relatore
prof.ssa Maria Barbara Ponti

INTRODUZIONE

Giustificare un lavoro esplicitamente dedicato a un confronto tra Pareyson e Gadamer può essere facile e difficile allo stesso tempo. Da un lato, infatti, entrambi gli autori fanno parte di quella corrente di pensiero che gli storici della filosofia, nonché essi stessi definiscono « ermeneutica ». È quindi quasi scontato che tra i due vi debba essere una qualche vicinanza, un orizzonte comune che essi del resto condividono anche con altri pensatori. Tra questi possiamo citare, per esempio, P. Ricoeur o H.-R. Jauss, il quale, pur non situando le sue analisi su un piano propriamente filosofico, condivide molti motivi della posizione gadameriana.

D'altro canto sembrerebbe che, avendo i due elaborato le loro rispettive posizioni indipendentemente l'uno dall'altro, invano si cercherebbero tra essi motivi di effettiva consonanza: si tratterebbe, insomma, se pure c'è, di una somiglianza puramente esteriore, o di quella comunanza che si può ritrovare tra autori di una stessa epoca che hanno partecipato alla medesima temperie culturale. L'ermeneutica, del resto, è stata definita la « koinè » filosofica degli ultimi decenni¹.

Giustificare questo lavoro, perciò, può essere difficile anche nel senso che un confronto tra Pareyson e Gadamer potrebbe apparire scontato o banale.

Perché, inoltre, si potrebbe chiedere, un confronto tra Pareyson e Gadamer e non, per esempio, tra Gadamer e Ricoeur o Pareyson e Jauss, o viceversa? Può contribuire a rispondere a questa domanda il fatto che l'analisi che segue ha un taglio principalmente estetico.

Si tratta infatti di un confronto tra due visioni del medesimo problema, quello dell'arte. Pur non tralasciando di fare riferimento, quando necessario, alla posizione filosofica globale dei due autori, questo lavoro si propone come obiettivo di mostrare la loro vicinanza e lontananza in relazione al modo di intendere la funzione del bello nella totalità dell'esistenza. Sia Pareyson che Gadamer dedicano, infatti, grande parte dei loro sforzi speculativi alla risoluzione del problema del rapporto dell'arte con la vita e l'esistenza

¹ Cfr. G. VATTIMO, *Ermeneutica come koinè*, in *Aut aut* 217-218, gennaio-aprile 1987, pp. 3-11.

concreta. Entrambi si preoccupano di definire il fenomeno del bello senza circoscrivere le loro analisi a determinati ambiti di esso.

Ricoeur e Jauss, che pure sono per certi versi abbastanza vicini ai nostri due filosofi, mostrano invece di voler concentrare le loro indagini estetiche su un genere specifico, la letteratura, e sono interessati non tanto a rintracciare l'« essenza » dell'arte, quanto piuttosto a individuare la funzione specifica di riplasmazione dell'esperienza del tempo da parte del racconto di fiction (Ricoeur), e a descrivere l'esperienza estetica al fine di elaborare una « ermeneutica letteraria » (Jauss).

Pareyson e Gadamer, inoltre, in maniera più spiccata rispetto agli altri esponenti dell'ermeneutica, tendono a dare alle loro analisi un taglio « ontologico », mostrando, in modo diverso e con una comune polemica contro il soggettivismo, la concretezza dell'arte come fatto che trascende le particolari prospettive assunte da coloro che la rendono possibile (artista, spettatore, critico, ecc.).

Uno dei motivi determinanti che hanno dato lo spunto alla realizzazione di questo confronto è l'utilizzo da parte di entrambi i nostri autori della nozione di « forma » (in tedesco Gebilde) come « concetto-guida » della comprensione dell'arte, che si rivela anche l'arma vincente della loro impostazione ontologica e anti-soggettivistica. Ciò che è caratteristico è che pur svolgendo, questo concetto, nelle due posizioni, un ruolo pressoché analogo, la sua origine è nei due casi differente e rimanda a diverse tradizioni di pensiero, quella francese (Focillon) in Pareyson, e quella più propriamente tedesca (Dilthey, Heidegger) in Gadamer.

Come si vedrà il filosofo tedesco e quello italiano spesso condividono espressioni molto simili, quando non utilizzano addirittura le stesse parole, e ciò accade talvolta in maniera talmente evidente da destare nel lettore sorpresa e perplessità. Fino a che punto i due si richiamino vicendevolmente è difficile dire. Non è escluso però che essi, a parte qualche indubbio e inevitabile contatto, abbiano elaborato queste posizioni in maniera fondamentalmente autonoma.

Certo, enfatizzare eccessivamente la loro distanza e autonomia potrebbe essere un'ingenuità non inferiore rispetto a quella di lasciarsi troppo ammaliare dalla loro frequente vicinanza terminologica, affermando così acriticamente la loro concordanza o, al limite, identità di vedute. In realtà, molti dei motivi elaborati dai due filosofi hanno una comune matrice esistenzialista. Pareyson e Gadamer condividono pienamente molte delle istanze polemiche dell'esistenzialismo, come l'antisoggettivismo, l'anti-idealismo, l'affermazione della finitezza storica dell'uomo, quella della originaria apertura di esso al mondo e agli altri uomini. Ambedue inoltre

superano l'esistenzialismo cercando di andar oltre la negatività che i filosofi dell'esistenza attribuivano alla finitezza umana. Lo fanno però, certo, in un modo differente: elaborando una filosofia della persona che mutua certi aspetti dello spiritualismo cristiano (Pareyson); vedendo la realizzazione della continuità con il proprio passato come il più grande compito cui sono chiamati gli uomini (Gadamer). L'ermeneutica gadameriana sembra inoltre essere debitrice (almeno da un punto di vista concettuale e terminologico), nonostante i suoi attacchi nei loro confronti, alle varie ermeneutiche metodiche elaborate nella lunga storia di questa disciplina, oltre che a quella corrente che dell'ermeneutica pre-romantica e romantica può essere considerata un coerente sviluppo: lo storicismo tedesco contemporaneo, soprattutto nella figura di Dilthey. L'ermeneutica di Pareyson può essere considerata più slegata da queste esperienze di pensiero e meno condizionata da esse.

Queste diverse tradizioni di pensiero, questi diversi punti di riferimento storico-teorici, si riflettono, come si vedrà, anche nel modo in cui i due filosofi concepiscono il fatto artistico.

Ciò che rende interessante tale confronto è proprio questa contemporanea vicinanza-lontananza che produce una certa ambiguità, come se Pareyson e Gadamer si trovassero a camminare sulla stessa strada ma guardando in direzioni diverse, cercando una differente destinazione, sempre propensi a non lasciarsi sfuggire avventurose peregrinazioni in sentieri laterali che, dopo alcuni giri, li riportano alla via principale dove si ricongiungono e, quando meno lo si aspetta, si separano nuovamente.

Nel caso in cui si sia d'accordo con l'affermazione di Vattimo per cui l'ermeneutica è la koiné culturale di quest'ultimo scorcio di secolo, si può considerare la seguente comparazione anche un modo di mostrare quali differenti direzioni di pensiero possano svilupparsi nel seno della generale coappartenenza a una medesima « corrente » filosofica.

L'analisi della natura dell'opera d'arte e del ruolo che essa riveste, o può aspirare a rivestire, nella concreta esistenza di individui e popoli, sembra un banco di prova privilegiato con cui può essere colta la vicinanza-lontananza dei due autori, tanto più che l'arte, fin dai tempi più antichi considerata portatrice di una funzione sociale insostituibile, nella sua riconosciuta « socialità » e « comunicabilità », possiede una valenza strategica fondamentale in una ermeneutica filosofica che fa oggetto della sua analisi proprio la comunicazione e i rapporti interpersonali.

Con ciò credo siano giustificate le analisi che seguono. Di Pareyson verranno presentate principalmente le tesi da lui elaborate in Estetica, teoria della formatività, nonché in alcuni saggi tratti dalla Rivista di Estetica dove si

hanno chiarimenti e approfondimenti di ciò che egli sostiene nella sua opera principale; per quanto riguarda Gadamer si farà riferimento soprattutto alla prima parte di Verità e metodo e ai saggi raccolti ne L'attualità del bello.

Si cercherà di mettere in evidenza inoltre, quando necessario, la discendenza di alcune tesi dei due filosofi da quelle di loro riconosciuti « maestri », nonché di puntualizzare particolari punti di convergenza o di divergenza con pensatori che hanno affrontato, pur in ambiti teorici differenti, analoghe problematiche. Tutto ciò senza distogliere lo sguardo dal tema principale di questo lavoro: il serrato confronto, attraverso la messa dell'una di fronte all'altra, delle estetiche dei due filosofi.

I

LA FORMA TRASCENDE L'ARTISTA E IL FRUITORE²

Sia in Pareyson che in Gadamer è riscontrabile un atteggiamento polemico nei confronti del soggettivismo estetico. Entrambi sono convinti del fatto che un'estetica che concentri le sue attenzioni esclusivamente sull'analisi del modo in cui nel soggetto avviene la contemplazione del bello non sia in grado di comprendere adeguatamente il fenomeno dell'arte e di coglierne gli aspetti più rilevanti. E tale critica è rivolta tanto contro chi, nella descrizione del fatto estetico, mette in luce unicamente il movimento interno delle facoltà dell'animo (Kant), quanto contro chi si concentra sui singoli stati di coscienza che accompagnano la fruizione dell'arte (estetica dell'*Erlebnis*), oppure sul momento puramente privato e spirituale dell'ispirazione artistica che prescinda da ogni concreto operare su una specifica materia (Croce).

Accanto al rifiuto di questo modo di procedere sia Gadamer che Pareyson, propongono di impostare in maniera radicalmente diversa il problema: spostando l'attenzione dal contemplare al concreto fare artistico (Pareyson); mettendo in rilievo l'oggettività dell'opera di cui entra a far parte effettiva un contenuto di senso che le proviene dalle molteplici interpretazioni di cui è oggetto nella storia (Gadamer).

Seppure in maniere diverse, in ambedue i casi si insiste sul fatto che ridurre l'arte alla soggettività del fruitore e dell'artista, e quindi affermare che essa esisterebbe solo nelle singole coscienze degli uomini, porterebbe a delle gravi aporie: tra queste l'impossibilità di intendere e di spiegare l'esistenza fisica dell'opera d'arte, la sua legalità interna, il suo rapporto col mondo, il suo

² D'ora in poi mi riferirò alle opere di Pareyson e Gadamer con le seguenti abbreviazioni: *Estetica, teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988, 1996 = ETF; *Wahrheit und Methode*, trad. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, 1994 = VM; *Die Aktualität des Schönen*, trad. it. di R. Dottori e L. Bottani, *L'attualità del bello*, Marietti, Genova 1986 = AB. Il riferimento alle pagine o ai capitoli citati dei suddetti libri verrà posto tra parentesi subito dopo la citazione.

tramandarsi nella storia, il suo carattere di verità, il rapporto tra originale ed esecuzione.

Pareyson e Gadamer assumono entrambi come oggetto principale delle loro analisi la « forma » artistica: il primo come risultato dell'attività dell'artista; il secondo come esito del concorso di più individualità (artista, interpreti, esecutori). Ma in entrambi i casi si insiste sulla trascendenza della forma rispetto a stati, condizioni, intenzioni, puramente soggettive.

1. PAREYSON: FORMA FORMANTE E FORMA FORMATA

a) Forma, materia, contenuto

Pareyson considera l'opera d'arte come il risultato di un processo. Questo processo è un « fare », un concreto costruire, che ha come effettivo soggetto l'artista, la persona che crea. Ma creare, costruire, fare, significa *formare*, dare una forma a un materiale che sia adatto a riceverla.

Si affaccia, fin dall'inizio, un'importante questione legata ad una antica disputa che ha da sempre animato il dibattito sull'arte: l'annosa polemica tra « contenutismo » e « formalismo », nonché l'artificiosa, secondo Pareyson, opposizione tra « forma » e « materia ». Se si vuole affrontare il problema dell'arte utilizzando a questo scopo il concetto di « forma », innanzitutto occorre chiarirne il senso cominciando a prendere posizione rispetto all'uso tradizionale di questo termine, nonché dei termini ad esso abitualmente opposti come suoi contrari o complementari (materia e contenuto).

Per Pareyson il formare non è un'attività che trovi realizzazione unicamente nel creare artistico. La vita umana è, in fondo, tutta un « formare ». In essa conoscenza e azione trovano compimento e realizzazione nel mettere capo a forme specifiche (una bella azione, un bel discorso, un bel ragionamento). Questo è vero, se non di fatto, almeno idealmente. Infatti, pur mirando le attività umane a quella compiutezza che una « forma », per essere tale, esige, essa solo raramente si riscontra nel concreto vivere e, più spesso, la vita di ogni giorno si svolge tra tentativi inconcludenti e nell'incapacità o impossibilità di agire e di pensare come le circostanze richiederebbero (ETF I – *Specificazione dell'arte*). L'attività artistica, quindi, non nasce dal nulla: essa è profondamente radicata nella totalità dell'esistenza, da essa trae quella « linfa vitale » che la rende, appunto, « viva » e concreta.

Riprendendo ora la prima questione, cioè quella del rapporto tra contenuto e forma, possiamo a questo punto chiederci: che cosa intende Pareyson per « contenuto dell'arte »?

b) Contenuto dell'arte e personalità dell'artista

α) Contenuto non come « soggetto » ma come « stile »

Occorre anzitutto dissipare la tipica confusione per la quale si identifica il « contenuto » dell'opera con il suo « soggetto » o « argomento » (ETF 35).

Se il contenuto dell'arte fosse semplicemente il soggetto trattato, opere senza soggetto, basti pensare alla pittura astratta, alla musica o all'architettura, sarebbero prive di contenuto. Ma un'arte priva di contenuto viene per ciò stesso spesso accusata di vacuità, di pochezza, e ridotta a mero ornamento. Ciò apre la strada alla oziosa disputa tra « formalisti » e « contenutisti » e alla nascita di ragionamenti del tipo: « se nell'arte si possono distinguere una forma e un contenuto, un “come” da un “cosa”, dove unicamente il “cosa”, o contenuto, è legato alla vita e all'esistenza, mentre il “come”, o forma, non è che la pura modalità di presentazione e di combinazione di quel contenuto, completamente indifferente alla sua natura, astratto e separato dalla vita concreta, allora l'arte è priva di reali rapporti con l'esistenza ».

Se l'elemento artistico si riducesse alla mera disposizione formale del contenuto, la forma intratterrebbe con il contenuto, e quindi con il mondo, rapporti puramente esteriori. Insomma, per dirla con Gadamer, sarebbe possibile operare una « differenziazione estetica » tra ciò che è artistico, la « forma », e ciò che non lo è, il « contenuto ».

Ma il contenuto non deve essere confuso con il « soggetto ». Per Pareyson il contenuto è ciò di cui l'opera vive. E la forma artistica vive di una vita che trae nutrimento dalla concreta esistenza per mezzo della personalità e spiritualità dell'artista, proprio perché « chi fa arte è una persona singola e irripetibile, la quale per formare si avvale di tutta la propria esperienza, del proprio modo di pensare vivere sentire, del proprio modo di interpretare la realtà e di atteggiarsi di fronte alla vita [...], se pensasse vivesse sentisse altrimenti, formerebbe diversamente [...] nel senso che diverso sarebbe il suo *modo* di formare » (ETF 28)³.

Ciò significa che la forma è, in un certo senso, il risultato e l'esito della spiritualità dell'artista, considerato, quest'ultimo, come « persona ». Secondo

³ Cfr. L. PAREYSON, *Considerazioni sul contenuto dell'arte*, in *Rivista di estetica*, fasc. III, settembre-dicembre 1958, pp. 321-337.

la filosofia personalistica di Pareyson ogni persona è un *unicum*, una concreta individualità che si rispecchia in tutti i suoi atti ma che non può essere ridotta a questo o a quello in particolare. Essa è per sua natura inoggettivabile e dotata di un valore assoluto e irripetibile. Questa sua unità le deriva dall'aver vissuto una vita che è solo sua e che l'ha resa quella che è, distinta da tutte le altre⁴. Qualsiasi forma artistica è frutto di una tale irripetibile spiritualità e, in quanto tale, è anch'essa irripetibile.

Il modo di formare che è caratteristico di ogni singola spiritualità costituisce lo *stile* dell'opera e dell'artista (ETF 29). Se ogni spiritualità possiede, per la sua unicità, un originale modo di formare, allora ogni spiritualità ha un suo stile. Pareyson precisa a scanso di equivoci che « tale corrispondenza non deve far pensare a una “dipendenza” o “derivazione” e tanto meno a una risultanza automatica o meccanica » in quanto « ne deriverebbe un detestabile contenutismo » (*ibid.*). Piuttosto « quella corrispondenza non si può spiegare che con una radicale identità » (*ibid.*).

In effetti ci troviamo qui in un terreno piuttosto delicato, dal momento che una mancata precisazione o la non sottolineatura di una particolare sfumatura di significato potrebbero portarci a dei fraintendimenti. In particolare ci si può chiedere se questa identificazione tra stile e spiritualità personale dell'artista non ci faccia ritornare, nonostante tutto, a quel soggettivismo estetico che Pareyson vuole combattere così vigorosamente. Ci si può chiedere cioè se in fin dei conti il fenomeno artistico non si esaurisca in una spiritualità intesa ancora una volta come un insieme di stati e condizioni della coscienza.

È in gioco qui l'intero progetto pareysoniano. Ma se guardiamo con attenzione al significato che Pareyson attribuisce ai termini « persona » e « spiritualità » è facile accorgersi di come il pericolo del soggettivismo sia allontanato. Che cosa vuol dire, infatti, che il contenuto dell'opera d'arte, come stile, è tutt'intera la spiritualità personale dell'artista? Vuol dire, soprattutto, che la forma artistica è così costituita e determinata non per opera del caso, ma perché è il risultato di un modo di formare che trova la sua ragion d'essere nella personalità e individualità di un'esperienza di vita. La personalità e la spiritualità non sono, però, degli stati di coscienza di cui il soggetto avrebbe sempre una chiara e definitiva consapevolezza. Anche se qui Pareyson non lo dice espressamente, sembra piuttosto potersi legittimamente affermare che una data spiritualità, una data persona, sia qualcosa di ben più complesso di ciò che la tradizione filosofica ha inteso con « soggetto » o « coscienza »: insomma, una persona è il risultato di esperienze, ambiti di vita, cause esterne, rapporti con gli altri e con la propria cultura, nonché della sua propria e inalienabile

⁴ Cfr. L. PAREYSON, *Esistenza e persona*, Taylor, Torino 1960, pp. 252-253.

natura, che contribuiscono a renderla come è, fatto, questo, che solo a tratti e in modo incompleto essa può coscientemente rappresentarsi. Insomma, non è nella natura umana il rapportarsi a se stessa all'insegna di una assoluta trasparenza: con ciò Pareyson afferma la radicale finitezza dell'uomo.

Del resto una prova di questo può essere la già citata affermazione di Pareyson per cui la derivazione dell'opera e del modo di formare dalla personalità spirituale dell'artista non è una derivazione meccanica, che consentirebbe di stabilire *a priori* (cioè prima ancora che l'opera sia realizzata) un dato risultato. Ciò implicherebbe sul serio il dominio completo della coscienza nel formare artistico, ma piuttosto « solo *dopo* che una determinata spiritualità si è fatta stile apparirà che quello è il suo stile, il modo di formare che le corrisponde puntualmente ed esclusivamente, e che non può essere che suo » (ETF 30).

β) Contenuto e sentimento

Neppure il sentimento può essere considerato il contenuto specifico della forma artistica dal momento che il compito dell'arte non è « espressivo », bensì « formativo ». Lungi dal poter essere considerato carattere universale dell'arte il « lirismo » è qualcosa a cui una singola poetica può legittimamente aspirare, ma solo in quanto poetica, senza la pretesa di dare con ciò dell'arte una universale definizione (ETF 37-39).

Importanti chiarimenti su questo problema sono dati da Pareyson nel saggio *Considerazioni sul contenuto dell'arte*⁵. Qui la falsa contrapposizione « forma-contenuto » viene messa in relazione con l'opposizione « forma-materia ». Ciò mediante la distinzione tra « contenuto » da un lato e « soggetto » e « tema » dall'altro.

Se si riduce infatti il contenuto a « soggetto » (argomento) o a « tema » (motivo ispiratore-sentimento) si finisce col precludersi ogni possibilità di inserire la materia nel concreto processo creativo. Questo perché tutto il fare artistico si giocherebbe in questo modo tra un presentare in un certo modo un argomento (dare forma a un contenuto) e un trovare un'adeguata espressione del sentimento in un'immagine spirituale (estetica crociana). Ma se si identifica il contenuto con lo stile e se si intende con esso il « modo di formare » che ha alle sue spalle la totale spiritualità dell'artista, allora si risolve una volta per tutte il problema di collocare adeguatamente la materia in questa attività.

⁵ In *Rivista di estetica*, cit.

Se non si vuole che l'espressione « modo di formare » rimanga vuota, questo « modo di formare » deve esercitarsi su qualcosa che sia esso stesso adatto a ricevere la forma: questo qualcosa è *la materia* che è parte inscindibile del formare artistico in quanto richiamata da esso come complementare polo dialettico: il formare artistico è sempre un formare una materia.

Inoltre, nel rilevare l'importanza della materia nel fare artistico, Pareyson puntualizza che essa è anche ciò che conferisce al fare formativo dell'artista l'indipendenza da qualsiasi altro formare. Se, infatti, la formatività è un carattere che si riscontra in gran parte dell'attività umana e che spesso si insinua nel conoscere e nell'agire, per cui si può parlare, non impropriamente, di un'arte del pensare o del comportarsi, allora si impone con urgenza la necessità di distinguere dalle varie modalità di esplicitarsi delle cosiddette « arti applicate » (l'arte di...), l'arte senza genitivo. Quest'ultima è un formare che ha come scopo non il conoscere o l'agire, ma se stesso. È perciò, quello artistico, un formare che non forma né la conoscenza, né l'azione, bensì *la materia*, inglobandola in sé senza farsene schiavo (ETF 27).

Questo ci porta a prendere in considerazione quella parte del fenomeno artistico che Pareyson privilegia, cioè la sua concreta processualità.

c) Forma e processo

α) Forma, tentativo, normatività

In ogni attività umana che implichi un formare sono bandite qualsiasi arbitrarietà e casualità. Un costruire senza regole non è un vero costruire, è un puro e semplice affastellare cose su cose che dà origine a una creatura mostruosa e amorfa che genera in chi la osserva indifferenza, o, nel peggiore dei casi, repulsione.

Il fare artistico non fa eccezione. È tipica dell'opera d'arte, anzi, una regolarità e armonia delle parti molto più forte e stringente di quella di qualsiasi altro oggetto o utensile. Qualsiasi oggetto costruito per un particolare uso può essere migliorato e modificato per servire meglio al suo scopo. All'artigiano non viene richiesta un'assoluta coerenza con se stesso che si possa paragonare a un obbligo morale. Tutto questo, invece, viene richiesto all'artista. L'opera, se vuole essere compiuta, deve ubbidire senza deroghe a quella legge che ad essa viene prescritta. Nonostante ciò, però, il fare artistico è quello che più di ogni altro può essere considerato libero. La legge che l'artista segue non gli viene imposta dall'esterno. Come può infatti l'opera

d'arte seguire delle norme, come ogni utensile, se essa non ha uno scopo, se non si inserisce nel sistema dei mezzi di cui dispone l'uomo?

Dice Pareyson: « ogni operazione ha le sue leggi e i suoi fini, e il suo procedimento dev'essere regolato in conformità di quelle leggi e in vista di quei fini, e l'opera non può riuscire se non quando risulti conforme a quella legalità e finalità » (ETF 62). Egli è disposto a riconoscere che anche nelle operazioni non artistiche è presente una certa inventività, poiché anche applicare una legge a un caso particolare implica raffinate capacità di giudicare. Infatti anche in ambito non artistico « chi deve risolvere un problema non dispone preventivamente della soluzione » (ETF 63) ma deve cercarla, a volte con sforzo.

Nonostante ciò questa attività si esaurisce nel cercare tra soluzioni già esistenti, o meglio « inventando varie soluzioni possibili e verificandole via via » (*ibid.*). Ma queste sono soluzioni che devono rispondere a criteri ben precisi e fissati, cioè a quella « norma di ragione » (*ibid.*) che riduce sensibilmente il carattere inventivo di questo processo. Quindi una vera inventività si ritrova solo nel fare dell'artista.

Per dirla in termini kantiani, nel fare non artistico entrano in gioco i *giudizi determinanti*, che sussumono il particolare in un universale già dato, per cui la difficoltà consiste unicamente nel sussumere in maniera esatta, mentre nel fare dell'artista operano i *giudizi riflettenti*, che sussumono il particolare in un universale (una legge) non dato, ma che l'immaginazione nella sua produttività deve creare nell'atto stesso in cui si opera la sussunzione⁶.

Sembra che a Pareyson stia particolarmente a cuore la rivalutazione del carattere in un certo senso « artistico » delle attività non propriamente estetiche, carattere che egli rinviene proprio nella necessaria inventività che deve accompagnare ogni fare formativo, anche quello la cui aleatorietà è apparentemente più limitata da una tecnica sicura e da rigide norme (ETF 64).

Come si è già accennato, nonostante questa libera capacità inventiva, il fare artistico non può essere né casuale, né arbitrario, per quanto neanche guidato da norme estrinseche (come quelle date dallo scopo cui deve servire l'oggetto, o comunque da un concetto o un'idea di quello che l'opera dev'essere in base a un canone stabilito). Stando ciò, non rimane altro che considerare la legalità che anima l'opera come una legalità che vale *solo* per quell'opera e che la rende unica e inimitabile. Una legalità di questo genere è dunque non estrinseca ma intrinseca all'opera, e di conseguenza il fare artistico deve essere un fare originale e autonomo, un fare che non può affidarsi alla sicura

⁶ Cfr. I. KANT, *Kritik der Urtheilskraft* [trad. it. di A. Gargiulo, *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1982,1995, Introduzione].

conoscenza di una tecnica e di un insieme di regole tramandate (per quanto la tecnica e le regole di scuola entrino comunque nel processo artistico a un livello più profondo rispetto al banale tecnicismo cui si fa in genere riferimento), quindi un « “fare” [...] che, mentre fa, inventa il modo di fare » (ETF 59). « Si tratta di un fare, senza che il modo di fare sia predeterminato e imposto, sì che basti applicarlo per far bene: lo si deve trovare facendo, e solo facendo si può giungere a scoprirlo, sì che si tratta, propriamente, d’inventarlo, senza di che l’opera fallisce, e si disperde in tentativi slegati e abortivi.» (*ibid.*).

Questo significa anche che mentre nelle attività non artistiche, per quanto esse richiedano a volte un alto grado di inventività, la ratifica della loro riuscita deriva da quelle norme o finalità esterne, solo nell’opera d’arte la forma è « criterio a se stessa » (ETF 65). La più adeguata espressione della differenza, pur nella vicinanza, del formare artistico rispetto a quello non artistico, è data da queste parole: « in entrambi i casi si tratta di inventare il modo di fare l’opera: ma questo nelle altre operazioni è il modo in cui la si *deve* fare, e nell’arte è *l’unico* modo in cui la si *può* fare » (ETF 67).

Questa libera legalità dell’arte, fatto che Kant aveva già riconosciuto⁷, si pone come qualcosa di enigmatico che può essere illuminato, secondo Pareyson solo, ancora una volta, se si osserva l’effettivo procedere dell’artista.

Se si guarda con attenzione a come egli realizza la sua opera non si può nascondere che il suo non è un procedere a colpo sicuro, ma per tentativi, un procedere di cui sono parte integrante il ritornare sul già fatto, la correzione, la perplessità di fronte a un problema apparentemente insolubile. Formare è quindi tentare, cioè « figurare una determinata possibilità e metterla a prova cercando di realizzarla o prevedendola realizzata, e se essa non si mostra adeguata al conseguimento d’un buon esito, figurarne un’altra e mettere a prova anche quella e procedere così di prova in prova, di esperimento in esperimento [...] » (ETF 61).

Si tratta, quindi, come Pareyson chiaramente afferma, di un continuo sperimentare soluzioni che si interrompe solo quando, infine, trova realizzazione quella più giusta e adeguata, liberando l’artista dall’affanno.

β) Attività formatrice e materia

Si è già precedentemente fatto riferimento al ruolo della materia nell’attività formatrice e al fatto che ciò che viene formato nell’arte non è il contenuto ma

⁷ I. KANT, *Critica del Giudizio*, cit., pp. 70-71.

la materia (ETF 320, nota), e questo perché il contenuto è nient'altro che spiritualità fattasi modo di formare, cioè stile, e lo stile può concretamente realizzarsi solo in una particolare materia, nella sua opacità, nella resistenza che offre allo sforzo che si pone per plasmarla.

L'attività formatrice dell'artista è, quindi, fondamentalemente condizionata dalla materia che egli deve formare. Essa, nella sua fisicità, si pone come il polo dialettico che delimita e indirizza le possibilità dell'artista rendendo possibile il suo fare. Nella concretezza del formare dell'artista, infatti, la materia « resiste all'intenzione formativa, che pura la adotta in vista delle possibilità da trarne » (ETF 45) e l'artista « l'ha scelta proprio perché essa resiste » (*ibid.*). È errato quindi ritenere che la materia costituisca una limitazione della sua libertà, come se il suo creare trovasse piena realizzazione unicamente nell'atto spirituale con il quale il processo creativo comincia, come « spunto », ed essa fosse nient'altro che un « veicolo » attraverso cui esprimere un atto tutto interiore. A ciò Pareyson si oppone dal momento che « queste resistenze [della materia] limitano certo la sua libertà [dell'artista], ma anche la consolidano e la definiscono: la libertà sconfinata non farebbe che suggerire la dispersione, la facilità, la negligenza » (ETF 45).

Il ruolo positivo e non negativo e limitante della materia può essere pienamente valutato nel momento in cui si pone mente alla distinzione tra i cosiddetti « generi artistici », che non esisterebbe, o per lo meno, avrebbe un carattere del tutto esteriore rispetto alla natura dell'arte, se la materia che l'artista si accinge a formare fosse qualcosa di indifferente in relazione all'esito artistico dell'opera. Se così fosse, uno spunto potrebbe trovare realizzazione indifferentemente in un dipinto, in una statua, o in un'opera letteraria e scegliere l'uno piuttosto che l'altro spetterebbe unicamente alla discrezione dell'artista. La sua intenzione formativa, invece, è indissolubile da una data materia d'arte, infatti « anche ammesso che una medesima intenzione formativa possa assumere una materia diversa, accadrebbe che nell'adottare la nuova materia essa si trasforma al punto da diventare l'avvio a un'opera completamente nuova » (ETF 49). Per questo la completa *traduzione* di un'opera da una materia a un'altra è impossibile.

È perciò comprensibile come, data l'infinità dei materiali di cui si può disporre per formare, molti dei quali ancora non sono stati sfruttati a fini artistici, i generi artistici siano potenzialmente infiniti. Di questi, molti si sono affacciati alla ribalta solo da poco tempo mostrando personalissime attitudini formative (si pensi solo al cinema e alla fotografia) (ETF 42-44).

γ) *La materia dell'arte*

Ma che cos'è la materia per Pareyson? Non è fuori luogo chiederselo visto che una mancata precisazione di ciò potrebbe generare degli equivoci e delle confusioni: è la materia fisica, ma non solo questo. Certo, Pareyson insiste sulla sua opacità, durezza, resistenza, compattezza, ma di certo va oltre la visione che di essa potrebbe avere uno scienziato. La materia obbedisce certo a delle leggi che possono essere anche scientificamente descritte e di cui l'artista deve tener conto. Ma, in fondo, essa è per Pareyson un'insieme di possibilità latenti che l'artista mediante la sua bravura deve riuscire a sfruttare al meglio. In ogni materia esiste una potenzialità che dà a ciascuna una particolare « vocazione formale », potenzialità che viene determinata non solo e non tanto dalle sue caratteristiche prettamente naturali, ma anche da una « lunga tradizione di manipolazione artistica » al punto che le materie « sembrano imporsi da sé alle intenzioni formative e trascinarle secondo la propria direzione » (ETF 52).

Nel saggio *La materia dell'arte*⁸ (dove Pareyson affronta il problema più direttamente, proponendosi di definire chiaramente il significato del termine quando lo si utilizza in ambito artistico, opponendosi alla concezione idealistica per cui per « materia » si dovrebbero intendere tutti i presupposti esteriori che troverebbero risoluzione infine nell'interiorità dell'opera) la definisce come « sostrato dell'operazione [la quale] non può essere che la materia come fisicità sensibile e resistente »⁹. Ma una definizione del genere è senza dubbio incompleta, tanto che successivamente egli puntualizza che « la materia non è mai vergine e intemporale, ma ha una storia: essa muta nel tempo, offrendo agli artisti possibilità sempre diverse, innovata tanto dalle trovate degli artisti quanto da quelle degli ingegneri »¹⁰.

Così la materia è « onusta di tradizioni » e di essa fanno parte anche gli strumenti di cui l'artista si serve per formare (il pennello, lo scalpello, gli strumenti musicali, ecc.) (ETF 52). Per cui i limiti e le possibilità che la materia offre all'attività formatrice derivano in gran parte dalla tradizione tecnica che ogni artista si trova a dover ereditare e con cui deve fare i conti, non dimenticando che, se egli è veramente un grande artista, può rinnovare quella stessa tradizione assicurandosi nuove e feconde possibilità formative. Ma la materia è qualcosa di cui da sempre l'uomo dispone nella quotidianità della sua esistenza, ed essa, avendo trovato forma da tempo immemorabile in utensili e strumenti, garantisce all'intenzione formativa la possibilità di

⁸ L. PAREYSON, *La materia dell'arte*, in *Rivista di estetica*, fasc. III, settembre-dicembre 1958, pp. 162-181.

⁹ *Ibid.* p. 168.

¹⁰ *Ibid.* p. 171.

inglobare « quella stessa destinazione pratica nell'atto stesso che adotta la sua materia » (ETF 53).

Pareyson insiste sul fatto che la forma non può sussistere senza materia e che l'arte è materia formata. La materia è propriamente ciò che dà all'arte la sua esistenza effettiva, e se tutto il processo si limitasse a realizzarsi nell'interiorità dell'artista come idea, allora non si tratterebbe di arte ma di un tentativo monco, di qualcosa di morto prima di venire all'esistenza (è qui evidente la critica a Croce).

L'attività artistica è un « tentare » proprio perché la materia, lungi dal piegarsi completamente alla volontà dell'artista, piuttosto gli offre quella resistenza che lo costringe a mutare continuamente i suoi piani.

Si realizza così una vera e propria dialettica tra artista e materia, nel cui risultato, la *forma formata*, confluisce come contenuto tutta la personalità dell'artista (ETF I).

δ) La forma formante

Ma se l'artista corregge, pondera, valuta il da farsi, opta per una soluzione anziché per un'altra, e fa tutto questo nella convinzione che altrimenti la riuscita dell'opera ne risentirebbe, questo significa, come si è già detto, che esiste comunque una legge alla quale egli deve attenersi. Questa legge è interna al processo artistico, perché non esiste *a priori*, ma può essere inventata-scoperta solo quando esso è in via di svolgimento, cioè, come si è detto, nel concreto fare e nel concreto agire su una materia. Ciò implica anche che la legalità che in genere si attribuisce all'opera conclusa agisce già prima che essa sia compiuta accompagnando tutto il processo artistico. Questa normatività che guida la produzione dell'opera, e che l'artista deve assecondare, essendo all'origine della sua riuscita finale, è quella che Pareyson chiama « *forma formante* » (ETF II).

Uno sguardo attento al fare artistico rivela, perciò, secondo Pareyson, che è completamente erroneo considerare la forma già esistente, in quanto compiuta, nell'interiorità dell'artista: « solo operando e facendo, cioè solo scrivendo o dipingendo o cantando, l'artista trova e inventa la forma » (ETF 69). Una forma che si rivela all'artista, nel suo concreto lottare contro la resistenza della materia, quindi una forma che non si pone come « una guida evidente, quale sarebbe un'immagine interiore già compiuta e formata » (ETF 70-71). Il formare dell'artista è piuttosto simile alla divinazione e al presagio che, pur non concedendogli il conforto dell'evidenza, lo guidano e gli permettono di non brancolare nel buio (ETF 73-76).

La *forma formante* è quindi la forma che in qualche, paradossale, modo esiste già prima di essere formata. Questa esistenza non è ancora attuale ed effettiva finché il processo artistico non si è concluso: è piuttosto un'esistenza ancora potenziale che, in quanto tale, è anche precaria, dal momento che può attualizzarsi o meno e quindi può vincere la sua lotta per l'esistenza e, finalmente, venire alla luce, ma può anche abortire prima di nascere, e perciò rimanere per sempre nel limbo di quelle potenzialità che non si sono sviluppate.

Il destino della forma viene deciso proprio dal tentare dell'artista, « tentare che non è né andare alla cieca né procedere a colpo sicuro » (ETF 74), ma in cui egli cerca con fatica e difficoltà di aprirsi quella sola via che può portarlo alla meta, all'opera compiuta. Ma la sanzione della correttezza del proprio procedere è data all'artista non certo dalla corrispondenza della forma a una norma esterna, quanto invece dall'intima coerenza che l'opera mostra man mano che cresce, così come testimonianza del suo fallimento è l'evidente inconcludenza, la palese inorganicità dell'opera, che rende necessario un ripensamento, un ritorno su ciò che è già fatto per modificarlo o, nei casi estremi, quando la via che si è imboccata ha portato completamente fuori strada, un abbandono dell'opera e un ricominciare daccapo cercando di trovare un modo più adatto per concretizzare lo spunto.

Ma qual è e come deve essere inteso il ruolo dell'artista in questa attività? Insomma, si può dire che egli abbia un ruolo veramente attivo nella creazione artistica, oppure lo si deve considerare mero esecutore di un disegno che gli viene imposto, se non dall'esterno, comunque dall'opera e dalla sua interna legalità? Pur essendo certo non facile rispondere a questa domanda, e questo perché nel fare artistico si rivela una paradossalità che Pareyson esplicitamente riconosce [« l'apparente paradossalità di questi enunciati attesta che qui ci troviamo nel cuore del processo formativo » (ETF 76)], credo che in effetti il ruolo dell'artista sia comunque, per Pareyson, di primo piano, assommandosi in lui, infatti, libertà e costrizione.

Il solo fatto che l'opera non necessariamente riesca e che a volte possa fallire, fa dell'artista qualcosa di più di una semplice marionetta e gli conferisce quella responsabilità che non può essere attribuita a nessun altro. Ma è anche vero che questa libertà non è capriccio o arbitrio e che quando egli crea una forma artistica sente di dover seguire una norma che non è il risultato di un processo cosciente che lo conduca a una perfetta trasparenza a se stesso relativamente al suo operare.

Credo che qui sia presente una paradossalità tutto sommato irrisolvibile, ma feconda: essa mette in piena luce l'unicità e l'eccezionalità del fare artistico rispetto a qualsiasi altro fare. Durante l'esecuzione dell'opera la libertà

dell'artista (che pure sussiste in quanto libertà da norme esterne) è limitata proprio da quella legalità che scopre via via che crea manipolando una materia, e che lo costringe a scegliere delle opzioni piuttosto che altre, sentendo, egli, ciò come un obbligo inderogabile: non sta quindi al suo arbitrio di adottare questa o quella soluzione. Solo tentando egli trova quella che può considerarsi valida. È in questo senso che si può parlare di una « trascendenza » della forma rispetto all'artista.

Ciò può essere inteso anche in un altro importante significato: se, rispetto all'opera che realizza, l'artista spesso sente che essa « si fa da sé », rispetto all'opera realizzata egli non può non accettare che questa, in quanto oggetto, si è resa autonoma dal processo da cui è nata, al punto che, per comprenderla non è affatto necessario conoscere l'artista, né le varie fasi dell'attività da cui è scaturita¹¹.

La forma *trascende* l'artista senza però porsi come assolutamente indipendente da lui, ma solo nel senso di non essere frutto del suo capriccio. La forma artistica, come si è detto, non è il risultato di un fare arbitrario e la libertà dell'artista è sempre bilanciata dalla costrizione a rispettare e a seguire quell'unica legge che regola la compiutezza della forma. La sua libertà può essere quindi intesa più come *autonomia* (come sottomissione a una legge che è interna al processo) che come *indifferenza* (come un essere completamente svincolato da qualsiasi norma). È per questo che Pareyson può dire che « l'opera si fa da sé eppure la fa l'artista » (ETF 78).

¹¹ Pareyson puntualizza qui che, seppure non necessario per un'adeguata comprensione dell'opera, il riferimento all'autore può essere d'aiuto, purchè non si riduca a mera biografia, ma sia accompagnato dalla consapevolezza che il contenuto dell'opera è la persona dell'artista nella sua interezza. Allo stesso modo, gli antecedenti dell'opera come schizzi, abbozzi, ecc., se considerati come parte dell'attività formativa da cui è scaturita l'opera, sono egualmente importanti, anche se non indispensabili, per una sua corretta interpretazione. Nell'affermare l'autonomia dell'opera nel suo contenuto di senso rispetto all'attività dell'artista, come vedremo, Gadamer è molto più radicale.

2. GADAMER: « CRITICA DELLA COSCIENZA ESTETICA » E CONCETTO DI « GIOCO »

a) La « critica della coscienza estetica »

α) Kant e la fondazione dell'estetica nella soggettività

Se si è scelto di trattare la posizione di Pareyson prima di quella di Gadamer è perché la pareysoniana *Estetica, teoria della formatività* (essendo del 1954) è anteriore di alcuni anni rispetto all'opera principale di Gadamer, *Verità e Metodo* (del 1960). Lo stesso Gadamer in una nota di *Verità e Metodo* (VM 151, nota) cita espressamente l'*Estetica* di Pareyson, affermando di concordare con le sue posizioni riguardo alla necessità di porre l'accento sulla « concretizzazione e costituzione » dell'arte piuttosto che sull'« *Erlebnis* estetico » (*ibid.*).

Quindi, dopo la breve analisi dell'estetica pareysoniana della formatività, passerò senz'altro a considerare la concezione gadameriana cercando di mettere in luce principalmente quei concetti che trovino un qualche riscontro nella filosofia di Pareyson (allo stesso modo nel considerare quest'ultima ho tentato di far emergere quelle posizioni che rendano più agevole un confronto col filosofo tedesco). Alla fine di ogni parte trarrò le somme della vicinanza o lontananza dei due autori riguardo alle posizioni volta per volta trattate.

Innanzitutto non si potrebbe adeguatamente comprendere la posizione di Gadamer se non si facesse almeno un pur breve cenno alla sua « critica della coscienza estetica » (VM parte I, I) e alla modalità attraverso cui gli oggetti carichi di senso che la tradizione ci tramanda possano assurgere a oggetto della nostra comprensione (VM parte II).

Gadamer ravvisa a partire dall'estetica kantiana una interpretazione dell'esperienza del bello che si è tinta sempre più di soggettivismo. Ma questo problema viene fin dall'inizio inquadrato nell'ambito più generale di quello

della fondazione gnoseologica delle scienze dello spirito, attraverso una interessante disamina di alcuni importanti « concetti guida umanistici », attraverso la quale Gadamer mostra come nell'ambito della tradizione umanistica si sia cercato di intendere quel sapere storico, artistico, giuridico, irriducibile alla conoscenza scientifica.

L'utilizzo, nell'ambito della tradizione filosofica, di questi concetti dimostrerebbe, secondo Gadamer, che in alcuni ambiti di pensiero sarebbe stato riconosciuto che non tutte le discipline che accampano pretese di verità possano giustificare queste stesse pretese ricorrendo ai paradigmi della scienza della natura, in particolare nella autolegittimazione che questa si è data a partire da Galileo. I principali rappresentanti di queste posizioni che, anche se in maniera inadeguata, si sarebbero posti il problema della delimitazione delle pretese del « metodo » scientifico, sarebbero Vico, erede della tradizione umanistica, con il suo richiamo al *sensus communis* (VM 42 sgg.), e, parallelamente a lui, Shaftesbury con la messa in rilievo del « significato sociale del *wit* e dello *humour* » (VM 47), Hutcheson e Hume con l'importanza da loro data alla dottrina del *moral sense* (VM 48), la filosofia degli scozzesi e il loro importante riferimento al *common sense* (VM 48-49). Un ruolo centrale avrebbe poi avuto il concetto di *Bildung* di cui Gadamer analizza la genesi e lo sviluppo attribuendone la creazione, nell'attuale significato di « cultura », « formazione », « educazione », al classicismo tedesco (VM 31-42).

Con questi concetti si sarebbe tentato di cogliere il carattere specifico di tutte quelle forme di sapere che, irriducibili alla *sophia*, cioè alla scienza esatta, sarebbero riconducibili a quel modo di conoscenza solo « probabile » che è espresso dal concetto greco di *phronesis* (VM 43).

Questo porta Gadamer a Kant e alla sua fondazione dell'estetica sul giudizio di gusto regolato da un principio *a priori* di carattere soggettivo.

La ripresa da parte di Kant dei concetti di « gusto » e « giudizio » avrebbe un ruolo determinante nella storia del pensiero: questi termini, infatti, e soprattutto quello di « gusto » vengono collegati da Kant a quello di « senso comune » al punto che egli arrivava a sostenere che « il vero senso comune è [...] il gusto (*Geschmack*) » (VM 58). E ciò, per Gadamer, paradossalmente, visto che fino ad allora il gusto veniva reputato qualcosa di privato su cui qualsiasi disputa risulterebbe fuori luogo (VM 59). In realtà Kant può, come Gadamer puntualizza, affermare ciò solo perché assume una prospettiva trascendentale: « il gusto non è un senso comune in quanto dipenda da una universalità empirica, il consenso unanime degli altri giudizi. Esso non dice che tutti concorderanno con il nostro giudizio, ma che tutti devono concordare » (VM 62).

Il carattere trascendentale che il gusto assume nella critica kantiana starebbe alla base della soggettivizzazione dell'estetica. Il giudizio di gusto, infatti, in quanto si distingue da quello conoscitivo, avrebbe come oggetto specifico proprio la bellezza: si tratterebbe di un *giudizio riflettente*, dotato di un suo specifico principio *a priori*, l'accordo soggettivo delle facoltà conoscitive, ovvero una finalità puramente formale e soggettiva. Il giudizio di gusto non dice conoscitivamente nulla dell'oggetto, ma si limita ad attestare che la sua rappresentazione suscita in noi un accordo finalistico delle facoltà conoscitive che genera un sentimento di piacere. Con Kant si sarebbe quindi inaugurata in forma drastica la dissociazione tra bellezza e verità (VM 67-70): la vera bellezza, per Kant, dev'essere libera, cioè priva di qualsiasi concettualità.

Ma già l'introduzione da parte dello stesso Kant della dottrina della « bellezza aderente » dimostrerebbe che egli si sarebbe accorto dell'impossibilità di applicare all'arte l'idea di una bellezza senza concetto (VM 70-72). Proprio la nozione di « bellezza aderente » dà a Gadamer lo spunto per precisare le sue idee sulla posizione kantiana. L'affermazione che la bellezza artistica non è mai, tranne i rari casi dell'arabesco e della musica senza tema, una bellezza pura, ma sempre legata a concetti e a fini, non vuole essere, a detta di Gadamer, insieme, una svalutazione dell'arte proprio per la sua mancata purezza. Certo, da un punto di vista metodico, analizzare prima la bellezza « libera » dà a Kant la possibilità di mostrare più chiaramente quel che accade nella ricezione del bello: il libero gioco delle facoltà conoscitive che agiscono come « in vacanza », e il cui movimento non è finalizzato alla produzione di una conoscenza specifica¹². Ma ciò non vuol dire che l'ideale dell'opera d'arte sia per Kant l'arabesco, in quanto quel libero gioco di immaginazione e intelletto che si istituisce nell'esperienza del bello, come sottolinea Gadamer, è maggiormente produttivo quando è collegato a un concetto (come accade nella maggior parte delle forme artistiche) che quando è libero in assoluto (come accade, appunto, nell'arabesco)¹³.

¹² « Gli esempi della bellezza libera non hanno evidentemente lo scopo di presentare l'autentica bellezza, ma solo di garantire che il piacere come tale non è mai un giudizio sulla perfezione della cosa » (VM 71).

¹³ È interessante notare come anche le riflessioni di Pareyson sull'estetica di Kant tendano a mettere in luce il carattere costruttivo e non contraddittorio del concetto di « bellezza aderente ». Il filosofo italiano insiste proprio sul fatto che la distinzione kantiana tra la facoltà del giudizio, che possiede un suo autonomo principio *a priori*, e quelle dell'intelletto e della ragione, con la conseguente attribuzione al bello di una ateoreticità e di una apraticità che lo rendono autonomo e fondato sulla soggettività, non pregiudica il fatto che nella bellezza si possano ritrovare elementi teoretici e pratici « estetizzati ». Questo dimostrerebbe che a livello trascendentale le facoltà non sarebbero così radicalmente disgiunte l'una dall'altra come sarebbe emerso dalle prime *Critiche* kantiane, ma si influenzerebbero a vicenda mostrando così una fondamentale unità dell'animo. Con l'introduzione dei concetti di bellezza aderente e di sublime Kant mostra come « la ricchezza della conoscenza e della moralità penetra nella sfera estetica » [L. PAREYSON, *L'estetica di Kant*, Mursia, Milano 1968-1984, p.121].

E tutta la sua ulteriore riflessione lo dimostrerebbe, basti pensare alla dottrina dell'« ideale della bellezza » applicabile solo alla figura umana come « espressione della moralità » (VM 72-75). Secondo l'interpretazione gadameriana, con questa dottrina Kant mostrerebbe di voler riconoscere alla figura umana una superiorità rispetto a qualsiasi altra formazione naturale. Solo perché alla persona umana è indissolubilmente associata una natura soprasensibile, che dà ad essa la sua suprema finalità, è possibile definire per essa una conformazione che sia l'immediata e unica rappresentazione sensibile del suo fine ultimo. Cosa che non sarebbe possibile per nessun'altra cosa naturale, la cui finalità non è mai chiaramente definibile, e perciò « press'a poco libera come nella bellezza *vaga* » (VM 72). Ancora una volta appare come il concetto e la finalità non possano essere, per Kant, del tutto assenti dall'arte.

Ciò non vuol dire, comunque, che la bellezza artistica abbia per Kant (rovesciando paradossalmente le « classiche » interpretazioni dell'estetica kantiana) un primato su quella naturale. La natura conserva la sua superiorità, ma (questo è il punto su cui insiste Gadamer) non tanto per il fatto che in essa qualsiasi concettualità è assente (come volevano le interpretazioni tradizionali), quanto invece per il fatto che in essa, nella « finalità senza scopo » che traspare dalla sua bellezza, la superiore destinazione morale dell'uomo, come essere per il quale la natura, in quanto bella, pare fatta, si mostra più che nell'opera d'arte. Quest'ultima, infatti, in quanto costruita dall'uomo, non possiede l'« innocenza » della natura.

Dall'interpretazione di Gadamer emerge come l'interesse fondamentale di Kant non fosse quello di ridurre l'arte a « bella apparenza », e il bello in generale a fatto meramente soggettivo, quanto piuttosto di trovare un elemento che permettesse di gettare un ponte tra la natura finita dell'uomo e il suo essere soprasensibile, tra intelletto e ragione, tra conoscenza e moralità. Il carattere « disinteressato » della bellezza che Kant sottolinea gli serve solo a mettere in luce, in essa, un « interesse » più profondo che non è né quello dei sensi, né quello della conoscenza: noi siamo interessati all'esistenza della bellezza perché essa è un segno della nostra superiore destinazione morale, segno che l'intelletto, come facoltà dei concetti, non potrebbe mai scorgere nella sua normale attività conoscitiva, e che la ragione, come facoltà delle idee, non potrebbe mai cogliere.

La presenza di una tale intenzione in Kant sarebbe indirettamente provata anche dall'introduzione del concetto di « *genio* ». Secondo Gadamer, Kant avrebbe elaborato tale concetto per la necessità di giustificare l'arte alla luce di quanto detto a proposito della spontaneità e innocenza della natura. Con il concetto di « *genio* » Kant analizza l'arte dal punto di vista dell'artista la cui

creatività sarebbe un privilegio concessogli dalla natura e nel quale si realizzerebbe in maniera più immediata e potente quell'accordo finalistico delle facoltà dell'animo che lo renderebbe capace di produrre, mediante un'immaginazione più libera del comune, le « idee estetiche », non riducibili a nessun concetto particolare, eppure legate ai concetti attraverso una fitta rete di relazioni, di cui renderebbe partecipi gli altri uomini attraverso la sua arte.

Tutto ciò non porterebbe comunque Kant ad abbandonare la sua convinzione che « il bello nella natura o nell'arte ha un identico principio a priori » (VM 81). Essendo il genio definibile come « la disposizione innata dell'animo (*ingenium*) per mezzo della quale la *natura* [corsivo mio] dà la regola dell'arte »¹⁴, ed essendo il gusto, in fondo, ciò che delimita (ciò a cui si deve attenere) la sua sfrenata inventività, il bello naturale mantiene sempre una preminenza non solo metodica ma anche di contenuto sul bello artistico (VM 76).

Questa analisi della fondazione kantiana dell'estetica sulla soggettività trascendentale mostra come Gadamer abbia una visione molto articolata della posizione di Kant, e di come la sua polemica nei confronti del soggettivismo estetico non sia rivolta principalmente al filosofo di Königsberg, quanto invece ai suoi epigoni e successori che avrebbero esagerato unilateralmente alcuni motivi della sua estetica, arrivando veramente a considerare l'arte unicamente come « bella apparenza ».

A detta di Gadamer in Kant, infatti, si troverebbe ancora una certa ambiguità riguardo al problema del rapporto tra esperienza estetica e conoscenza. Sarebbero stati l'affermarsi in epoca romantica proprio del concetto di « genio » e il totale abbandono di quello di « gusto » a portare a conseguenze nient'affatto innocue riguardo al modo di intendere il fatto estetico.

Infatti, dopo Kant, con un trasferimento della genialità dall'artista al fruitore, avrebbe cominciato ad affermarsi nell'ambito dell'estetica il concetto di *Erlebnis*. Ma cosa si intende per *Erlebnis*?

β) Il concetto di « Erlebnis »

Due sono gli aspetti più appariscenti di questo mutamento di rotta dell'estetica post-kantiana: in primo luogo mediante il privilegiamento del concetto di « genio » rispetto a quello di « gusto » si sarebbe rovesciato il rapporto tra natura e arte, venendo assegnato a quest'ultima un ruolo privilegiato (Schiller parla di « educazione estetica dell'uomo » *attraverso*

¹⁴ *Critica del Giudizio*, cit., p. 132.

l'arte e non attraverso la bella natura¹⁵); in secondo luogo, la « genialità », non più solo prerogativa dell'artista, sarebbe stata attribuita anche al fruitore, e così anche nella ricezione dell'arte, e non più solo nella sua produzione, il concetto di « gusto » sarebbe passato in secondo piano. Per la verità, quest'ultima risoluzione avrebbe trovato appiglio proprio in una affermazione kantiana in base alla quale « nel giudicare un [...] oggetto [artistico] bisogna guardare anche alla sua possibilità; e quindi anche al genio » (VM 82).

Uno dei punti di passaggio dalla posizione kantiana a quella successiva sarebbe dato, per Gadamer, dalla riflessione di Kant sull'ideale di un « gusto perfetto ». Certo, come nota Gadamer, un concetto del genere pare contraddittorio, dal momento che il gusto, nel suo essere regolato da un principio a priori non può essere né acquisito, né modificato con l'educazione. Ma, per il suo carattere normativo, esso può essere perfezionato: « se il gusto rivendica di essere buon gusto, tale rivendicazione condotta fino in fondo non può non farla finita con tutto il relativismo del gusto su cui si fonda lo scetticismo estetico » (VM 83). Il punto però è che parlare di « gusto perfetto » (capace di valutare correttamente qualsiasi bellezza) non ha senso per il bello di natura. Si può dire, infatti, che in natura non esiste, probabilmente, nulla di brutto, perciò, nel giudicarla, non si può dar prova né di buono né di cattivo gusto. Altro discorso si può fare per l'arte: qui la distinzione tra brutto e bello è perfettamente legittima, però, come si è visto, il gusto nell'arte è soppiantato dal genio, più adatto a coglierne la novità e l'eccezionalità, mentre il « buon gusto » richiede soprattutto regolarità.

Ancora una volta emergono i due elementi di passaggio dall'estetica kantiana, ancora in parte legata agli ideali del classicismo, all'estetica dell'*Erlebnis*: la tendenza verso l'affermazione della preminenza del bello artistico su quello di natura, e di quella del genio sul gusto.

Mentre nella filosofia di Kant il bello naturale fonda quello artistico (la natura dà la regola all'arte), nell'estetica romantica è il bello artistico a fondare quello di natura: « nel vasto quadro dell'estetica di Hegel il bello di natura si incontra solo più come “riflesso dello spirito” » (VM 85)

Ben presto le caute affermazioni kantiane in base a cui nell'esperienza del bello la facoltà dei concetti e quella dell'immaginazione non operano a fini conoscitivi, e quindi la conoscenza della perfezione dell'oggetto non è lo scopo della ricezione della bellezza, vengono radicalmente trasformate, al punto che l'attività produttiva e quella ricettiva dell'arte vengono considerate attività

¹⁵ F. SCHILLER, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* [tr. it. di A. Negri, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, Armando, Roma 1993].

irrazionali, frutto di una genialità che alle distinzioni e ai limiti della ragione sostituisce l'immediatezza e l'illimitatezza del sentimento.

Proprio da un tale orizzonte di pensiero avrebbe tratto origine il concetto di *Erlebnis*.

Gadamer, come di consueto, ritiene che il miglior modo per intendere un concetto sia quello di ricostruirne etimologicamente la storia, e con essa, l'originario significato: così dedica un intero paragrafo alla definizione storica di questo termine (VM 91-98).

L'elaborazione di questo concetto nel suo significato maturo è dovuta soprattutto a Dilthey, anche se vi sono isolati esempi di usi precedenti al suo. Dilthey utilizza il termine per la prima volta intorno al 1870, nella sua biografia di Schleiermacher, per definire ciò che è « vissuto », ciò che è appreso in prima persona senza alcuna mediazione esterna e si riversa così totalmente nell'opera dell'autore, che può venire pienamente compresa solo mediante un riferimento alla sua vita.

L'« esperienza vissuta » (così in genere viene tradotto in italiano il termine *Erlebnis*) è uno stato o una condizione della coscienza, un momento particolarmente compiuto del flusso vitale della nostra interiorità che si trova comunque in relazione con il resto della nostra esperienza, realizzando con essa una rapporto di « rappresentanza » simile a quello che si istituisce tra le parti e il tutto di un organismo. Esso ha, nel suo definirsi in rapporto con il resto della vita e insieme nella sua compiuta indipendenza, qualcosa dell'avventura (Simmel) (VM 96).

La sua fortuna e il suo ampio utilizzo nella fondazione gnoseologica delle *Geisteswissenschaften* sono dovuti secondo Gadamer all'estraneità con la quale veniva sentito a quell'epoca (XIX secolo) il mondo storico (simile a quella con cui veniva sentito il mondo naturale nel XVII secolo, epoca dello sviluppo delle scienze naturali): « le produzioni spirituali del passato, l'arte e la storia, non costituiscono più immediatamente un ovvio contenuto del nostro presente, ma sono oggetti offerti alla ricerca, *dati* [corsivo mio] sulla cui base si deve rifar presente un passato » (VM 92).

Il concetto di *Erlebnis*, quindi, si mostra come il più adatto a fungere da dato ultimo dell'esperienza rinvenibile nella coscienza, distinguendosi dalla « sensazione » (*Empfindung*) di cui parlavano molti filosofi dell'epoca (tra cui Mach) per il fatto di non ridursi ad un insieme atomico di elementi, ma per l'essere, nel suo legame « simbolico » con la totalità della vita interiore, capace di fondare l'unità della coscienza (in ciò è simile al « flusso vitale » bergsoniano): l'*Erlebnis* è in realtà una unità che non contiene più nulla di estraneo per la coscienza, e in quanto tale è un'unità di senso (*ibid.*).

Due sono allora, a detta di Gadamer, gli usi principali di questa nozione: quello « positivo » (l'*Erlebnis* è il dato ultimo della coscienza), e quello « panteistico » (l'*Erlebnis*, nel suo essere un « vissuto » immediato e personale, rappresenta come tale la totalità della vita, la quale, in esso, trova un modo di darsi concreto e particolare).

Questo, fondamentalmente, sarebbe il significato maturo che, dopo una lunga elaborazione, il concetto avrebbe assunto nei pensatori che ne hanno fatto uso.

Gadamer mostra come sulla base di questo concetto sia stata intesa anche l'esperienza estetica, al punto che anche il fenomeno artistico verrebbe spiegato in maniera privilegiata mediante il paradigma della « *Erlebniskunst* ».

Sembra che qui Gadamer utilizzi il concetto di *Erlebniskunst* riferendosi alle varie teorie estetiche elaborate dopo Kant, e perciò estendendo questa nozione, che diviene perciò paradigmatica, a tutte quelle teorie dell'arte che hanno inteso l'esperienza estetica come fatto eminentemente soggettivo, anche laddove il termine « *Erlebnis* » non venga esplicitamente usato (basti pensare a Schiller).

Il profondo legame tra *Erlebnis* ed esteticità viene così espresso da Gadamer: « l'*Erlebnis* estetico non è solo una specie di *Erlebnis* accanto ad altre, ma rappresenta l'essenza specifica dell'*Erlebnis* in generale » (VM 97). Quella immediatezza attraverso cui la coscienza gode di sé e della propria unità nelle sue diverse esperienze si realizza in maniera più intensa e profonda nell'esperienza dell'arte. In essa la coscienza, in una immediatezza che respinge qualsiasi mediazione, sperimenta un mondo a sé, quello dell'opera d'arte, che « si stacca da tutti i nessi della realtà » (*ibid.*), cioè da tutti quei nessi che, per la loro contingenza, potrebbero precluderle di cogliere sé stessa nell'intima infinità della propria vita.

L'esperienza estetica, perciò, è intesa dai teorici dell'*Erlebnis* come un fatto soggettivo, che riguarda unicamente il rapporto immediato tra opera e fruitore e che esclude da sé ogni elemento che non può essere risolto in questa immediatezza.

Ma come può essere caratterizzata l'*Erlebniskunst*? Gadamer dice: « il termine significa da un lato che l'arte nasce dall'*Erlebnis* e ne è espressione. In un senso derivato, però, il termine viene anche usato per quell'arte che si propone espressamente di essere oggetto di *Erlebnis* » (VM 98). In fondo, per Gadamer l'*Erlebnis* ha un rapporto primario con la genialità, infatti una tale condizione della coscienza è una specie di genialità del soggetto fruitore, che si trova in uno stato in cui, indipendentemente dalle leggi dell'intelletto, realizza una totale immediatezza con se stesso, senza alcun riferimento a qualcosa di esterno o di estraneo. In particolare questo avviene quando occasione della produzione di *Erlebnisse* è un'opera d'arte: secondo questa concezione, si

instaurerebbe un rapporto diretto e immediato tra fruitore e opera, tale per cui sarebbe possibile al fruitore cogliere l'elemento artistico, la bellezza dell'opera, prescindendo da tutto ciò che artistico non è, in particolar modo dal suo carattere occasionale, dal suo rimandare a concetti, dal suo rapporto con il mondo e con la storia. Ogni concettualità, ogni legame con la verità, con la storia, nonché con gli scopi pratici e con la moralità dovrebbero essere banditi dall'arte, per lasciare spazio a una *coscienza estetica* che mediante un atto di *differenziazione estetica* si farebbe contemporanea del carattere estetico di qualsiasi oggetto, astraendolo dal suo « substrato » non estetico (VM 114) [vd. sotto, sottopar. δ)].

γ) Simbolo e allegoria

Tutto ciò troverebbe, secondo Gadamer, una importante conferma nel privilegio romantico, in relazione alla comprensione del fenomeno artistico, del concetto di *simbolo* rispetto a quello di *allegoria* (VM 98-110).

Questi due concetti hanno una diversa origine: l'allegoria era fondamentalmente legata alla tradizione retorica e alle arti della parola; il concetto di simbolo, non direttamente connesso a queste ultime, discende da una più variegata tradizione che affonda le sue radici nel mondo antico (per esempio « *symbolon* » veniva chiamata nell'antica Grecia la cosiddetta *tessera hospitalis*). Nonostante la loro diversa origine queste due parole hanno in comune ciò: « entrambe indicano qualcosa il cui senso non risiede nell'apparenza immediata, sia l'aspetto visibile o la lettera del discorso, ma in una significazione che va al di là di essa » (VM 100), cioè « il fatto che una certa cosa sta per qualcos'altro » (*ibid.*).

Mediante una breve ma pregnante ricostruzione delle vie attraverso le quali questi due concetti si sono diffusi nella filosofia occidentale e degli ambiti di pensiero nei quali sono stati usati principalmente, Gadamer giunge a definire la loro più caratteristica differenza: nel loro rimandare ad altro da sé, nel loro voler stare per qualcosa di più profondo rispetto alla loro apparenza sensibile (l'infinito o, in genere, l'universale), svolgono questa funzione in modo sostanzialmente diverso. L'allegoria lo fa attraverso la mediazione del concetto, per cui « l'allegoria è il riferimento significativo del sensibile al non sensibile » (VM 102); il simbolo senza la mediazione del concetto, unicamente attraverso la sua natura sensibile, che si trova in una condizione di misteriosa e peculiare consonanza con la realtà superiore a cui rimanda. In altre parole, mentre l'allegoria dev'essere istituita, è frutto di una convenzione, il simbolo

trascende qualsiasi convenzione e sta per ciò per cui sta solo in virtù della sua peculiare conformazione sensibile.

Questa distinzione, che fino all'epoca pre-romantica aveva un carattere sostanzialmente descrittivo, indicando solamente due modi diversi per esprimere in maniera comprensibile agli uomini fatti inerenti a una realtà superiore, assume in epoca romantica carattere normativo: si afferma la *superiorità* del simbolo sull'allegoria.

Questa superiorità inerisce soprattutto alla capacità del simbolo di fondare il fatto artistico: l'arte è simbolo. L'allegoria rende l'arte qualcosa di freddo, di artificioso, fa sì che essa assolva alla sua particolare funzione, quella di rappresentare sensibilmente l'infinito, in maniera del tutto inadeguata. Fu Goethe uno dei primi a codificare in maniera chiara questa convinzione: « è molto diverso che il poeta cerchi il particolare in funzione dell'universale oppure veda nel particolare l'universale. Nel primo caso si ha l'allegoria, in cui il particolare vale solo come esempio, come emblema dell'universale; nel secondo invece si svela la vera natura della poesia: si esprime il caso particolare senza pensare, o alludere, all'universale »¹⁶.

L'uso del concetto di simbolo e il corrispondente esplicito ripudio di quello di allegoria nella definizione dell'arte avrebbe poi trovato altri importanti rappresentanti in Schiller, Lessing, Herder, Schlegel, Schelling.

Una importante precisazione sull'uso del concetto di simbolo nel romanticismo tedesco è data da Ernst Behler¹⁷. Behler afferma, adducendo numerosi esempi, che in realtà il luogo comune per cui nel romanticismo tedesco l'allegoria sarebbe stata svalutata a favore del simbolo, considerato, quest'ultimo, come l'elemento fondante dell'artisticità dell'arte, esprimerebbe una verità solo parziale. In particolare se è incontestabile che una tale distinzione vi fu in almeno due ambiti, quello del classicismo tedesco (con Goethe), e quello dell'idealismo tedesco (con Schelling), lo stesso non può essere detto per molti altri esponenti del primo romanticismo (F. Schlegel, Novalis, A.W. Schlegel) per i quali, da un lato il simbolo *non* è identità di finito e infinito, di particolare e universale (piuttosto sembra che esso possieda una sorta di autoreferenzialità, o comunque abbia la capacità di rimandare alla natura nel suo insieme), dall'altro, essendo quell'identità (tra particolare e universale) mai umanamente raggiungibile, il simbolo non si distinguerebbe totalmente e radicalmente dall'allegoria (i due termini vengono spesso impiegati come sinonimi). Behler conclude così: « il modo in cui i primi romantici usano la designazione “simbolo” contraddice quindi l'idea

¹⁶ J. W. GOETHE, *Massime e riflessioni*, Theoria, Roma-Napoli, 1990, aforisma n°279, p. 67.

¹⁷ In *Simbolo e allegoria nel primo romanticismo tedesco*, in *Estetica 1992* (a cura di Stefano Zecchi), Il Mulino, Bologna 1992.

ampiamente diffusa secondo cui verso la fine del XVIII secolo – preparato da Goethe, ma poi articolato con forza nella teoria letteraria primo-romantica – si è avuto un distacco dalla tradizione retorica europea fino ad allora predominante, a favore di una tradizione autenticamente poetica. »¹⁸

Se questo è vero, allora la posizione di Gadamer a questo proposito può essere tacciata perlomeno di unilateralità. Ma al filosofo tedesco interessa soprattutto far vedere lo stretto rapporto che collega l'estetica dell'*Erlebnis* al privilegiamento romantico del simbolo. Qual è la relazione tra simbolo ed *Erlebnis*?

Indipendentemente dal loro rapporto di fatto esiste tra i due termini un importante legame concettuale: si può cominciare col dire che il simbolo è una sorta di *pendant* obbiettivo dell'*Erlebnis* estetico, ne è l'oggetto specifico. Innanzitutto esiste tra essi una singolare vicinanza relativamente alla funzione di cui ambedue vengono rivestiti: entrambi realizzano una identità senza residui tra particolare e universale. Il simbolo da un punto di vista oggettivo, l'*Erlebnis* da uno soggettivo (in ogni « esperienza vissuta » trova esemplificazione e rappresentazione la totalità della propria più intima esperienza). Sia il simbolo che l'*Erlebnis* estetico assolvono alla loro funzione senza la mediazione del concetto: l'arte « simbolica » è arte del genio, che in uno stato di invasamento sonnambolico crea la sua opera superando d'un tratto tutti i limiti e la finitezza dell'uomo comune; a sua volta l'universalità, assolutezza e infinità dell'arte simbolica, prodotto del genio, possono essere colte in un analogo stato di furore mistico che si dà solo nell'*Erlebnis* estetico, attraverso cui il fruitore, dimentico di sé e del mondo, partecipa dello stato di grazia del poeta.

Le opere d'arte, quindi, sarebbero la particolare specie di oggetti nei quali, per loro natura, si realizzerebbe l'unione simbolica di finito e infinito. L'attribuzione all'arte della natura del simbolo, quindi, sarebbe una conferma del suo carattere irrazionale e non-conoscitivo.

Per Gadamer la rivalutazione della allegoria nella comprensione dell'arte significa quindi la reinscrizione di quest'ultima nell'ambito della concreta esperienza di verità che con essa si sperimenta, nonché nell'ambito della vita e della storia. Egli si chiede: « la base dell'estetica dell'ottocento era la libertà dell'attività simbolizzatrice del sentimento. È però una base valida? Questa attività simbolizzatrice non è in verità ancora oggi limitata da una tradizione mitico allegorica? » (VM 109)

Se l'interpretazione del fatto artistico mediante l'estetica dell'*Erlebnis* è in grado di chiarire il ruolo e la funzione dell'arte di un particolarissimo periodo

¹⁸ *Ibid.* p. 35.

della storia universale, l'ottocento europeo appunto, d'altra parte quest'interpretazione, a detta di Gadamer, non può certo rivendicare il diritto di dire l'ultima parola su quello che è stato e su come si è costituito il fenomeno estetico in quel lungo periodo in cui la « coscienza estetica » non era ancora giunta a una qualche consapevolezza di sé e l'esperienza dell'arte era caratterizzata da tutt'altri elementi che da una pura fruizione del bello: « non si può in ogni caso mettere in dubbio che i grandi periodi della storia dell'arte sono stati proprio quelli in cui senza alcuna coscienza estetica e senza il nostro concetto dell'arte si viveva in mezzo a forme la cui funzione vitale, profana o religiosa era comprensibile a tutti, senza che si potesse pensare a una fruizione puramente estetica di esse » (VM 110).

δ) La « coscienza estetica » e i suoi effetti

Ma come opera la coscienza estetica e quali sono le conseguenze del suo predominio? In *La problematicità della coscienza estetica* (AB 61-70) Gadamer analizza la nozione di « qualità estetica », nella quale egli vede l'obbiettivo ideale della stessa coscienza estetica.

Ancora una volta Gadamer considera la posizione di Kant lo spartiacque teorico principale. Dopo Kant si sarebbe inaugurata la scissione tra gusto e giudizio estetico. Il giudizio estetico per poter rivendicare la sua non relatività deve rendersi indipendente dalla particolarità dei gusti storicamente mutevoli. Si è già detto che Kant giunge a questo risultato con la fondazione del giudizio estetico su un principio a priori di carattere soggettivo, il libero gioco delle facoltà conoscitive. Ma « il giudizio estetico è una funzione della coscienza estetica » (AB 61), esso cerca, per garantirsi l'universalità, la qualità estetica atemporale di qualsiasi oggetto. Questa qualità estetica è ciò che innescherebbe quel godimento estetico che si configura come l'obbiettivo fondamentale della coscienza estetica, obbiettivo che può essere raggiunto solo astraendo da tutto ciò che, nell'opera, non è estetico. La sovranità della coscienza estetica arriverebbe al punto che essa non solo pretenderebbe di essere il modo più autentico di fruire dell'oggetto artistico, ma anche di essere in grado di cogliere la qualità estetica di qualsiasi oggetto (che sia un oggetto naturale o un utensile realizzato dall'uomo in vista di particolari scopi).

La coscienza estetica opera una triplice astrazione. Essa astrae innanzitutto quello che pretende essere il suo strumento principale, il giudizio estetico, da qualsiasi gusto storicamente condizionato. In secondo luogo, astrae la qualità estetica di un oggetto, il suo carattere di pura bellezza, da tutto ciò che, pur inerente ad esso, non contribuisce a costituire tale bellezza: la sua funzione, i

rapporti con il suo mondo storico, il suo significato concettuale. In terzo luogo, astrae l'opera, considerata in una sua pretesa identità con se stessa, dai molteplici modi in cui è storicamente interpretata ed eseguita. Tutti gli aspetti dell'opera da cui la coscienza estetica prescinde vengono da essa reputati non essenziali alla sua vera natura, che è data dalla sua qualità estetica, e quindi contingenti. L'atto con cui la coscienza estetica opera questa astrazione viene chiamato da Gadamer « *differenziazione estetica* » (VM 114).

Abbiamo visto quale è stato il periodo storico nel quale la coscienza estetica ha cominciato a far valere le sue pretese, e come questo processo sia fondamentalmente legato all'esaltazione romantica della genialità dell'artista, all'attribuzione all'arte della natura del simbolo, e allo sviluppo di queste tematiche nei concetti tardo romantici di *Erlebnis* estetico e di *Erlebniskunst*. Ma come spiega Gadamer la nascita di tale caratteristica interpretazione?

L'opera d'arte, che si impone all'osservatore come una totalità compiuta, come un *ergon*, indipendente dal processo da cui è nata, desta uno stupore causato dalla sua apparente autonomia da qualsiasi agire umano: « ciò che appare come un miracolo all'osservatore, viene riportato, di riflesso, sul piano della produzione, attribuendo carattere miracoloso a una creazione che sarebbe avvenuta mediante l'ispirazione geniale » (AB 66). Ma le testimonianze degli artisti spesso smentiscono fortemente questa convinzione: Gadamer si richiama a Paul Valéry che additava in Leonardo, come artista-scienziato-artigiano, un esempio di come l'arte sia indissolubilmente legata alla tecnica e ad uno sforzo creativo che non si può affatto ridurre all'ispirazione romantica: « anche là dove l'osservatore e l'interprete va alla ricerca di un mistero e un significato più profondo, essi [gli artisti] scorgono invece possibilità creative e problemi tecnici » (*ibid.*)¹⁹.

Gli effetti della sovranità della coscienza estetica non si fanno sentire solo a livello teorico o concettuale. In realtà tali convinzioni hanno trovato un riflesso profondo anche nell'agire dell'artista e nell'organizzazione sociale della fruizione delle opere d'arte.

Nell'epoca del predominio della coscienza estetica, l'artista cessa di inserirsi pacificamente nella società di cui fa parte: nella sua genialità soffre delle regole imposte dalla società e diventa un *outsider*, uno sradicato. Mentre nelle epoche più antiche egli creava per un pubblico già definito, ora egli è costretto a ricercare o a creare il suo pubblico, che si costituisce come una comunità di eletti o di iniziati. Nasce il concetto di « *Bohème* » e l'artista « si sente quasi come una specie di "nuovo Redentore" » (AB 7). Per preservare la sua libertà

¹⁹ Nell'affrontare questa problematica è probabile che Gadamer tenga presente, anche se non la cita espressamente, la posizione di Pareyson.

di genio da qualsiasi costrizione esterna egli rifiuta di creare su commissione (Gadamer ricorda che la produzione su commissione, prassi consueta in passato, non ha impedito la creazione di un gran numero di capolavori nel corso dei secoli).

La coscienza estetica trova poi la sua concretizzazione sociale nelle istituzioni del museo e della biblioteca universale. Queste raccolte differiscono profondamente da quelle messe insieme nelle vecchie corti europee: mentre queste ultime erano realizzate assecondando un gusto particolare e storicamente determinato, i musei e le biblioteche odierni offrono una enorme quantità di opere a una fruizione che non vuole più essere determinata storicamente. Il significato della presenza, nello stesso luogo, di opere delle epoche più svariate, sradicate dal loro mondo e private della loro « aura » sacrale, non può essere che quello della generale convinzione che di tutte queste opere, di una statua greca come di un quadro impressionista, sia possibile cogliere un qualità estetica atemporale (cfr. VM 116).

Resta da vedere, contro Gadamer, se l'anticonformismo e la necessità da parte dell'artista di trovare un pubblico che lo « capisca » non siano dei caratteri universali che si sono fatti valere anche quando gli artisti sembravano essere pienamente inseriti nelle loro società. Il problema è, cioè, di non misconoscere il carattere di profonda novità che le opere dei grandi artisti possiedono, al punto che il loro valore spesso viene riconosciuto solo in epoche più libere dai legami con una tradizione opprimente. Nel suo voler salvare l'opera d'arte dalla riduzione a una pura « qualità estetica », infatti, Gadamer sembra spesso dimenticare che nella maggior parte delle epoche, sotto le mentite spoglie di un ossequio alla tradizione, l'artista ha rinnovato il modo di vedere il mondo.

Come si vedrà, Gadamer mantiene nei confronti di questa possibile critica una posizione abbastanza ambigua, tanto che se spesso sembra riconoscere pienamente il carattere di novità e l'« urto » che l'opera d'arte produce, altre volte pare essere della convinzione che essa rinsaldi una tradizione e si collochi nei suoi confronti in una posizione di sostanziale continuità.

ε) « Coscienza estetica » e « scienze dello spirito »

A questo punto non è forse privo di importanza il riferimento alla critica che nella seconda parte di *Verità e metodo* Gadamer rivolge all'ermeneutica romantica di Schleiermacher e dei suoi predecessori e alla storicismo di Dilthey. (VM 223 sgg., 260 sgg.).

Questa critica si può riassumere così: l'ideale dell'ermeneutica romantica è stato prevalentemente quello di ricostruire il processo soggettivo attraverso cui l'autore sarebbe giunto a comporre l'opera il cui senso l'interprete deve chiarire. Posizione, questa, ripresa dallo stesso Dilthey, nella sua convinzione che la comunicazione tra spirito e spirito possa avvenire per il tramite di una spiritualità esteriorizzata in oggetti che sarebbero « segni » di una vita interiore che le scienze dello spirito, mediante il *Verstehen*, mediante un atto di « comprensione », avrebbero il compito di riattualizzare. In ambedue i casi lo scopo è di comprendere l'autore meglio di quanto si sia compreso lui stesso. Si fa così strada una « coscienza storica » che, contemporanea di ogni passato, sarebbe in grado di trasferirsi nelle coscienze di coloro che sono da noi temporalmente separati usando come « ponte » ciò che essi ci hanno lasciato da interpretare (opere d'arte, documenti, edifici, ecc.). Così come, secondo l'estetica dell'*Erlebnis*, la fruizione dell'opera d'arte avverrebbe attraverso un'intuizione geniale che riprodurrebbe l'atto di produzione geniale dell'artista, le sue *Erlebnisse* soggettive, così, secondo l'ermeneutica romantica e lo storicismo, la comprensione storica mirerebbe proprio a un'identificazione sentimentale con l'autore il cui prodotto storico è oggetto del tentativo di interpretazione. In ambedue i casi la « coscienza », estetica o storica, fungerebbe da protagonista del processo.

Si chiede Gadamer se è questa la modalità attraverso cui si dispiega concretamente la nostra esperienza storica e se non è invece più plausibile dire che ciò che è oggetto della nostra comprensione-interpretazione non è tanto lo stato di coscienza dell'autore la cui opera ci accingiamo a leggere, quanto invece il senso che in essa traspare indipendentemente dalle intenzioni soggettive di chi l'ha scritta. Il filosofo tedesco si domanda inoltre se non è utopistico pensare di poter riportare alla luce quelle intenzioni, essendo impossibile ricostruire in maniera oggettiva o far rivivere totalmente il mondo dell'autore. L'errore di Schleiermacher e Dilthey è stato quello di non riconoscere la storicità del soggetto delle scienze dello spirito, limitandosi a riconoscere solo quella del loro oggetto.

È evidente a questo punto, tornando al nostro principale argomento, che un'adeguata comprensione del fenomeno dell'arte richiederà un'impostazione radicalmente alternativa rispetto a quella che è stata da Gadamer criticata. In questo ambito si inserisce l'importante concetto di *gioco* (VM 132 sgg.; AB 24 sgg.).

b) Arte come « gioco »

α) Il concetto di « gioco »

L'introduzione della nozione di « gioco » per intendere meglio il fenomeno estetico consente a Gadamer di chiudere i conti con la classica impostazione soggettivistica da lui decisamente criticata. Non è la prima volta che nell'ambito dell'estetica la metafora del gioco assume un ruolo determinante, ma il fatto è che nelle sue formulazioni più celebri la nozione di « gioco estetico » ha assunto proprio una valenza soggettivistica: il gioco, avendo come protagonista il giocatore, si svolgerebbe esclusivamente nella sua coscienza.

È nota, a questo riguardo, la posizione di Kant che parla di « libero gioco delle facoltà conoscitive »²⁰. Il gioco di cui parla Kant è un interiore movimento delle facoltà dell'animo che funzionano in assenza di un preciso scopo conoscitivo. Ciò confina il gioco ad attività riguardante unicamente il soggetto: l'oggetto non è cioè toccato in alcun modo nella sua essenza da quel movimento, e perciò non « partecipa » al gioco.

Un altro celebre uso di questo termine in estetica è quello che ne fa Schiller. Egli parla di un *istinto del gioco* che avrebbe la funzione di mediare due istinti opposti, quello *sensuale* e quello *formale*, e di produrre quindi quel sentimento estetico che avrebbe come oggetto la bellezza. È chiaro come anche qui il gioco riguardi soprattutto stati e condizioni del soggetto²¹.

Per Gadamer invece « il soggetto del gioco non sono i giocatori, ma è il gioco che si pro-duce attraverso i giocatori », « il gioco ha [...] una sua essenza propria, indipendentemente dalla coscienza di coloro che giocano » (VM 133). Si comprende il fenomeno del gioco solo se si pone attenzione al suo pro-dursi che trascende la volontà dei singoli giocatori proprio in quanto non può essere ridotto all'attività di questo o quel giocatore.

È importante insistere sul carattere non soggettivo del gioco in Gadamer dal momento che in esso trova una emblematica esemplificazione non solo il fenomeno artistico, ma anche l'insieme dei rapporti oggettivi che animano l'esistenza e la determinano come fatto che trascende i singoli orizzonti di pensiero e le singole aspettative, rendendola finita e storicamente determinata: « l'essere del gioco non è dunque tale da esigere che vi sia un soggetto che si attegga ludicamente perché il gioco sia giocato [...] così diciamo per esempio

²⁰ I. KANT, *Critica del Giudizio*, cit., pp. 48-49.

²¹ J. CH. F. SCHILLER, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, cit., pp. 166-168.

che qualcosa in una certa situazione o in un certo luogo “gioca”, che qualcosa si svolge (*sich abspielt*), che qualcosa è in gioco » (VM 135).

Ma che cos'è il gioco? Il gioco è un'attività che implica un movimento, il quale non tende a uno scopo preciso che lo faccia arrestare, ma che ha come unico fine il suo infinito ri-prodursi. Nel gioco è infatti implicita « l'idea di un movimento di andare e venire che non è legato a un fine determinato in cui trovi il suo termine » dove « diventa indifferente chi e che cosa sia che compie tale movimento » (VM 134), al punto che è legittimo appellarsi al concetto di gioco anche nel caso in cui in chi o in ciò che gioca sia assente qualsiasi intenzionalità e consapevolezza di questo giocare.

Si può dire quindi che il gioco è « autofinalizzato »: esso si distacca da quelle attività che trovano in uno scopo esterno il loro compimento e significato, come accade nel lavoro che mira a soddisfare i fini che rendono possibile la nostra sopravvivenza. Tuttavia il gioco non è completamente privo di scopi, cosa, questa, che lo relegherebbe inevitabilmente nell'ambito del « non serio »: « nell'atteggiamento ludico tutti gli scopi che determinano l'esistenza pratica e attiva non scompaiono semplicemente, ma vengono sospesi in maniera peculiare » (VM 133). C'è quindi nel gioco un rimando, seppure negativo, agli scopi e alla serietà dell'esistenza.

Un approfondimento significativo di questo discorso lo ritroviamo in *Arte come gioco, simbolo e festa* (AB 3-57). Qui Gadamer puntualizza con alcuni esempi che cosa significhi che nel gioco esiste comunque una legalità e che, nonostante una effettiva assenza di scopi esterni, non sia comunque privo di regole.

Per la verità il filosofo distingue qui tra il gioco umano e quello che ha come protagonisti i non umani: « la particolarità del gioco umano consiste nel fatto che il gioco riesce a coinvolgere la ragione » (AB 25). L'esempio più semplice ma più chiarificante è quello del bambino che contando i rimbalzi della sua palla contro il muro riesce a conciliare la casualità delle direzioni che essa può prendere con una finalità specifica (che consiste in questo caso nel farla rimbalzare il maggior numero di volte senza farla cadere) (*ibid.*). Il gioco non è mai senza regole. Esso, al contrario, ha regole ben precise che il giocatore non deve trasgredire se vuole « stare al gioco »: è noto il disappunto che si prova nei confronti di chi non rispetta le regole del gioco, tanto che gli si riserva l'appellativo di « guastafeste ».

*β) Gioco come « rappresentazione » e
« autorappresentazione »*

Per questo suo essere caratterizzato da una « finalità senza scopo » Gadamer considera il gioco « autorappresentazione » (*Selbstdarstellung*) (VM 139).

L'unico scopo del gioco è di presentare sé stesso. Se pure nel gioco non esistono fini esteriori, in esso è presente comunque almeno uno scopo fondamentale: il suo prodursi e ri-prodursi senza che alcun intervento esterno possa pregiudicarne la riuscita, cosa, questa, che richiede impegno e dedizione. « Il fine, a cui si tende, è in verità un comportamento privo di scopo, ma è proprio questo comportamento che si intende raggiungere. Esso è ciò che il gioco “vuole” » (AB 25). Questa sua autosufficienza, attraverso la quale esso stabilisce precisi confini rispetto a tutto ciò che gli è estraneo, fa sì che Gadamer possa affermare: « il gioco è perciò in fondo l'autorappresentazione del movimento ludico » (*ibid.*).

È in questo senso che si può parlare non metaforicamente di gioco anche riferendosi ad animali e ad oggetti inanimati (gioco di luci, d'onde, ecc.). Sembra anzi che il gioco costituisca per Gadamer il ponte di collegamento tra la natura e l'arte, per il loro essere accomunati da un'assenza di scopo, intenzione e sforzo (VM 136).

Un ultimo aspetto consente di definire meglio l'analogia (ma forse si tratta di qualcosa di più di una semplice analogia) tra gioco e arte. Il gioco non è solo giocato da qualcuno, ma è sempre anche giocato *per* qualcuno e questo vale anche quando, di fatto, nessuno vi assista, perché in questo caso il giocatore funge anche da spettatore (tanto che egli presta attenzione al rispetto delle regole e ad una buona esecuzione anche in assenza di un pubblico). Spesso addirittura il gioco « esiste » pienamente solo con l'effettiva presenza di un pubblico, cosicché gli spettatori diventano giocatori a tutti gli effetti (si pensi solo al caso emblematico delle manifestazioni sportive e delle « rappresentazioni teatrali » che, in quanto tali, « nascono » davanti a un pubblico e sono specificamente rivolte ad esso).

Dire che il gioco è una « *rappresentazione per uno spettatore* » (VM 141) ci fa anche comprendere meglio il significato di quanto abbiamo già detto sulla sua non soggettività. Se esso è rappresentazione, allora « il giocatore avverte il gioco come una realtà che lo trascende » (*ibid.*): non riuscendo a dominarlo completamente, l'unico atteggiamento che il « giocatore » può assumere di fronte ad esso è quello dello spettatore. Egli guarda il prodursi del gioco, ed esso « ha in sua balia il giocatore, lo irretisce nel gioco, lo fa stare al gioco » (VM 138).

Fino ad ora abbiamo usato senza approfondirne il significato il termine *rap-presentazione*, e ciò potrebbe essere fonte di equivoci. In Gadamer infatti ogni concetto, pur nella sua apparente innocenza, nasconde una molteplicità di rinvii e riferimenti che egli stesso in alcuni casi si premura di mettere in luce. Ciò provoca a volte un momentaneo effetto di spaesamento: sembra che ogni termine diventi estraneo rispetto all'uso cui si è abituati. Solo in un secondo momento, quando Gadamer ritesse i fili del discorso ogni cosa torna al suo posto e quel termine ci appare finalmente in tutto il suo senso e in tutta la sua chiarezza, tanto che siamo disposti a riconoscere di « saperne più di prima »: in questo suo continuo rifarsi alle etimologie e alla radice del significato delle parole Gadamer si mostra vero erede di Heidegger.

Non costituisce un'eccezione la parola « rappresentazione » (*Darstellung, Repräsentation*). Gadamer associa questo termine al latino *repraesentatio*. Ma che cosa significa propriamente rappresentare? Nient'altro che rendere presente. Bisogna allora stabilire che cosa si rende presente nel gioco e in particolare nel gioco dell'arte. Se l'arte è *autorappresentazione*, è certo che ciò che in essa appare non sarà in ogni caso una pura e semplice copia di qualcos'altro, come se essa si limitasse a « significare » un ente ed esaurisse il suo compito rinviano ad esso. Ma allora che cosa appare nell'arte se non la copia del reale? Questo problema verrà affrontato più avanti quando si discuterà della questione della verità nell'arte attraverso la messa in luce del rapporto rappresentazione-*mimesis*-riconoscimento (VM 142-153 e 168-179; AB 37-40).

*γ) Il gioco « trascende » i giocatori:
l'arte come gioco, simbolo e festa*

È prassi consueta di Gadamer anche quella di utilizzare parole di uso quotidiano, o comunque apparentemente lontane dal contesto di cui si sta occupando, per chiarire il significato di altri concetti. Si è visto come egli abbia utilizzato il concetto di gioco con lo scopo di mettere in rilievo i principali aspetti del fenomeno artistico: Gadamer è convinto del fatto che come il gioco « trascende » i giocatori, l'arte « trascende » l'artista e il fruitore, giocandoli entrambi e rendendoli in un certo senso spettatori di una autorappresentazione di cui essi stessi, in quanto con-giocatori (*Mit-spieler*), sono i partecipanti a un tempo attivi e passivi, ma non certo i protagonisti. Oltre a ciò ha messo in rilievo come sia il gioco che l'arte siano realtà autofinalizzate, che pur non piegandosi a scopi esterni seguono regole ben precise, e come, infine, ambedue realizzino un interno movimento che si produce e riproduce indefinitamente.

Attraverso l'attribuzione all'arte del carattere del « *simbolo* » e della « *festa* » il filosofo tedesco completa la sua disamina dei tratti salienti del fenomeno estetico. Anche se in *Verità e Metodo* fa in diversi luoghi riferimento a questi due termini, è nel già citato *Arte come gioco, simbolo e festa* che approfondisce la sua indagine su quella consonanza. Essendo questo saggio del 1977 si può vedere in esso, rispetto all'opera del 1960, un'ulteriore elaborazione e approfondimento della sua riflessione sull'arte.

In primo luogo l'opera d'arte può essere associata al simbolo. Ma che cos'è il simbolo? *Symbolon*, come Gadamer ci spiega, veniva chiamata nell'antica Grecia la *tessera hospitalis*, un frammento di coccio che era dato in ricordo all'ospite in maniera tale che se un suo discendente si fosse ritrovato a passare in quella casa avrebbe potuto essere riconosciuto proprio mediante il fatto che il suo frammento avrebbe combaciato perfettamente con quello conservato nella casa ospitante (AB 34). La prima indicazione che ci viene data è quindi quella per cui il simbolo implica il *riconoscimento*: esso rimanda a qualcos'altro che diviene presente proprio in quell'oggetto.

Come la *tessera hospitalis* indica un amico assente, così ogni simbolo indica qualcos'altro da sé. Ma la natura del simbolo non si esaurisce, come quella del segno, in questo indicare. Esso piuttosto « rappresenta » nel senso di rendere *presente* nella sua natura sensibile ciò che è assente: « il simbolico non rimanda soltanto al significato, quanto piuttosto lo fa essere presente » (AB 37). Ma proprio per questo nel simbolo non si realizza quella perfetta trasparenza che è tipica del puro rimandare ad altro della natura del segno.

È proprio del simbolo, nel suo essere l'unione di exteriorità e interiorità, di materia e spirito, un carattere misterioso il quale fa sì che « l'elemento simbolico dell'arte [...] riposa sull'inscindibile contrapposizione di rinvio e nascondimento ». Il suo carattere sensibile non passa sullo sfondo, come accade per l'utensile, rinviando all'uso, piuttosto esso si presenta nella sua fatticità, che è « al tempo stesso un ostacolo insuperabile contro un'aspettativa di senso che si ritiene superiore » (AB 37), in maniera tale da suscitare in chi lo sperimenta, e qui Gadamer si richiama esplicitamente a Heidegger, « un urto, un essere scossi alle radici, che avviene proprio attraverso la particolarità nella quale ogni esperienza artistica ci si presenta » (AB 37). Ancora una volta è l'arte che sembra dominare l'artista e il fruitore, « poiché noi, nel nostro essere esposti ad essa, siamo sempre impreparati, sempre indifesi rispetto alla superiorità di un'opera convincente » (AB 40).

Non può passare sotto silenzio il fatto che l'attribuzione all'arte della natura del simbolico da parte di Gadamer pare essere in contrasto con la sua volontà di rivalutare l'allegoria e con la sua polemica contro l'uso romantico del concetto di simbolo. Una tale apparente mancanza di coerenza da parte di

Gadamer sembra comunque poter essere giustificata considerando che egli intende per « simbolo » qualcosa di diverso rispetto a ciò che i romantici intendevano, e, soprattutto, manca nell'uso gadameriano del termine qualsiasi riferimento al concetto di genio e alle sue propaggini soggettivistiche e coscienzialistiche.

Come sottolinea Jean-Claude Pinson il simbolo gadameriano « da un lato [...] rinvia proprio a qualche cosa che [...] [esso] disvela, ma questa transitività è sempre trattenuta nell'immanenza della materia e delle forme »²². Pinson individua come carattere specifico del simbolo quello di trattenere su di sé lo sguardo dello spettatore, che quando è diretto al segno si rivolge invece verso ciò che esso indica. Questo sembra essere un aspetto comune del simbolo gadameriano e di quello goethiano. Ma mentre in quest'ultimo quella autoreferenzialità è insieme una identità di particolare e universale (inteso quest'ultimo come l'assoluto, e, al limite, come Dio), per Gadamer, più semplicemente, essa rende possibile al simbolo di mantenere una fondamentale inesplorabilità e irriducibilità al concetto. C'è poi da considerare che, mentre per i romantici l'opera d'arte simbolica è prodotto esclusivo del genio, per Gadamer la forma simbolica (*Gebilde*) « si può paragonare alla formazione di una montagna [*Gebirge*], giacché non risulta da un'intenzionalità guidata da un concetto trasparente »²³.

Resta da puntualizzare che, anche inteso in questo modo, il simbolo risulta comunque non identificabile con l'allegoria, il cui carattere principale rimane pur sempre la riducibilità al concetto. Seppure Gadamer usa al di fuori del contesto romantico la nozione di simbolo rimane comunque una sorta di scarto rispetto a quanto ha precedentemente espresso a proposito dell'allegoria. Ci si può chiedere in particolare perché chiamare in causa l'allegoria se il simbolo (inteso in senso non romantico) possiede tutti i requisiti per poter contribuire a evidenziare i caratteri specifici dell'opera d'arte (in particolar modo la dialettica rinvio-nascondimento, il fatto, cioè che pur essendo l'arte legata al concetto, ad esso non possa essere mai del tutto ridotta). Probabilmente il concetto di allegoria è stato chiamato in causa da Gadamer soprattutto perché gli consentiva di porre in termini più chiari la sua polemica anti-romantica.

È quello di *festa*, infine, il terzo concetto-guida che, a detta di Gadamer, dovrebbe consentirci di mettere in rilievo quegli aspetti del fenomeno artistico che ancora non sono emersi.

Diciamo subito che « la festa è comunanza, ed è la rappresentazione di questa comunanza nella forma più completa » (AB 43). Come il gioco anche la

²² J.-C. PINSON, *L'arte del XX secolo e il simbolo*, in *Estetica 1992*, cit., p. 47.

²³ *Ibid.*, p. 48.

festa ha un rapporto di opposizione con la « serietà » dell'esistenza, per esempio con il lavoro. Ma festeggiare non può significare semplicemente e banalmente non lavorare, in essa, piuttosto si realizza una comunanza con gli altri che nel lavoro, che « ci separa e ci divide » (*ibid.*), non si trova: « qui nulla viene singolarizzato, ma tutto viene accomunato » (*ibid.*). Nella festa c'è un'attività *intenzionale*, in quanto in essa ci si riunisce sempre per qualcosa e questa intenzione impedisce a tutti i partecipanti « di disperdersi in esperienze vissute singolarmente » (*ibid.*). Non possiamo a questo punto non ricordare quanto Gadamer diceva a proposito del gioco, i cui partecipanti perdono i loro caratteri privati e in un certo senso si sollevano a un'unità superiore (VM 132-142). Anche la festa produce un tale superamento della soggettività.

Ma ciò che è caratteristico della festa, e quindi dell'arte, è il suo affrancarsi dalla sfera del « tempo vuoto », il tempo da riempire, che è il tempo della quotidianità, dominata dall'utilizzabile che ci si impone nel dominio degli scopi pratici della nostra esistenza²⁴. Nella festa, al contrario, sperimentiamo il « tempo pieno » o « *tempo proprio* », il tempo della celebrazione (*Begehung*)²⁵. Esso è il tempo più originario ed è quello a partire da cui la « temporalità inautentica » si distende come qualcosa di « deietto », per usare termini heideggeriani (AB 44-45).

Il tempo proprio non si può riempire perché è già sempre pieno, non riducendosi a un susseguirsi di istanti neutri: mentre il tempo vuoto è indifferente a ciò che lo riempie, il tempo proprio è determinato nella sua essenza dal suo contenuto: c'è il tempo della giovinezza, della vecchiaia e della morte, e l'individuo non può certo dominarlo, come può fare con il tempo vuoto, in quanto il tempo proprio è ciò a partire da cui la sua esperienza storica si ordina inserendolo in un mondo di significati. Questo è anche il tempo dell'arte, il tempo che l'arte istituisce sospendendo la nostra abituale e inautentica esperienza temporale.

È a questo punto chiaro come l'associazione dell'arte al gioco, al simbolo e alla festa abbia definitivamente messo in luce il fatto che essa trascende in ogni suo aspetto la singolarità dell'individuo e che lo determina asservendolo a sé: l'arte *si fa* come *gioco*, *simbolo* e *festa* e questo farsi accoglie i contributi dell'artista e del fruitore risolvendoli in sé in una superiore unità.

²⁴ Cfr. M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, [trad. it. a cura di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976], sez. II, cap. quarto.

²⁵ Il concetto di celebrazione dà l'occasione a Gadamer di chiarire la « temporalità dell'estetico » e particolarmente il rapporto, nell'opera d'arte, tra « originale » ed « esecuzione ». Così come la festa è celebrata nel tempo, e sarebbe del tutto fuori luogo considerare le varie ricorrenze come delle semplici copie dell'unica festa originale (anzi, la festa vive *unicamente* nelle sue ricorrenze), allo stesso modo è del tutto errato distinguere, nell'arte, tra l'opera e le varie esecuzioni-rappresentazioni attraverso le quali essa vive nel tempo (VM 155 sgg.). Su questo argomento cfr., sotto, cap. III.

Ma a questo punto occorre puntualizzare che, se ogni opera d'arte è gioco, simbolo e festa, non ogni gioco, simbolo e festa è arte. Occorre quindi dare una determinazione più precisa di ciò che è l'arte per Gadamer, e finalmente, dopo questa lunga fase preliminare, che era tuttavia indispensabile per chiarire adeguatamente la posizione del nostro filosofo, rilevare l'importanza che anche in Gadamer assume il concetto di *forma* (*Gebilde*). L'arte è per Gadamer, come si vedrà più avanti, *trasmutazione in forma*.

3. PAREYSON E GADAMER: L'ARTE TRASCENDE GLI ATTEGGIAMENTI SOGGETTIVI

a) Formare e giocare

È evidente che Pareyson e Gadamer partono da punti di vista differenti, ma è altrettanto vero che hanno in comune il medesimo referente polemico: l'arte non è soprattutto nel soggetto, non è un fatto di coscienza, ma è un concreto fare, un movimento, un'attività, che non si possono spiegare esclusivamente richiamandosi alle intenzioni dell'artista o all'interiorità del fruitore.

L'arte possiede una trascendenza rispetto alle singole componenti che la rendono possibile e quindi una fondamentale autonomia che in Pareyson si presenta come dialettica di invenzione e scoperta, di attività e passività dell'artista, e in Gadamer come gioco che si autorappresenta.

La legalità che viene riconosciuta all'arte non è l'accordo soggettivo delle facoltà conoscitive, non è un fatto che si produce all'interno di una coscienza ma è qualcosa di reale e oggettivo: in Pareyson è la *forma formante* che comanda all'artista di agire in questo o in quel modo e di disporre così e così le diverse parti dell'opera, e poco importa che questa legge venga inventata o scoperta dall'artista, fatto sta che essa vive nell'opera quale realtà effettiva e non solo nella sua coscienza o in quella del fruitore²⁶; in Gadamer, poi, l'autonomia dell'opera è ancora più accentuata, tanto che nel gioco l'artista è fondamentalmente giocato da qualcosa che egli ha, certo, contribuito a creare, ma che gli sfugge in quanto, lungi dal comprenderla totalmente, ne è a sua volta compreso.

Per quanto sia ancora prematuro tracciare bilanci non si può negare quindi che vi sia una certa comunanza di spirito tra i due autori. E non a caso

²⁶ È interessante notare come D. Formaggio in *Fenomenologia della tecnica artistica*, Pratiche, Parma 1977, pp. 72-73, sostenga che in Pareyson, pur concedendogli il merito di aver rilevato, contro Croce, l'importanza dell'aspetto tecnico e operativo dell'arte, vi sarebbe una dicotomia insolubile tra momento spirituale (attività formatrice) e resistenza della materia.

ambidue si collocano, o vengono in genere collocati, nell'area dell'ermeneutica filosofica, in un'area, cioè, dove viene data la massima importanza al momento oggettivo, interpersonale, comune, della trasmissione dei contenuti spirituali. Questa istanza antiidealistica è qualcosa di comune a Pareyson e Gadamer e sfocia, nel momento in cui essi affrontano il problema dell'arte, in una completa revisione della tradizionale impostazione dell'estetica: l'arte è qualcosa di importante, essa nasce e trova compimento nella concreta vita, ma non solo: essa è una modalità di accesso e di comprensione dell'esistenza più originaria e più profonda di quella messa in atto nella banalità della vita quotidiana.

Abbiamo visto come il concetto di gioco sia per Gadamer un fondamentale punto di riferimento per la messa in luce dei caratteri dell'esperienza estetica. In effetti il gioco è una condizione caratteristica dell'umanità ed è uno stato in cui ci si trova impegnati in un compito del tutto particolare: un muoversi, un andare e venire in cui, mediante l'intervento della ragione, il gioco stesso si dà una regola. È possibile trovare anche in Pareyson qualcosa di simile? In effetti il filosofo italiano non usa mai il termine *gioco*, eppure che cos'è se non un gioco quel costruire forme da parte dell'artista, quel continuo procedere a tentoni, mediante prove ed errori, fino a quando l'opera non sia compiuta? Gadamer riconosce al gioco una autonomia, una particolare sospensione della serietà dell'esistenza quotidiana, pur nel mantenimento di una peculiare specie di serietà, un'interiore finalità che non si riduce a scopi esterni. Tutti questi caratteri senza dubbio possono essere attribuiti anche al « formare » di Pareyson.

Si gioca per giocare e si forma per formare, e le due espressioni potrebbero essere attribuite indifferentemente all'uno o all'altro dei nostri filosofi. In questo giocare-formare quello che si ottiene è un risultato che i « giocatori-formatori » non possono certo prevedere prima che il gioco-forma concretamente si realizzi. È in questo senso che si è parlato del fatto che la forma e il gioco trascendono i singoli partecipanti a quei processi.

Ma chi sono per i due filosofi i giocatori? Ora, è chiaro che essendo solo Gadamer a parlare esplicitamente di gioco è più facile richiamarsi innanzitutto a lui. I giocatori sono per il filosofo tedesco l'artista e gli spettatori, nonché i cosiddetti « esecutori », di cui dovremo parlare in seguito quando ci occuperemo dell'*identità ermeneutica* dell'opera. Se vogliamo considerare chi, nell'estetica di Pareyson, siano i « giocatori », anche se, lo ripeto, egli non parla esplicitamente di gioco, o comunque chi siano i partecipanti all'attività artistica, coloro che, mediante una tensione reciproca, mettono in atto un lottare che produce una dialettica il cui risultato è un terzo termine in cui si trovano conciliati i due poli opposti, allora dobbiamo richiamarci, ancora una

volta, alla spiritualità dell'artista e alla materia, i quali sono co-protagonisti in quanto non vi sarebbe arte senza l'una o l'altra²⁷.

b) Una diversa interpretazione del ruolo della materia

Ma a questo punto è quasi inevitabile chiederci: che importanza ha la materia nella posizione gadameriana? In effetti egli dice ben poco a riguardo nelle sue opere e l'impostazione di Gadamer già di per sé esclude che al problema della materia venga riservata una specifica trattazione. Dal momento che egli afferma, nella già citata nota di *Verità e Metodo*, di accettare la posizione di Pareyson, si potrebbe certo decidere di sorvolare sul problema, ma in fondo questo sarebbe un modo superficiale di affrontarlo. Alcuni suggerimenti, invece, possono essere rintracciati tra le righe della posizione gadameriana, per esempio là dove egli si occupa del carattere simbolico dell'arte (AB 34-42). Qui Gadamer parla del simbolo come di ciò nella cui natura sensibile sarebbe presente qualcos'altro, qualcosa che « ci parla in modo oscuro e non conforme al concetto », per cui « l'elemento simbolico dell'arte, riposa sull'inscindibile contrapposizione di rinvio e nascondimento » (AB 36). Questa irriducibilità al concetto è dovuta proprio all'elemento sensibile che costituisce perciò il fondo inesauribile dell'arte²⁸.

Da questo esempio si vede come anche Gadamer dia all'elemento sensibile-materiale dell'arte una rilevanza di prim'ordine, anche se, rispetto a Pareyson, manca la descrizione della dialettica che si istituisce tra spirito e materia nell'effettivo realizzarsi dell'opera. Gadamer fin dall'inizio dà alla sua ricerca un'impostazione più decisamente ermeneutica rispetto a Pareyson e, come vedremo, ma come è possibile fin da ora rilevare, al momento della ricezione dell'opera, per cui al fruitore-esecutore si presenta il compito di *ricostruire* l'opera stessa. Mentre a Pareyson, come è chiaro, interessa maggiormente il momento fattivo ed esecutivo dell'arte e quindi il modo in cui l'opera viene *costruita*.

Riassumendo si potrebbe dire questo: Pareyson descrive il processo attraverso cui l'arte si costituisce a partire dall'opposizione dialettica tra artista e materia; Gadamer descrive il *farsi* dell'arte, il suo *accadere*, con particolare

²⁷ Come si vedrà più avanti tra i « partecipanti al gioco » o i « partecipanti all'attività formativa » Pareyson indubbiamente inserisce anche lo spettatore e l'esecutore.

²⁸ Del problema gadameriano della chiusura-apertura concettuale dell'opera d'arte determinata dalla sua natura materiale mi occuperò più diffusamente quando tratterò la questione dell'interpretazione dell'opera d'arte.

attenzione all'elemento ricettivo-ricostruttivo che, perché ciò non venga frainteso, non è un atto soggettivo e privato ma è, come vedremo, determinato dalla *Wirkungsgeschichte*, dalla « storia degli effetti ».

Questa differente impostazione, poi, oltre ad essere dovuta alle diverse personalità filosofiche dei due autori, ci richiama inevitabilmente anche alle diverse « scuole » dalle quali essi provengono: si tratta del personalismo esistenzialistico in cui giocano un ruolo fondamentale gli influssi di Jaspers e della filosofia francese, con particolare riferimento, riguardo alla nozione di *forma*, alla posizione di Focillon, per Pareyson; e si tratta dell'ermeneutica di Heidegger e dell'importante nozione hegeliana di *spirito oggettivo*, nonché dell'ermeneutica di Schleiermacher e dello storicismo di Dilthey, in Gadamer.

Comunque, per quanto concerne propriamente il problema dell'arte, è innegabile che i principali punti di riferimento di Pareyson e Gadamer siano rispettivamente il Focillon di *Vita delle forme* e l'Heidegger de *L'origine dell'opera d'arte*.

Per quanto riguarda poi l'utilizzo del termine *forma* da parte dei due autori si può cominciare col dire che, mentre Pareyson ne fa un uso massiccio impostando le sue analisi, fin dall'inizio, sulla nozione di *formatività*, in Gadamer il concetto di forma (*Gebilde*) appare solo dopo che egli ha chiarito il « gioco dell'arte », proprio per distinguere questo da qualsiasi altro gioco: l'arte è *trasmutazione in forma*, ma di questo ci occuperemo in seguito.

II

COMPIMENTO DEL PROCESSO CREATIVO E TRASMUTAZIONE IN FORMA

Fino ad ora ci siamo attenuti all'individuazione del punto di vista che i due autori reputano più corretto per una adeguata comprensione del fenomeno estetico. E così è emerso come mentre Pareyson privilegia il punto di vista del fare, Gadamer privilegia quello del «farsi» dell'arte. Ma è chiaro che ci troviamo qui ancora su un piano abbastanza generale, dal momento che l'attività formatrice e il gioco sono in un certo senso condizioni necessarie ma non ancora sufficienti affinché si possa parlare di arte. È quindi giunto il momento di caratterizzare in modo più preciso gli aspetti peculiari del fenomeno artistico.

Ambedue i nostri autori dedicano ampio spazio all'analisi della *forma* artistica di cui emerge a questo punto una delle principali caratteristiche: l'essere un tutto compiuto e organico dove ogni elemento ha una precisa ragion d'essere.

Anche la compiutezza dell'opera d'arte è analizzata dai due autori nella prospettiva delle loro impostazioni precedentemente descritte: dal punto di vista del processo formativo che ha come principale protagonista l'artista (Pareyson); da quello del realizzarsi di una totalità cui contribuiscono pariteticamente l'artista, l'opera, il fruitore (Gadamer).

Ma cominciamo col presentare la posizione di Pareyson.

1. PAREYSON: IL COMPIMENTO DEL PROCESSO CREATIVO

a) Compiutezza e perfezione dinamica

α) L'interruzione del processo creativo

Formare significa per Pareyson portare a compimento un processo che ha come esito un oggetto il quale assume una propria autonoma esistenza rispetto a ciò che l'ha prodotto, pertanto l'attività formatrice deve, a un certo momento, interrompersi.

Nel formare artistico il momento di questa interruzione non può essere arbitrario, perché l'opera d'arte, più di qualsiasi altra forma, deve presentarsi come *compiuta*, cioè tale che una ulteriore elaborazione ne intaccherebbe l'organicità e la perfezione, così come una interruzione troppo precoce ne impedirebbe il pieno sviluppo. È proprio la ricerca di questa compiutezza a rendere spesso difficile e penoso per l'artista il processo creativo, dal momento che a lui si richiede principalmente la capacità e la prontezza di valutare quando una ulteriore aggiunta minerebbe irrimediabilmente l'equilibrio dell'opera, e quando, invece, è necessaria un'ulteriore elaborazione affinché l'opera possa dirsi compiuta.

Tutto questo discende da quanto abbiamo detto precedentemente riguardo alla legalità interna della forma artistica, una legalità che le consente di sussistere nella sua « coerenza » e « interezza », indipendentemente dal suo autore, « perché se n'è staccata per vivere per conto suo » (ETF 97). Questa legge di cui si è in precedenza diffusamente parlato « vi circola dentro, a tenerla stretta [...] » come « [...] unità, armonia e proporzione » (*ibid.*). È proprio questa legge, nella sua unicità, nel suo essere valida per quest'opera e per nessun'altra, a renderla « esemplare », di un'esemplarità che la rende un modello per l'attività formatrice degli altri artisti. Per questo essa nella sua compiuta organicità non tollera aggiunte o modifiche, infatti « ogni aggiunta o sottrazione non si limiterebbe a variarla, ma la distruggerebbe interamente, perché ne dissolverebbe l'essenziale integrità, completezza e totalità » (*ibid.*).

Ma ciò su cui il filosofo italiano maggiormente insiste è il fatto che la perfezione della forma, coerentemente con quanto egli ha sostenuto in precedenza, è il risultato di un *processo*: « solo se l'opera è considerata come risultato e riuscita del processo della sua formazione, essa appare perfetta » (ETF 98). Stando ciò, la sua integrità e organicità le derivano proprio da quel fare procedente per tentativi che Pareyson ha già descritto. La *perfezione* dell'opera, quindi, non è data dalla particolare modalità di presentarsi e di disporsi delle parti nei loro rapporti statici, o almeno non solo da questo. Non bisogna dimenticare piuttosto che a rendere possibile quella perfezione è stata quella *forma formante* che ha fatto sì che l'opera, attraverso il procedere per tentativi dell'artista, venisse *formata* nell'unico modo in cui andava formata.

Secondo Pareyson *solo* ponendo mente al fatto che la forma è il risultato di una attività formatrice, di un processo, si può sciogliere una caratteristica illusione: che l'opera, pur nella sua compiutezza, sia in fondo contingente, frutto di una scelta arbitraria o comunque libera. Questa contraddizione, che in fondo impedisce di comprendere appieno l'arte si può eliminare « soltanto se la perfezione dell'opera è considerata come la perfezione tipica della riuscita [...] » (ETF 99). Solo così si può comprendere come libertà e costrizione siano inseparabili nella forma artistica: solo se per libertà si intende l'*autonomia* del processo creativo, e per costrizione la presenza di una *legge* che ne ha determinato invariabilmente la compiutezza.

Ma in che cosa consistono più precisamente la *compiutezza* e *organicità* dell'opera? Si è già data qualche indicazione in proposito dicendo che una forma artistica è compiuta solo quando nulla le può essere aggiunto o tolto senza comprometterne l'integrità. Si è detto anche che la modalità nella quale il processo di cui essa è il risultato ha disposto le sue varie parti (mediante una ferrea legge che ha comandato questa stessa disposizione) ne ha reso possibile la riuscita, e si è posto l'accento, infine, sul processo formativo come garante di quella stessa riuscita. In ciò ci soccorre il concetto di organismo.

β) Forma e organismo

Spesso si suole parlare di *parti* della forma, si dice che essa è una compiuta disposizione di parti. Lo stesso si afferma in riferimento all'*organismo*. Esso è in fondo una forma compiuta nel senso più proprio: nell'organismo sono presenti una legalità e un'organizzazione che esso non riceve dall'esterno, ma che possiede per sua propria natura.

Ma l'organismo non è solo compiuto *in un dato momento*, perché le sue parti nello spazio rimandano l'una all'altra e collaborano al funzionamento del tutto:

esso vive anche *nel tempo* e muta in continuazione pur rimanendo sempre lo stesso. I vari stati in cui si trova nella successione temporale non si susseguono casualmente, ma in base ad una legge, quella stessa legge che regola il rapporto delle parti col tutto nello spazio. Se ciò è vero, allora bisogna dire che anche i diversi *stadi* del suo sviluppo temporale sono *parti* effettive della sua natura, e quindi ne costituiscono l'essere.

Lo stesso Pareyson ammette nell'introduzione della sua principale opera che a una adeguata comprensione dell'arte soccorre « *il concetto non meno antico [rispetto a quello di *poiên*] di organismo, quale fu mirabilmente definito [...] da Platone e soprattutto da Aristotele* » (ETF 8). E in effetti anche se poi il termine *organismo* compare tutto sommato poche volte nel prosieguo dell'opera, non si può negare che esso sia per Pareyson un costante punto di riferimento²⁹.

Riallacciandoci a quanto abbiamo detto sull'organismo possiamo affermare che in una prospettiva come quella di Pareyson, dove l'accento è posto principalmente sull'aspetto dinamico e produttivo dell'arte, il considerare il rapporto parti-tutto unicamente dal punto di vista di una perfezione statica, cosa che potrebbe soddisfare chi si limitasse a considerare l'opera come un ente intemporale, e non come il risultato di un processo, non è sufficiente. Lo stesso termine « perfezione » rimanda al latino *perficere* che richiama chiaramente il fare.

Dal punto di vista della forma formante le *parti* dell'opera, infatti, non si riducono agli aspetti che si possono rinvenire nella sua statica compiutezza, ma « parte » o « aspetto » è anche ciascuna tappa del processo e perciò le varie conformazioni che l'opera ha assunto allo stadio di *spunto*, di *schizzo*, di *abbozzo*, fino alla forma compiuta. Ogni tappa o stadio attraverso cui è passata l'opera era necessario, ed essa non poteva essere il risultato di un processo differente. Pareyson insiste fortemente sul fatto che in ogni parte dell'opera è presente il tutto, ma questa affermazione non avrebbe senso se questo « tutto » non fosse identificato con la *legge* che anima l'opera, sia nella sua formazione nel tempo, sia nella sua statica compiutezza nello spazio, e che regola inderogabilmente la disposizione delle parti (ETF III, *L'opera e i suoi antecedenti*).

²⁹ Non bisogna dimenticare che Focillon, a detta dello stesso Pareyson uno dei suoi principali punti di riferimento, in *Vita delle forme* considera le forme artistiche come dotate di un interiore movimento, di una intrinseca vitalità che le fa assomigliare proprio alle forme viventi, cioè agli organismi naturali. Riguardo alla sua opera farò riferimento alla seguente edizione: H. FOCILLON, *Vita delle forme*, in *Scultura e pittura romanica in Francia*, Einaudi, Torino 1972.

γ) *La forma: processo e stasi*

Per comprendere al meglio questo fatto occorre valutare più attentamente quello che potremmo definire il momento in cui il processo e la forma compiuta coesistono, seppure per un attimo infinitesimo, cioè il momento in cui il processo formativo cessa per lasciare spazio a quella forma che non può essere ulteriormente modificata al fine di non precluderne l'organicità. Si deve cioè definire meglio questo interrompersi o cessare del processo.

Dice Pareyson che « il termine e la fine del processo non ne sono l'arresto o la cessazione, ma il compimento e il culmine » (ETF 100). Si deve quindi precisare che il « terminare » del processo non è un interrompersi casuale e quindi esteriore e contingente rispetto al processo stesso, piuttosto ne è risultato e conclusione. L'esito del processo, cioè, è proprio *quella* forma perché il processo conduceva inevitabilmente ad essa, perché il processo non poteva continuare, se non con una violenza alla sua stessa interna legalità. L'opera (la *forma formata*) è del processo di formazione (la *forma formante*) «una memoria attuale e una permanente rievocazione, perché lo include in sé nell'atto stesso in cui lo conclude, né può concluderlo se non lo include» (*ibid.*).

A questo punto si può anche comprendere quale sia il ruolo degli « antecedenti dell'opera », ovvero tutte quelle testimonianze che l'artista ha lasciato delle varie fasi della lavorazione. Si chiede Pareyson: quale atteggiamento dobbiamo assumere quando abbiamo a disposizione schizzi, abbozzi, stesure provvisorie, che sono in effetti le varie tappe che ha attraversato il processo produttivo, e che sono, quando presenti, una testimonianza « in carne ed ossa » di quel processo?

In effetti spesso il critico, o il comune interprete, si trovano in imbarazzo di fronte a tali oggetti, e questo imbarazzo è giustificato quando si è nell'incertezza riguardo alla possibilità di giudicarli indipendentemente dall'opera compiuta, o in relazione a quella. Un imbarazzo, questo, che nasce inevitabilmente quando non si riconosce che il processo da cui è nata l'opera permane interamente in essa, proprio perché in ogni fase della lavorazione la forma (in quanto forma formante) guida il lavoro dell'artista rendendo possibile quindi una fondamentale unità di tutto il processo che l'ha generata.

Certo, l'eccessivo interessamento alle varie fasi dell'attività da cui l'opera è nata, che spesso dimostrano coloro i quali svolgono ricerche erudite miranti a ricostruire il più fedelmente possibile la sua genesi, nella convinzione che senza una adeguata ricostruzione degli antecedenti non sarebbe possibile coglierne tutto il significato, denuncia il mancato riconoscimento della sua autonomia. Ma, secondo Pareyson, da un tale estremismo dovrebbe preservarci

la consapevolezza che in tutte le ricerche e le possibili indagini che vogliamo riservare a ciò che è in relazione con l'opera, questa, nella sua autonomia e indipendenza, deve essere indubbiamente sempre il centro e il fine della nostra attività di critici ed esegeti: « Lo studio meramente storico degli antecedenti non riuscirebbe nel suo proprio intento se non fosse già orientato da una preliminare conoscenza e valutazione dell'opera, e segretamente ispirato dal desiderio di vederla approfondita e migliorata » (ETF 102), tanto più che « l'opera include il processo della sua formazione proprio in quanto è indipendente, e quindi è accessibile di per sé stessa, nella sua perfezione e autonomia, sì che non è necessario uscirne per rievocare il processo onde è nata, il quale, anzi, è rievocato nell'atto stesso che, in una considerazione dinamica, si giunge ad animare l'apparente immobilità della forma » (ETF 101)³⁰.

Lo stesso può essere detto riguardo alla relazione artista-opera. A questo proposito sembra particolarmente stringente la domanda: è necessario per una adeguata fruizione dell'opera un richiamo alla sua vita, ai suoi sentimenti personali, alle emozioni e alle frustrazioni che egli ha provato durante la realizzazione della forma?

Pareyson ha già parzialmente risposto a questa domanda nel momento in cui ha affrontato il problema dello stile (ETF I, *Contenuto e stile*): la *persona* dell'artista è presente nell'opera come contenuto e stile. Quindi, specifica Pareyson, il fatto che ci si riferisca all'artista per la comprensione dell'opera « non deve far pensare che nell'opera la persona dell'artista si trovi allo stato di vita vissuta, come nella biografia, perché piuttosto vi è presente come stile, come energia formante e modo di formare, sì che più rivelativa della persona dell'artista è, se adeguatamente interpretata, una cadenza puramente stilistica che non un'effusiva confessione o una biografia intesa come indiscriminata relazione di azioni compiute » (ETF 104).

Fatta questa precisazione, si può certo anche riconoscere l'importanza di una attenta considerazione, quando siano disponibili, di testimonianze e notizie riguardanti la persona dell'artista, ma « ciò che prevale, certamente è l'opera, ché si tratta, appunto, di contemplarla e valutarla e intenderla come opera d'arte », anche se « sarebbe assurdo rinunciare ai sussidi che a questo scopo può offrire la biografia adeguatamente interpretata » (*ibid.*)³¹.

³⁰ Riguardo a un tale problema non si può non rilevare una certa affinità con quello, più diffusamente affrontato da Gadamer in molte parti delle sue opere (cfr., ad es., VM 202 sgg.), che riguarda la « ricostruzione » del mondo dell'artista e delle sue *Erlebnisse* soggettive come presunto compito dell'ermeneutica.

Dice Focillon: «[...] molto ci importa il vederli [gli schizzi, gli abbozzi, ecc.] ancora agire e muoversi nell'opera apparentemente immobile » [H. FOCILLON, op. cit., p. 255].

³¹ Vd. nota precedente.

Nel momento in cui Pareyson definisce la compiutezza dell'opera richiamandosi al rapporto tra parti e tutto appare chiaramente come il concetto di *organismo* rimanga sempre sullo sfondo della sua speculazione come costante punto di riferimento, anche quando, come si è detto, egli non usi esplicitamente quel termine.

b) Le parti e il tutto

α) La forma come « unitotalità »

La perfezione di cui si è parlato (ogni aspetto dell'opera è necessario perché la sua organicità non ne risenta) implica che ogni parte dell'opera è profondamente legata alla totalità: uno dei caratteri che denunciano la mancata riuscita dell'opera è proprio la presenza in essa di molti aspetti che paiono inessenziali, tanto che una loro sostituzione non pregiudicherebbe un'armonicità che non esiste; nell'opera riuscita, al contrario, ogni aspetto è essenziale e collabora con gli altri alla perfezione del tutto. L'opera d'arte, come forma, è per Pareyson una *unitotalità* (ETF III, *Le parti e il tutto*).

Addentrando più a fondo nella definizione della natura del rapporto partitutto nell'opera d'arte, Pareyson precisa che in essa « le parti intrattengono un doppio genere di rapporti: di ciascuna con le altre e di ciascuna col tutto ». Se questo è vero occorre fare un'altra importante precisazione: il fatto che le parti siano in rapporto armonico contemporaneamente con le altre e col tutto è possibile solo perché, da un lato, il tutto regola fin dall'inizio la disposizione delle parti, dall'altro perché esso è il *risultato* di quella stessa disposizione: « L'armonia delle parti forma l'intero perché il tutto fonda la loro unità » (ETF 107).

Questo fatto non è certo stato riconosciuto per la prima volta dal nostro filosofo. In fondo questa ambiguità di rapporti tra le parti e il tutto nell'organismo è stata spesso messa in evidenza. Ciò ha generato più volte l'imbarazzo di dover stabilire tra essi una priorità: è il tutto a determinare le parti o sono le parti a determinare il tutto? Si tratta certo di un carattere peculiare dell'organismo, che si fonda sul suo essere autofinalizzato e vivente di vita propria³².

³² A puro titolo di esempio si consideri quanto dice Kant dell'organismo nella *Critica del Giudizio*, cit., in particolare nella parte seconda [*Critica del Giudizio teleologico*]: « un essere organizzato [...] possiede un forza formatrice » che le dà una autonoma causalità che « non ha dunque alcuna analogia con qualche causalità

Il problema consiste ora nel vedere come si pone la questione relativamente all'opera d'arte. Qui ci viene in aiuto quanto abbiamo precedentemente detto: la singolare relazione che nell'opera d'arte sussiste tra parti e tutto può essere spiegata solo quando il tutto venga inteso come *forma*, nella sua duplice natura di forma *formante* e forma *formata*.

Come forma formata il tutto è, certo, il risultato della disposizione delle sue parti, ma come forma formante esso ne è la *causa*. Questo ci riporta al carattere dinamico della forma: « il tutto contiene le parti e risulta dalla loro indissolubile unità solo perché esso stesso, prima ancora di esistere come opera formata, le ha reclamate e ordinate agendo come forma formante nel corso della formazione » (ETF 108). Detto in altri termini, se la forma formante agisce fin dall'inizio del processo produttivo essa ordina le parti in modo tale che ne costituisce l'intima legalità; a sua volta, poi, l'ordinamento delle parti costituisce la forma formata che quindi è risultato necessario di quel processo.

In ogni parte si trova un rimando alle altre parti perché ognuna contribuisce a determinare l'armonia del tutto solo in rapporto con le altre; ogni parte è in relazione col tutto perché in ogni parte è visibile la traccia del tutto, cioè della legge che l'ha così disposta. « Portare a compimento il processo significa [...] far sì che l'intero sia fatto di parti che, reclamandosi a vicenda, evocino e rivelino quel tutto che ne ha governato l'ordine e la disposizione » (*ibid.*).

Dire che in ogni parte è contenuto il tutto non è una semplice metafora, piuttosto esprime la profonda unità che lega tutto e parti, essendo le parti determinate in un modo e non in un altro, e posizionate in un luogo e non in un altro, perché il tutto, la legge, la forma, così hanno stabilito, senza dimenticare che comunque il tutto, la legge, la forma, non hanno un'esistenza indipendente dalle parti che dispongono, ma arrivano a esistere solo nel momento in cui dispongono quelle parti.

β) Materia e contenuto come « parti » della forma

Ma a questo punto si rende necessaria anche un'altra precisazione. Tra i vari aspetti dell'opera non si possono escludere la materia e il contenuto che, nell'opera riuscita, sono essenziali quanto ogni altra parte. Questi, lungi dall'essere elementi marginali o, crocianamente, tali da riguardare solo il momento comunicativo dell'arte, ne sono invece parte essenziale e

che noi conosciamo » [p. 196]. È particolarmente significativo che Kant tratti nella stessa opera il problema della bellezza e quello dell'organismo.

determinante. Allo stesso modo sono da considerarsi parti dell'opera anche lo stile, la regola, il soggetto.

Detto questo, si può quindi comprendere meglio che cosa significhi affermare che l'opera è un tutto organico: essa è costituita di quella materia di cui andava costituita, perché quel particolare spunto poteva realizzarsi solo in quella materia; è animata da un contenuto, che in fondo è il suo stile, che non poteva essere un altro, perché solo questa persona, nella sua eccezionalità, poteva originare quella forma; l'opera asseconda questa regola e nessun'altra perché quello spunto, quella materia, quello, stile non potevano coesistere armonicamente se non mediante la subordinazione a quella regola che la forma esige; e solo in quel soggetto, sia esso importante o apparentemente futile, la forma poteva trovare adeguato compimento. Sicché tutti quegli aspetti sono essenziali alla compiutezza della forma come unitotalità. Da ciò segue che non è indifferente per la perfezione, per esempio, di un dipinto il fatto che esso sia realizzato ad olio o a tempera, che venga dipinto da un artista rinascimentale o barocco, che sia figurativo o astratto.

La forma, per Pareyson, è tutto questo, è il risultato ultimo e insieme la legge di organizzazione di quelle parti, è il processo che ne ha ordinato la disposizione.

Pare ormai scontato, quindi, che intendere per forma il semplice profilo o contorno dell'opera è limitante e banale. Bisogna piuttosto dire che nella sua onnicomprensività la forma include anche l'estensione e il profilo, che « rientrano a loro volta fra quelle "parti" che sono reclamate dal tutto nell'atto stesso che contribuiscono a costituirlo » (ETF 109).

Piuttosto che essere inclusa in uno spazio e in un tempo, la forma li include in sé, da un lato determinando i propri limiti spazio-temporali, e quindi tracciando netti confini con l'esterno, dall'altro originando un suo spazio e un suo tempo interiori, « come nel caso della cornice di un quadro, la quale nell'atto che realizza nel modo più conveniente l'ideale delimitazione che raccolga il dipinto in sé stesso, isolandolo dall'ambiente circostante, permette allo spazio interno della pittura di espandersi liberamente nel suo mondo ideale, allargandosi in dimensioni spirituali infinite e inesauribili » (*ibid.*). Lo stesso vale per il tempo dell'opera che, come lo spazio, nel suo distinguersi da quello ad essa esterno, determinandosi in maniera propria, si « irradia » al di fuori dei confini della forma, nel mondo.³³

Accade anche che lo spazio e il tempo esclusi dall'opera, ne facciano positivamente parte come « vuoto » e « silenzio », e sono per essa talmente importanti che in nessun modo possono o devono essere riempiti, « ecco

³³ Cfr. quanto dice Gadamer a proposito del *tempo proprio* che l'opera istituisce (AB 42-49).

perché nell'architettura la preoccupazione dello spazio chiuso non giunge mai al disinteresse per lo spazio escluso, e l'esecuzione musicale esige e il pubblico attento concede quel raccolto silenzio da cui deve staccarsi la realtà sonora dell'opera » (*ibid.*).

*γ) Zeppe e imperfezioni come parte della forma formata:
la forma formante presiede all'unità dell'opera*

In tutto questo discorso Pareyson continua ad evidenziare come ciò che deve essere tenuto a mente nella considerazione della perfezione dell'opera d'arte è il suo carattere dinamico. Questo, egli pensa, ci consente di risolvere numerosi problemi e di spiegare fenomeni che le precedenti teorie non erano in grado di affrontare adeguatamente, ad esempio la presenza in un'opera riuscita di parti o elementi apparentemente inessenziali, come le « zeppe », o addirittura di palesi difetti. Come è possibile, inoltre, che in essa alcuni aspetti paiano più o meno importanti? Come si concilia questo con l'affermazione che nell'opera tutto è essenziale?

Tutti questi dubbi si dileguano quando si ricordi che il « tutto » agisce dinamicamente: esso è la forma formante che reclama le sue parti, e ciò anche nell'eventualità che quelle parti non siano attualmente presenti. L'esistenza di quei difetti che questo processo mette in risalto indica solamente che la forma formante non si è ancora del tutto risolta in forma formata, e che quindi il processo non si è ancora concluso. È quindi la stessa forma (in quanto formante) a evidenziare quelle imperfezioni. Stando ciò, perché un'opera si possa considerare riuscita « basta che il tutto ci sia, anche solo dinamicamente, a reclamare le sue parti », e questo fa sì, addirittura, che esso possa « denunciare la parte difettosa e perfino suggerire la sostituzione o correzione conveniente » (ETF 112).

Laddove si abbia l'impressione che, in un'opera compiuta, alcuni aspetti siano più importanti di altri (fatto che pare mettere in discussione il principio per cui tutto nell'opera è essenziale) bisogna considerare che « una parte può apparire meno importante solo per un'interna distribuzione di funzioni, imposta da quel tutto che presiede all'intima economia della forma, e non perché contribuisca in minor misura all'instaurazione dell'intero » (ETF 110). Lo stesso può dirsi delle « zeppe », che, lungi dall'essere dei semplici riempitivi, proprio come parti di collegamento, assolvono a un'importante funzione che le fa entrare appieno nella struttura dell'opera (ETF 111-112).

*δ) L'intelligibilità della rovina e del moncone come emblema
della dinamicità della forma artistica*

Le conseguenze più interessanti del riconosciuto carattere dinamico della perfezione dell'opera d'arte sono quelle inerenti alla intelligibilità di opere che ci sono giunte allo stato di frammento, moncone o rovina.

Pareyson si chiede come è possibile che si possa ancora riscontrare un'effettiva armonia, un barlume di totalità, in opere il cui originario stato è andato irrimediabilmente modificato dall'opera distruttrice e disgregatrice del tempo. A illuminarci è sempre la consapevolezza che il tutto, la perfezione dell'opera, sono tali solo dinamicamente.

Se si riconosce che la forma formante agisce nell'opera in via di formazione come la legge che invoca le parti di cui l'opera sarà costituita, allora si può coerentemente affermare che è possibile rinvenire una legalità, un ordine, un'unità, anche laddove quelle parti non siano *ancora*, o non siano *più*, presenti nella loro totalità, « sì che non c'è mutilazione che possa sciogliere l'intero e sopprimere il reciproco appello delle parti » (ETF 113). Anzi, si può dire che il frammento, il moncone, la rovina possono innescare nel fruitore una attività immaginativa che cerca di integrarne le parti mancanti seguendo quella direzione che l'artista ha indicato: la via che egli indica è irrimediabilmente rovinata e interrotta in alcuni suoi punti, ma non tanto che il tracciato non sia, in qualche modo, ancora visibile.

Questo, dice Pareyson, non significa che « quell'ideale o mentale integrazione ricostruisca le parti manchevoli ridelineandone materialmente il profilo », ma piuttosto « si tratta di ritrovare la forma con una considerazione dinamica, che colga il tutto nell'atto di reclamare le proprie parti e scorga le parti nell'atto di rispondere all'appello della forma formante » (*ibid.*).

Una qualche unità, al di là della disgregazione delle parti cui gli edifici in rovina sono stati sottoposti, vede, nelle rovine, anche Georg Simmel. Il fatto che esse emanino un loro fascino (che è proprio, probabilmente, di tutto ciò che è in decadenza) secondo il filosofo e sociologo tedesco, è segno che l'andare in rovina non è solo un processo negativo e che nel rudere è presente qualcosa che, da un particolare lato, accresce il valore di un monumento architettonico. Simmel spiega comunque questo singolare fenomeno in maniera non poco differente rispetto a Pareyson. Per il filosofo italiano quell'unità è dovuta a una vitalità immanente che, come accade nell'organismo, anima ogni parte dell'opera, che assurge così a rappresentante di un tutto che non deve essere banalmente inteso come effettiva presenza di tutti gli elementi originali dell'opera, ma piuttosto come loro intima legalità. Per Simmel si tratta di una nuova unità raggiunta mediante il positivo apporto

delle forze naturali, che dopo la sopraffazione a cui erano soggiacite nell'erezione dell'edificio, si prendono una sorta di rivalse. È un'unità, quella di Simmel, che è dovuta a un nuovo equilibrio: « dalle forze ancora vive dell'arte e da quelle già vive della natura è venuta fuori una nuova totalità, un'unità caratteristica »³⁴

Abbiamo visto che per Pareyson il materiale di cui è fatta l'opera è, come tutti gli altri elementi che la costituiscono, una sua *parte* effettiva, essendo unita alle altre parti e al tutto da quella ferrea legge che rende la forma una *unitotalità*. In questo senso la materia è insostituibile. Quali sono allora le conseguenze per l'opera quando, come spesso capita, la materia si usura o quando l'oblio dell'uomo la rende inintelligibile?

Se riflettiamo su quanto detto a proposito della dinamicità attraverso cui la forma formante si dispiega nell'opera reclamandone e organizzandone le parti, e si rende visibile anche quando quelle parti non siano totalmente presenti, possiamo allora comprendere come quell'unità e organicità che essa rende possibile si rivela anche quando la materia, essendo una parte che essa esige, quella parte, anzi, che dà all'opera la sua concreta esistenza, è stata alterata dall'azione del tempo.

Certo, Pareyson mette in chiara luce che « con quelle alterazioni qualcosa s'è perduto » e, forse, ciò che si è perduto è molto più di quanto egli sia disposto ad ammettere, ma « a meno di irreparabili rovine, la forma non è andata dispersa, ma aiuta essa stessa a rievocare in qualche modo il suo aspetto originario ed essenziale » (ETF 115). Per materia usurata egli non intende solo « nella scultura i guasti nelle pietre, nei marmi, nei bronzi, e nella pittura le trasformazioni chimiche dei colori e le rovine delle tele, delle tavole e dei muri » (ETF 114), ma anche « quanto è andato perduto in una lingua morta » a causa della « potenza dell'oblio umano » (ETF 115).

In questo processo accade un fatto degno di nota. Esiste la possibilità che l'usura della materia non sia solo un danno per l'opera, ma che essa ne riceva un certo beneficio sotto forma di «effetti nuovi ed inediti, ch'essa originariamente non suggeriva, e che non per questo cessano d'esser artistici, e anzi finiscono con l'appartenerle per una sorta di appropriazione che ve li ha consustanzianti » (*ibid.*). Si pensi solo alla perdita della policromia nei templi greci, che mettendo a nudo la bianchezza del marmo, ha consegnato ai posteri questi edifici in condizioni sostanzialmente differenti da come apparivano ai loro originari spettatori, ma ha allo stesso tempo fatto sì che nell'immaginario

³⁴ G. SIMMEL, *Le rovine*, in *Saggi di cultura filosofica*, Guanda, Parma 1993, p. 109.

di tutti l'edificio classico sia associato al candore della pietra, cosa, questa che ha determinato le scelte costruttive dei vari neoclassicismi (ETF 115-117)³⁵.

L'argomento trattato da Pareyson in queste pagine di *Estetica, teoria della formatività* (ETF 112-117) tocca alcune delle questioni più delicate e significative del problema dell'arte, soprattutto se si assume un'impostazione ermeneutica: quella della ricezione dell'opera nel tempo, che implica una serie di questioni rilevanti come il problema dell'identità ermeneutica dell'opera; quella delle conseguenze, per chi considera opere del passato, della perdita del mondo in cui si collocavano, fatto che include anche l'alterazione della materia³⁶; quella dell'impossibilità di ricostruire quei mondi storici e della artificiosità di certi restauri apparentemente fedeli, cosa, questa, puntualizzata dallo stesso Pareyson (ETF 116)³⁷; quella della necessità di riattualizzare una lingua ormai « morta », come quelle classiche, che proprio in quanto non più parlate emanano un senso di solennità e generano in chi le studia una *pietas* che le lingue «vive» non sono in grado di produrre (ETF 117).

In realtà questi sono problemi generati, più che affrontati e risolti, dalle analisi di Pareyson. Gadamer, invece, li affronta più esplicitamente, assumendo egli, come si è già detto, un'impostazione più decisamente storico-ermeneutica rispetto al filosofo italiano, che, comunque, come si vedrà, dà una importanza molto grande al problema dell'*interpretazione* (ETF V).

c) Un problema

Finora Pareyson ha analizzato la perfezione dell'opera, si potrebbe dire, dal punto di vista dell'opera. La forma artistica è compiuta in quanto le sue parti sono legate tra loro da una interiore finalità che fa sì che esse si richiamino vicendevolmente. Ma non si deve dimenticare che, come il filosofo italiano

³⁵ A proposito dello stato di rovina in cui versa il *Cenacolo* di Leonardo dice Simmel: « quello che ne è rimasto [...] produce un effetto così unico e assoluto, prorompendo con forza così intatta dalle profondità di tutta l'arte, da far credere che le particelle di colore cadute si siano sfaldate dalla superficie, senza toccare il nucleo essenziale, anzi, rendendolo sempre più visibile. » [G. SIMMEL, *Il tempo dell'arte. Il « Cenacolo » di Leonardo*, in *Il volto e il ritratto*, il Mulino, Bologna 1985, p. 95]

³⁶ Si pensi per esempio alle conseguenze dello spostamento di una statua dal luogo in cui originariamente si trovava (per esempio l'interno di un tempio, o una piazza), con le sue particolari condizioni di illuminazione, di cui lo scultore ha certo tenuto conto nel realizzarla, a un museo, dove la luce artificiale sostituisce quella del sole.

³⁷ Cfr. quanto dice Gadamer a proposito della solo apparente fedeltà all'originale delle riproduzioni dove si vogliono ricostruire con scrupolo filologico tutti i particolari più minuti delle condizioni del mondo in cui l'opera è nata (VM 202-207; AB 68).

evidenza nell'introduzione alla sua *Estetica*, l'arte non può essere adeguatamente compresa senza delucidare le modalità della sua effettiva realizzazione, che, come si è detto, è un concreto fare che consiste nel plasmare una materia. Ci si chiede allora come si definisca la perfezione dell'opera in relazione all'attività dell'artista e che cosa accada nel processo creativo perché l'opera possa a un certo punto concludersi, cioè chiudersi in se stessa, assumendo una sua autonoma vita.

Tradizionalmente si fa iniziare l'attività creatrice dell'artista con lo « spunto ». Di solito si è concordi nell'affermare che lo spunto è il principio dell'opera e del processo creativo. A Pareyson non basta: per lui il processo « non è che cominci *da* uno spunto, perché piuttosto comincia *come* spunto » (ETF 124). Tenendo conto della posizione complessiva di Pareyson ciò si può spiegare facilmente: dal momento che la forma formante accompagna tutto il processo creativo, a maggior ragione deve accompagnarne l'inizio, perché in esso è presente « in germe » l'opera, così come nell'embrione si trova « in germe » l'organismo.

Ma se lo spunto è l'opera in potenza allora è legittimo il dubbio: non è che qui si stia in fondo riconducendo l'essenza dell'arte, la sua origine, a qualcosa che sta al di là, o al di qua, del suo concreto realizzarsi, della sua fisicità e corporeità? Che differenza c'è tra lo spunto di cui parla Pareyson e l'ispirazione romantica? Per la verità lo stesso Pareyson si accorge del problema, dicendo che « lo spunto è tale solo quando il processo è messo in moto » (*ibid.*), e sottolineando più volte che esso non è una causa esterna all'opera, né anteriore, né posteriore. Ma ci si può chiedere se in questo modo il problema possa considerarsi veramente risolto. Sembra istituirsi qui una sorta di circolo per cui da una parte il processo, il concreto fare, determina lo spunto, e, a sua volta, lo spunto è all'origine del fare artistico. O ci involviamo in tale circolo, oppure accettiamo che l'arte abbia un'origine esterna rispetto all'effettiva attività dell'artista, quale potrebbe essere l'ispirazione geniale di cui la plasmazione della materia è solo un momento secondario.

Credo che la conseguenza che si deve trarre da queste considerazioni è che per Pareyson l'opera d'arte non *ha* un'origine, essendo piuttosto principio di se stessa. Certo, Pareyson si richiama alla forma formante come legame che tiene unite le varie fasi attraverso cui si articola la produzione dell'opera (spunto, abbozzo, opera compiuta), ma a sua volta la forma formante non può essere considerata l'origine dell'opera perché essa stessa nasce con l'opera, se si vuole evitare di intenderla come una sorta di *universale ante rem*.

Del resto lo stesso Pareyson aveva affermato che « l'opera si fa da sé », nonostante sia il risultato dell'attività dell'artista (ETF 78). Da ciò si era tratta la conseguenza che l'arte « trascende » l'artista e il fruitore. Si può allora dire

che in fondo l'arte « si compie » trascendendo, in questo compiersi, l'artista. L'artista, pur nel suo concreto operare su una materia, pur ponendosi, nel suo fare, problemi tecnici che deve volta per volta affrontare e risolvere, non è padrone del gioco: in fondo come avvenga che l'opera si realizzi nella sua perfezione, che si presenti come un tutto compiuto e internamente organizzato, rimane un mistero.

A proposito del problema dell'«origine» dell'arte, di come essa – pur delineandosi nel tempo come spunto, abbozzo e opera compiuta, e rivelandosi, nella sua compiutezza, in ognuno di questi stadi, per essere, ognuno di questi, informato dalla forma formante che anima l'opera – non trovi altra origine se non se stessa, si può, forse non a torto rievocare la posizione di Heidegger ne *L'origine dell'opera d'arte*, dove egli parla appunto di come l'arte non abbia un'origine, come se dipendesse da qualcos'altro da sé, ma piuttosto *sia* un'origine nella sua autonoma valenza ontologica.

Lasciando in sospeso se e fino a che punto si possa parlare di una diretta influenza su Pareyson della concezione heideggeriana dell'arte, si può comunque dire che almeno riguardo al problema della sua costituzione e del suo realizzarsi nel mondo ci possa essere una certa affinità tra i due filosofi³⁸.

A questo punto dell'analisi è lecito fermarsi e chiedersi se quanto detto da Pareyson finora concordi con i suoi originari intenti. Nel definire la « forma » come unione di spirito e materia, egli ha dedicato gran parte della sua trattazione a mostrare come i due momenti siano complementari e si mettano in moto reciprocamente realizzando così un movimento « dialettico ».

Egli giustificava l'importanza della materia affermando che sarebbe proprio la sua resistenza a determinare quella dialettica con lo spirito dell'artista, a stabilire la via del procedere artistico, e perciò la stessa legge che l'opera deve assecondare. Ma ci si può chiedere se nel momento in cui Pareyson sostiene che la forma formante agirebbe nella sua interezza in tutte le fasi dell'evoluzione dell'opera, a partire dallo spunto, facendo sì che si possa parlare di compiutezza e di perfezione anche per lo spunto e l'abbozzo (ETF 126-129) (in un momento nel quale, cioè, allo sforzo dell'artista ancora non si è opposto fino in fondo quello della materia) la materia non passi in secondo piano, e con ciò il momento spirituale non sopravanzì quello materiale. Insomma, la forma formante a questo punto dell'opera di Pareyson sembra essere divenuta quasi un principio a sé stante che si imponga dall'esterno

³⁸ Una tale comunanza viene puntualizzata da G.Vattimo nel saggio *Dalla fenomenologia estetica all'ontologia dell'arte* [in *Poesia e ontologia*, Mursia, Milano 1968, in particolare pp. 78-82]. Qui Vattimo paragona la « trascendenza » della forma formante rispetto all'artista di cui parla Pareyson, con l'« accadere » dell'opera d'arte in Heidegger, mettendo in evidenza però soprattutto il carattere fondante che, secondo lui, sia Heidegger che Pareyson attribuirebbero all'arte.

all'opera. Non sembra, quindi, nonostante tutto, che l'impostazione di Pareyson sia in grado di superare del tutto la dicotomia spirito-materia³⁹.

³⁹ Questa è, in fondo, la critica che D. Formaggio in *Fenomenologia della tecnica artistica* [cit., pp. 72-73] rivolge a Pareyson.

2. GADAMER: LA TRASMutAZIONE IN FORMA

a) La forma

α) Il concetto di « trasmutazione »

Anche in Gadamer a questo punto il concetto di forma (*Gebilde*) assume una fondamentale importanza. Mediante la nozione di « trasmutazione in forma » (*Verwandlung ins Gebilde*) il filosofo tedesco evidenzia ciò che accade specificamente nel gioco dell'arte.

Si è precedentemente detto che per Gadamer l'arte è gioco. Si tratta, certo, di un gioco *sui generis*, che, pur nella comunanza con le altre forme di gioco, possiede delle caratteristiche del tutto peculiari. Una e, forse, la principale di queste caratteristiche è la compiutezza. Questa compiutezza è la compiutezza della forma, e il passaggio a tale compiutezza è una trasmutazione.

Si è visto il significato che nell'estetica di Pareyson assume questa compiutezza e perfezione. Per Gadamer si può parlare di compiutezza quando l'opera possiede una legalità interna che la fa essere un tutto autofinalizzato, dotato di una sua indipendenza dal processo da cui è scaturita: la forma « ha il carattere dell'*ergon*, dell'opera, e non soltanto dell'*energheia* » (VM 142). Essa è inoltre perfetta perché, come diceva Aristotele, a ciò che è bello « non si può togliere o aggiungere nulla senza con ciò distruggerlo » (VM 170).

Come si è già accennato, non ogni gioco è dotato di quei caratteri di compiutezza e perfezione che contraddistinguono la forma, quindi si può dire che se ogni forma è gioco, non ogni gioco è forma. Ma come avviene il passaggio dal gioco alla forma?

Quanto si è precedentemente detto riguardo alla « trascendenza » dell'opera rispetto all'artista e al fruitore ci viene in aiuto. Riferendosi alla forma Gadamer dice: « ciò che in tal modo è indipendente dal rappresentare dei giocatori continua tuttavia a rimandare alla rappresentazione [...] il gioco ha invece una vera e propria autonomia, e proprio questo è ciò che sottolinea il

concetto di trasmutazione » (VM 142). Il passaggio alla forma è tale che nessuno dei partecipanti al gioco può rivendicare di esserne il consapevole artefice: che il gioco si trasmuti in forma, che assuma, cioè quella interna compiutezza che ne fa una forma, è e rimane qualcosa di fundamentalmente misterioso sia per il fruitore che per l'artista.

Come spiega Gadamer, innanzitutto è necessario evitare di intendere « trasmutazione » con « cambiamento »: nel cambiamento insieme a ciò che muta vi è un sostrato che permane immutato, mentre nella trasmutazione « qualcosa, tutto in una volta e in quanto totalità, è qualcosa d'altro e [...] questo qualcosa d'altro [...] è il suo vero essere, di fronte al quale il suo essere precedente non è nulla » (VM 143). Il traduttore usa qui anche il termine « trasfigurazione » che rende altrettanto bene il concetto. In questa trasfigurazione le singole identità di chi partecipa al gioco perdono la loro importanza in quanto la forma è insieme il risultato della cooperazione dei vari giocatori ma, come tutto organico, trascende le loro intenzioni e aspettative puramente soggettive finendo per assumere un'autonomia che fa sì che essa non appartenga più né all'artista, né al fruitore, quanto invece a se stessa.

A questo punto si può comprendere anche meglio il significato di quella trascendenza di cui si è parlato a proposito del gioco e che nella trasmutazione in forma si evidenzia in tutta la sua portata ontologica. Così come il gioco non è un fatto soggettivo, non riguarda unicamente le facoltà dell'animo dei giocatori, allo stesso modo la forma non è, kantianamente, un'unità del molteplice che nasce mediante l'accordo autofinalistico di intelletto e immaginazione, e che quindi esiste solo a livello soggettivo-trascendentale: la forma è invece un disporsi in un certo modo della cosa, è un fatto non soggettivo, ma oggettivo.

Arrivati a questo punto non sembra fuori luogo citare le parole di un illustre predecessore di Gadamer: « all'esser opera dell'opera appartengono coesenzialmente tanto coloro che la fanno quanto coloro che la salvaguardano. Ma è l'opera stessa a rendere possibili coloro che la fanno e a richiedere, quanto alla sua essenza, coloro che la salvaguardano »⁴⁰. Queste parole di Heidegger potrebbero essere uscite dalla bocca di Gadamer, il quale del resto non ha mai negato il suo debito nei suoi confronti. Questo trasmutarsi in forma del gioco, insomma è un « accadere », è un evento. Ma chi è il « soggetto » di questo evento? Heidegger direbbe che è l'essere stesso, che nell'opera d'arte autentica si mostra fondando una nuova « epoca ».

⁴⁰ M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, [trad. it. di P. Chiodi, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968. Il passo a cui si è fatto riferimento è a p. 55].

Ha affermato Habermas⁴¹ che Gadamer avrebbe avuto il merito di riportare la speculazione heideggeriana su un piano più concretamente storico-ermeneutico, non accogliendo, di Heidegger, soprattutto le sue considerazioni sulla essenza della filosofia occidentale come « oblio dell'essere » e quelle posizioni quasi « esoteriche » e « mistiche » che egli aveva assunto nell'ultima fase del suo pensiero. Se questa posizione è condivisibile nasce il dubbio se sia lecito interpretare la « trasmutazione in forma » di Gadamer sulla scorta dell'« accadere epocale della verità nell'opera » di cui parla Heidegger. E se no, come debba essere intesa la posizione di Gadamer e il rapporto che, come vedremo, egli istituisce tra opera d'arte e verità. Riprenderò più avanti questo importante problema del rapporto Gadamer-Heidegger.

β) Forma e mimesis

Riassumendo quanto si è precedentemente detto si può dire che nel gioco, a un certo punto e all'improvviso, diviene visibile un tutto organico e ordinato in cui ogni parte è al suo posto. Insomma, il gioco diviene forma quando assume una sua autonomia e una interna conclusività, che è tale proprio in quanto nell'opera si instaura una legalità che fa di essa un mondo. Di che mondo si tratta?

« Trasmutazione in forma non significa semplicemente trasferimento in un altro mondo » (VM 144), significa qualcosa di più radicale, perché « nella misura in cui è forma, esso ha trovato in sé la sua propria misura e non si confronta a nulla che gli sia esterno » (*ibid.*). Perciò si può dire che per Gadamer l'arte non ha affatto un compito imitativo, nel senso che il suo valore non discende dall'essere una copia più o meno fedele della realtà: essa « non permette nessun confronto con la realtà intesa come il criterio di ogni somiglianza imitativa » (*ibid.*).

Nelle affermazioni che Gadamer fa in queste pagine (VM 142-144), pare che egli sia più vicino che in ogni altro luogo al pensiero heideggeriano. Tale vicinanza appare, ad esempio, se confrontiamo una affermazione gadameriana come « la trasmutazione è una trasmutazione nella verità » (VM 144), con una di Heidegger come « l'arte è la messa in opera della verità »⁴². Di fronte a una tale vicinanza terminologica è legittimo chiedersi se i due vogliano o meno affermare la stessa cosa, in altri termini se la « verità » di cui parla Gadamer è la stessa di cui parla Heidegger. Certo, il tema di questo lavoro non è un

⁴¹ Nel saggio *L'urbanizzazione della provincia heideggeriana*, in *Aut aut* 217-218, gennaio-aprile 1987, pp. 21-28.

⁴² M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 61.

paragone tra Heidegger e Gadamer, ma penso che, soprattutto perché Heidegger è il filosofo a cui Gadamer fa riferimento più di frequente, sia possibile delucidare meglio la posizione di quest'ultimo distinguendola da quella di Heidegger, alla quale è strettamente collegata. Inoltre, un chiarimento del senso più autentico del termine *Gebilde* renderà più agevole la comprensione del rapporto arte-verità in Gadamer, e consentirà di valutare l'eventuale vicinanza o lontananza tra la « forma » gadameriana e quella pareysoniana.

Si è parlato del fatto che nell'opera, nel suo essere forma, è presente un mondo, e si è puntualizzato che questo mondo possiede una autonomia che lo rende indipendente da quello « reale ». Resta da vedere che cosa significhi che nell'opera c'è un mondo, e in che modo questo si ponga rispetto a quello « reale ».

Che nell'opera d'arte sia presente un mondo significa che in essa c'è un ordine e una compiutezza che è pur sempre garanzia di stabilità: « nell'opera d'arte si manifesta in modo esemplare quel che noi tutti facciamo in quanto esistenti, e cioè la continua costruzione del mondo. Essa sta salda come un pegno di ordine in mezzo a un mondo in cui si frantuma l'abituale e il familiare » (AB 100).

Il mondo dell'opera d'arte è un mondo dotato di una compiutezza, ordine e universalità che la realtà non possiede, in quanto essa « sta sempre in un orizzonte aperto sul futuro di possibilità desiderate e temute, ma comunque non ancora decise » ed « è proprio l'indeterminatezza del futuro quella che permette questa sovrabbondanza di aspettative, in modo che la realtà resta necessariamente al di sotto di esse » (VM 144). Insomma, la realtà è contingente, mentre l'arte ci fa vedere l'essenza delle cose. O, si potrebbe dire meglio, quell'ordine e quella compiutezza che ci si aspetta di ritrovare nel mondo, spesso in esso non si trova, spesso le esperienze di tutti i giorni non sono in grado di insegnarci abbastanza sulla vita, mentre nell'esperienza dell'arte vediamo di più e più a fondo.

Non mi pare comunque che ciò possa significare che l'arte sia per Gadamer una idealizzazione conciliatrice delle contraddizioni e delle sofferenze del mondo. Essa ci mostra, piuttosto, queste stesse contraddizioni in una luce più pura, come, in maniera più evidente, avviene nell'arte contemporanea, dove l'apparente estraneità rispetto a tutto ciò che è usuale e consolidato ci fa sentire fino in fondo il dramma dell'uomo moderno⁴³.

⁴³ Molti dei saggi contenuti ne *L'attualità del bello* sono rivolti esplicitamente a dimostrare questo. Gadamer ritiene che nonostante tutto vi sia una profonda consonanza tra l'arte del passato e quella contemporanea: l'arte sarebbe un fenomeno unitario, e chi non comprende l'arte moderna non comprende neppure quella del passato.

Per rendersi conto di ciò è sufficiente fare riferimento a uno dei più antichi esempi di esperienza dell'arte: l'effetto della tragedia sullo spettatore. Richiamandosi ad Aristotele e alla sua classica riflessione sui sentimenti, *eleos* e *phobos*, che susciterebbe nello spettatore la vista degli eventi rappresentati nell'opera tragica, Gadamer, polemizzando sul modo soggettivistico con cui quegli affetti sono stati intesi tradizionalmente, si chiede che cosa sia propriamente a provocare un tale « effetto tragico ». La risposta che il filosofo tedesco si dà è che quest'esperienza « ha il carattere di una vera e propria comunione » (VM 165), attraverso cui lo spettatore sente che quegli eventi, lungi dall'essere pura finzione, lo riguardano da vicino, anzi, « ciò che capita agli eroi ha un significato esemplare » (VM 166), e questo perché la mestizia tragica « ha di mira un ordine metafisico uguale per tutti » (*ibid.*). Detto altrimenti, nell'esperienza della tragedia lo spettatore recepisce in maniera esemplare il destino dell'umanità, ritrovando se stesso e una « verità » più profonda sullo stato delle cose.

Nel momento in cui avviene la trasmutazione in forma si istituisce per Gadamer tra opera e mondo un fondamentale rapporto mimetico.

Gadamer utilizza tuttavia il concetto di *mimesis* non nel senso di copia del reale, come secondo lui Platone lo avrebbe inteso. La convinzione per cui l'arte si limiterebbe a fornire una sbiadita immagine delle cose si sarebbe infatti diffusa, a detta di Gadamer, proprio a partire dalla condanna dell'arte che si trova nella *Repubblica* platonica.⁴⁴ Utilizzando il concetto platonico di *anamnesis* (reminiscenza, ricordo, riconoscimento) egli definisce, contro Platone, quello che secondo lui è il significato più originario e autentico del termine *mimesis*.

Cfr. specialmente i saggi *L'attualità del bello. Arte come gioco, simbolo e festa; Arte e imitazione; La lettura di edifici e dipinti*.

⁴⁴ In una più approfondita indagine sulla storia del concetto di *mimesis* W. Tatarkiewicz sottolinea come Platone intenderebbe questo termine in un modo più articolato di quanto non emerga dalla presentazione gadameriana. Il filosofo greco, infatti, nell'applicare, nelle *Leggi*, questo concetto alla musica e alla danza lo userebbe nel senso più antico di espressione di una realtà interiore e non in quello, meno originario, di riproduzione di una realtà esteriore. « Platone inizialmente usava il termine "imitazione" in vario modo: talora nel significato originario, applicandolo alla musica e alla danza, talora, come Socrate, riferendolo alla pittura ed alla scultura. In questo senso stretto chiamava "imitativa" solo quella poesia (come la tragedia), in cui i personaggi parlassero in prima persona, mentre riteneva che la poesia epica descrivesse e non imitasse. Successivamente accettò la concezione socratica ampia, che comprendeva quasi tutta la pittura e la scultura, come pure la poesia, sia drammatica che epica » [W. TATARKIEWICZ, *Storia di sei idee, Aesthetica*, Palermo 1993, p. 309]. L'uso di *mimesis* nel senso di copia, riferito soprattutto alle arti figurative, sarebbe quindi più socratico che platonico, nonostante la posizione platonica nella *Repubblica*. Del resto Tatarkiewicz fa riferimento alla grande molteplicità di accezioni che avrebbe assunto questa espressione prima e dopo Platone: quella più originaria di imitazione delle attività rituali del sacerdote come danza, musica e canto (*ibid.* p. 307); quella democritea di imitazione dei modi d'agire della natura (*ibid.* p. 308); quella socratica di riproduzione dell'aspetto delle cose (*ivi*); ecc. In ogni caso la concezione platonico-socratico-aristotelica, nonostante la convinzione comune, non sarebbe quella più diffusa e accettata da chi ha utilizzato il termine *mimesis* per caratterizzare l'essenza dell'arte.

Per Gadamer imitare qualcosa significa fare in modo che in ciò che imita si rappresenti ciò che è imitato in maniera tale che questo venga « riconosciuto ». Ma riconoscere non significa banalmente conoscere una seconda volta, bensì cogliere di ciò che si riconosce quegli aspetti per cui esso è « riconoscibile », cioè quello che è essenziale perché esso possa essere qualificato per ciò che è. Per questo riconoscere significa conoscere di più e più a fondo quello che si conosceva collocandosi in una universalità che è un superamento della contingenza del primo approccio con l'oggetto (VM 146 sgg.; AB 88-100, 170-176). Aristotele, nel rilevare il piacere connaturato al riconoscimento in quanto modo di conoscenza, avrebbe per primo messo in luce questo fenomeno (VM 145).

Nel saggio intitolato *Arte e imitazione* (AB 88-100) Gadamer affronta nuovamente questa questione: in che senso si può dire che l'arte è *mimesis* senza farne una semplice copia del reale? Nel rispondere a questa domanda egli trova anche una soluzione all'annoso problema di individuare una definizione comune per l'arte moderna e quella del passato. Ancora una volta l'imitazione viene accostata al riconoscimento, ma è interessante soprattutto il riferimento da parte di Gadamer a un significato del termine ancora più antico, che egli desume dalle antiche teorie pitagoriche.

A detta di Gadamer quando i pitagorici parlavano di *mimesis* si riferivano all'imitazione dei numeri e dei rapporti numerici, che si rifletterebbero nell'*ordine* del mondo, nell'*ordine* musicale e nell'*ordine* dell'anima (AB 98). Perciò il significato più originario del termine *mimesis* sarebbe proprio quello di ordine, di *kosmos*: dire che l'arte è imitazione, che è forma, che è un mondo, sarebbero diversi modi di dire la stessa cosa⁴⁵.

γ) *La forma nel suo aspetto dinamico*

Ma *imitare* significa anche *rappresentare*, cioè rendere presente ciò che si imita: « il rappresentato è presente: questo è il rapporto mimetico fondamentale » (VM 145).

Il fatto che Gadamer sottolinei che la forma è rappresentazione non è casuale, ma profondamente legato alla questione del valore conoscitivo dell'arte: « dal punto di vista della conoscenza del vero, l'essere della rappresentazione è più che l'essere del materiale rappresentato » (VM 146-47), e questo per lo stesso motivo per cui nell'imitazione è presente di più che in

⁴⁵ Cfr. W. TATARKIEWICZ, op. cit., pp. 307-317.

ciò che è imitato. Quello che viene rappresentato-imitato assurge a una idealità superiore mediante il riconoscimento.

Come si è già detto, ogni rappresentazione è sempre rivolta a uno spettatore per il quale il gioco deve essere ogni volta giocato. Questo vale anche per quel particolare gioco che è l'arte, dove accade, come si è visto, che il *gioco* si « trasmuta » in *forma*. « In quanto [imitazione e rappresentazione] non sono solo ripetizione, ma messa in luce della cosa, è implicito in esse il riferimento a uno spettatore » (VM 147). Se il gioco deve essere ogni volta giocato, allora, secondo Gadamer non solo è vero che il gioco è forma, ma è anche vero che la forma è gioco e che quindi fa parte della sua essenza l'essere giocata: « la forma, dal canto suo, è anche gioco in quanto [...] raggiunge il suo essere pieno solo nelle singole rappresentazioni, nell'essere via via "giocata" » (VM 149). L'*esecuzione* è quindi parte integrante dell'opera e dei problemi che ciò comporta si dirà in seguito. Qui basti rilevare che se la forma è un gioco che deve essere continuamente giocato da esecutori e fruitori sempre diversi, allora neanche Gadamer, come Pareyson, considera propria della forma un'essenza puramente statica, ma piuttosto mobile e dinamica, tanto che essa realizza pienamente la sua natura solo distendendosi nel tempo.

Facciamo un esempio concreto: consideriamo una statua. Sembra che per Gadamer dire che essa è una forma non significhi principalmente che è dotata di una certa configurazione sensibile, di confini spaziali precisi e di un calibrato rapporto delle parti. Piuttosto essa è forma nella totalità della sua esistenza, implicando, come *mondo*, qualcuno che la esegua e che la giudichi. Ciò coinvolge l'insieme dei rapporti che essa ha, per sua natura, con l'ambito religioso, politico, sociale. L'opera è forma nel suo permanere attraverso i secoli nella molteplicità dei modi in cui viene guardata e interpretata, nei diversi significati che assume a seconda che si trovi dentro il tempio o collocata in un museo...

È questo potere di mettere in gioco l'esistenza e il modo di rapportarsi al mondo e alla storia di individui e popoli a rendere l'opera d'arte una forma che sussiste e continua a sussistere nel mutare dei mondi a cui essa sopravvive e a conferirle quel carattere di verità così spesso misconosciuto: l'arte è un modo di conoscenza.

È evidente che questa « verità » non può essere intesa come l'essenza atemporale dell'oggetto, ma piuttosto come qualcosa di storico. Forse nessun filosofo più di Gadamer ha insistito sul fatto che nella nostra esperienza, di qualunque tipo essa sia, ma principalmente in quella artistica, avviene sempre una mediazione col passato, ed è per questo che la categoria della « atemporalità » non trova spazio nella sua filosofia, tanto meno nella sua definizione della forma.

b) La verità nell'arte

α) Verità, mimesis, riconoscimento

Secondo Gadamer, è proprio perché l'opera d'arte è forma che in essa si sperimenta la verità. Ma che tipo di verità ci viene incontro nell'arte? Gadamer insiste sul fatto che, aristotelicamente, nell'arte si farebbe presente l'essenza delle cose: « per questo Aristotele poteva dire che la poesia è più filosofica della storia » (VM 147). Ma che cosa vuol dire che l'arte ci mette di fronte alle cose nella loro essenza? Richiamiamoci a Heidegger.

Abbiamo visto come per Heidegger l'arte è evento dell'essere: nell'arte si « storicizza » la verità. Anche lui è d'accordo sul fatto che l'opera d'arte ci mette davanti all'essenza della cosa, anche se qui il termine essenza assume un significato molto distante da quello tradizionale. Quando egli afferma che il quadro di Van Gogh ci fa conoscere delle scarpe come sono *in verità*, non intende dire che noi nel quadro conosciamo l'essenza universale delle scarpe, ma che sperimentiamo un *nuovo* mondo di cui quelle scarpe diventano il primo ente: un nuovo *mondo* che emerge dalla *terra* e su di essa si fonda, producendo quell'insieme di apertura e chiusura, di rinvio e nascondimento in cui consiste la verità⁴⁶. Heidegger, di conseguenza, può ben dire che l'opera d'arte è un « urto », cioè una scossa fino alle radici del nostro essere nel mondo: « quanto più l'opera [...] sta solitaria in se stessa [...] tanto più recisamente viene all'Aperto l'urto che tale opera è e ci colpisce l'urto del prodigioso, respingendo ciò che fino allora appariva normale »⁴⁷.

Gadamer sembra essere estremamente vicino a questa prospettiva quando dice a proposito dell'elemento simbolico dell'arte: «soltanto in questa forma [...] ci si fa incontro l'arte – un urto che ci viene inferto dalla grandezza dell'arte –, poiché noi, nel nostro essere esposti ad essa, siamo sempre impreparati, sempre indifesi rispetto alla superiorità di un'opera convincente » (AB 40). Tenuto conto di una tale vicinanza terminologica non è fuori luogo chiedersi, a questo punto, se i due intendano dire la stessa cosa.

La difficoltà consiste soprattutto nel fatto che mentre spesso Gadamer, come nel passo citato precedentemente, sembra concordare perfettamente con Heidegger, facendo uso, addirittura, di espressioni pressoché identiche a quelle del suo maestro, altre volte ciò non accade e, anzi, i due sembrano collocarsi in orizzonti di pensiero non propriamente vicini.

⁴⁶ M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pp. 18-20 e 25 sgg.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 50.

Una adeguata comprensione di che cosa Gadamer intenda quando dice che nell'arte si sperimenta la verità, è possibile soltanto richiamandosi ancora una volta al concetto di *mimesis*, e, con esso, a quello di *riconoscimento*. Occorre chiarire a questo punto che cosa si riconosce nell'arte. Diciamo allora che in essa si riconosce la *cosa* non, però, nella contingenza dei nostri rapporti quotidiani con essa, ma nel suo vero essere, nella sua universalità. Ma come deve essere intesa questa universalità? Credo sia abbastanza scontato che anche per Gadamer non si possa parlare di forme eterne e immutabili delle cose, che le opere d'arte incarnerebbero; né credo si possa dire che l'opera d'arte, come il simbolo dei romantici, ci metta in relazione con l'infinito, con Dio. Piuttosto non bisogna dimenticare che per Gadamer qualsiasi attività del nostro spirito è un esperire un mondo nel quale familiarità ed estraneità, vicinanza e lontananza si trovano indissolubilmente uniti: noi siamo collocati, « gettati » nella tradizione e qualunque cosa facciamo, dovunque ci voltiamo, non facciamo altro che riconoscere cose che ci sono familiari e, quando accade il contrario, cerchiamo di ripristinare la familiarità perduta attraverso una *integrazione* tra il nostro e il loro mondo, ovvero attraverso una *fusione* di orizzonti.

Nell'esperienza dell'arte accade lo stesso, anche se in maniera più radicale e autentica che nella quotidianità. Noi nell'arte sperimentiamo un mondo che è il *nostro* mondo. Fondamentalmente credo si possa dire questo: per Gadamer l'esperienza dell'arte dà origine a un complesso di rimandi significativi che ci pone in una rete di relazioni inesauribili con le cose, esperienza che alimenta quel gioco di cui egli ha parlato tanto insistentemente. Ciò non accade nel quotidiano rapporto con l'utilizzabile, che si limita ad assolvere al suo scopo esaurendo con questo il suo compito. L'ordine di cui Gadamer parlava a proposito della forma è quindi questa familiarità, e questa viva totalità di rimandi che fa dell'arte qualcosa che, come abbiamo visto, ci solleva dalla contingenza della banalità quotidiana, dove lo « spirito » è dilacerato e spesso « estraneo » a se stesso.

Che l'arte sia, quindi, un « urto », un radicale mutamento del nostro modo abituale di vedere le cose, per Gadamer, è vero, ma forse non proprio nel senso heideggeriano. In essa si sperimenta, certo, secondo Gadamer, una nuova realtà, ma allo stesso tempo si vive più appieno quel mondo che, attraverso la tradizione, ci viene « consegnato » dal passato e che, in fondo, è il nostro, unico, mondo.

Così nell'arte si realizza in modo più radicale che in ogni altra esperienza una sorta di conciliazione con ciò che è estraneo, anche se, si potrebbe dire, quella estraneità non è un dato destinato a risolversi del tutto: piuttosto essa permane quasi « trasfigurata », poiché l'arte non diverrà mai qualcosa di

« normale », o « abituale », come accade al mezzo, che, nel suo risolversi completamente nell'uso che se ne fa, è a pieno titolo un ente intramondano⁴⁸, mentre l'opera d'arte rimane pur sempre un « ente » scomodo, che, piuttosto che appartenere al nostro mondo, lo rende visibile nel suo essere.

Dice Gadamer: « la familiarità con cui ci tocca l'opera d'arte è al tempo stesso, ed in modo enigmatico, lo sconvolgimento ed il crollo di tutto ciò che è usuale » (AB 79). Bisogna vedere, tuttavia, se questo sconvolgimento può veramente essere inteso, heideggerianamente, come l'istituzione di un nuovo mondo, oppure come una scossa che rende più chiaramente visibile quell'unico mondo nel quale ci troviamo a vivere e la cui continuità è garantita dalla tradizione, nella quale si realizza quella fusione o integrazione tra « mondi » storici differenti.

β) Spirito assoluto e spirito oggettivo

Quello delineato nel paragrafo precedente è un problema affrontato da Gianni Vattimo nel saggio *Estetica ed ermeneutica*⁴⁹. Qui Vattimo riconosce alla posizione gadameriana una originalità profonda, sia rispetto alle estetiche romantiche, sia rispetto all'estetica hegeliana e a quelle che egli chiama « demitizzanti »⁵⁰. In Gadamer si troverebbe una rivendicazione di verità per l'arte che, al tempo stesso, ne garantirebbe l'« originalità » a dispetto di qualsiasi tentativo (di Hegel e delle estetiche « demitizzanti », per esempio) di risolverla nella piena autotrasparenza del concetto. Tuttavia Vattimo si chiede se siamo veramente sicuri che la posizione di Gadamer non sia un modo più scaltrito di dire che nell'arte lo spirito non fa altro che riconoscere continuamente se stesso, raggiungendo, hegelianamente, una sorta di autocompiacimento soddisfatto⁵¹.

Qui, naturalmente, si deve puntualizzare che lo « spirito » di cui parla Gadamer non può certo essere confuso con lo spirito assoluto hegeliano. Gadamer si riferisce infatti piuttosto a uno spirito « oggettivo », uno spirito che

⁴⁸ Cfr. M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., parte I, sez. I, cap. terzo.

⁴⁹ G. VATTIMO, *Estetica ed ermeneutica*, in *Poesia e ontologia*, cit.

⁵⁰ Per « estetiche demitizzanti » Vattimo intende quelle teorie che considerano l'arte qualcosa di superato e risolto in una spiegazione razionalizzante, mirante, cioè, ad eliminare ogni elemento « mitico », misterioso, irrazionale, considerandolo unicamente come sintomo ed effetto di cause sociologiche, economiche, psicologiche. La mentalità razionalistica che si riscontra in queste posizioni (sostenute nell'ambito del positivismo e del marxismo) non è molto diversa da quella hegeliana, secondo la quale l'arte, a un certo momento della storia dello spirito, viene soppressa (*aufgehoben*) nella filosofia [cfr. G. VATTIMO, *Metodi critici ed ermeneutica filosofica*, in *Poesia e ontologia*, cit., soprattutto pp. 98-103].

⁵¹ « Il rischio di superare e togliere nella continuità l'elemento di novità e di "diventare altro" da cui pure la riflessione ermeneutica parte è tuttavia rilevante » [*Estetica ed ermeneutica*, in *ibid.*, p. 197].

si costituisce attraverso i prodotti storici dell'attività dell'uomo, che staccandosi dal processo da cui sono scaturiti, raggiungono un'autonomia che si può cogliere solo rispettandone l'alterità. L'unica forma nella quale vive lo spirito, quindi, è quella oggettiva, e la conciliazione tra soggetto e oggetto, che Hegel considerava avvenuta nella filosofia e quindi nello spirito assoluto, avviene per Gadamer proprio nello spirito oggettivo, nella concretezza del gioco attraverso cui il senso di un testo viene riconosciuto, gioco che, nella sua trascendenza rispetto a chi vi partecipa, esclude che questa appropriazione del senso sia accompagnata da una definitiva coscienza di sé che Hegel richiedeva alla filosofia⁵².

Ma, secondo Vattimo, nonostante ciò permane il sospetto che la posizione gadameriana non sia completamente in grado di spiegare il carattere di novità dell'arte. Insomma, il problema è di vedere se sia possibile riconoscere nell'arte una discontinuità (rispetto al mondo quotidiano) sufficiente a preservarne l'originalità e una continuità sufficiente a preservarne la verità. Come si pone la questione per Gadamer?

Una delle sue affermazioni più esplicite in proposito è questa: « essa [l'arte] non ci dice soltanto, in uno sgomento misto insieme di gioia e di terrore, “questo sei tu”; essa ci dice anche: “tu devi cambiare la tua vita” » (*ibid.*).

E tuttavia è difficile conciliare una considerazione di questo tipo con il resto della sua filosofia, dove l'ideale dell'*integrazione* e della fusione degli orizzonti storici in un orizzonte più ampio che comprenda insieme interprete e interpretato, soggetto e oggetto, pur nella rivendicazione del momento di estraneità che continua a permanere anche nell'appropriazione della tradizione, sembra mettere in secondo piano il valore critico e « urtante » dell'arte. E questo troverebbe conferma nel fatto che egli assume il concetto di « classicità » come paradigma della appropriazione del passato (VM 334-340): « il problema è se, in definitiva questa mediazione del passato col presente, che si esprime nella nozione di classico, non stia alla base di ogni atteggiamento storiografico come suo reale sostrato » (VM 340).

E allora, riprendendo il nostro iniziale discorso, possiamo dire che nella forma artistica è presente una *mimesis*, come un *ordine* che è garante del superamento di qualsiasi frantumazione, *mimesis* attraverso la quale noi comunque *riconosciamo* nell'arte qualcosa. Che cosa, dunque, riconosciamo in essa? La risposta più coerente che Gadamer potrebbe dare a questa domanda è che, tutto sommato, in essa, non riconosciamo nient'altro che *noi stessi*.

⁵² Cfr. *Estetica ed ermeneutica*, cit.

3. LA FORMA IN PAREYSON E GADAMER: UN CONFRONTO

a) Comunanza tra i due autori

α) La forma come un tutto autonomo

Ho considerato le posizioni di Pareyson e Gadamer separatamente al fine di mettere in luce nella maniera più chiara le loro idee a proposito del concetto di *forma*. Vediamo ora se è possibile, e, se lo è, entro quali limiti, accomunare i due punti di vista.

Indubbiamente esiste un aspetto comune che è dato dalla messa in evidenza del momento in cui la forma diviene visibile come totalità, come unità, dal porre l'accento sulla sua legalità e normatività interna, sulla sua singolarità, unicità e irripetibilità in quanto irriducibile a caso particolare di una legge di natura.

La forma è inoltre considerata da ambedue nella sua concreta esistenza di oggetto, di un oggetto che giunge a porsi come una cosa tra le cose, come un « ente », potremmo dire, che tuttavia è tale da collocarsi in una posizione speciale rispetto agli altri enti, se non altro per il fatto di non inserirsi nel sistema degli utensili e per avere, a differenza delle cose della natura, il carattere dell'artificialità⁵³. L'esistenza di « cose » del genere, che dal punto di vista del normale esistere umano, legato alla pura lotta per la sopravvivenza, è un autentico « scandalo », deve essere filosoficamente giustificata. Come può essere giustificata?

In realtà si deve ammettere che se Gadamer si propone di individuare esplicitamente quello che può essere chiamato il « compito » o il « ruolo » dell'arte nell'esistenza, anche se, come si è visto, anche in lui si trovano delle

⁵³ Cfr. M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pp. 6 sgg. Qui Heidegger imposta la sua analisi dell'opera d'arte distinguendo *cosa* e *opera*.

incongruenze che rendono più difficile individuare quello che per il filosofo tedesco è il posto dell'arte nella vita, Pareyson, invece, non dà nella sua opera una vera e propria definizione di quel compito o ruolo.

Credo sia utile ricordare, a questo proposito, ciò che dice Vattimo in *Dalla fenomenologia estetica all'ontologia dell'arte*⁵⁴. Egli sostiene che dalla posizione di Pareyson sarebbe legittimo dedurre che l'arte avrebbe un carattere *fondante*. La forma formante, trascendendo artista e fruitore, sarebbe il termine al quale progressivamente si adeguerebbe la forma formata, cioè l'opera nella sua concreta esistenza. Questa adeguazione non sarebbe mai definitiva, piuttosto l'opera rappresenterebbe il primo caso di adeguazione a tale legge (la forma), a partire dalla quale si originerebbe una nuova strutturazione della totalità degli enti che si mostrerebbero, quindi, in una nuova luce. Questa interpretazione mi pare tuttavia eccessivamente heideggeriana, e se pure, come si è detto sopra, esistono indubbe affinità tra i due pensatori, credo che non sia del tutto plausibile parlare, relativamente all'estetica pareysoniana, di carattere *fondante* dell'arte. Il filosofo italiano non dice nulla in proposito, e non mi sembra che le sue varie posizioni autorizzino a trarre queste inferenze.

Quello che credo si possa dire, senza incorrere in esagerazioni, è che Pareyson e Gadamer siano accomunati dal fatto di considerare l'arte, proprio in quanto *forma*, come qualcosa che non rientra e non può rientrare in una visione utilitaristica dell'esistenza. Essa si inserisce nella vita in maniera paradossale. La domanda fondamentale che più o meno esplicitamente guida la riflessione dei due autori credo sia questa: perché facciamo arte e la reputiamo qualcosa di tanto importante, al punto da contemplarla e studiarla, da dedicare ad essa gran parte della nostra esistenza, pur essendo essa, da un punto di vista degli scopi pratici della vita, perfettamente inutile? E credo che il senso più profondo di questa domanda possa essere colto se si sottolinea che né per Pareyson, né per Gadamer, la risposta possa essere quella tradizionale: che l'arte susciti in noi un piacere soggettivo, limitandosi ad avere il suo luogo di esistenza privilegiato nella nostra interiorità e nel nostro spirito.

Ma se Gadamer dà, come si è detto, una risposta esplicita a questo interrogativo, dicendo che l'arte è un modo di conoscenza e che, anzi, ci permette, anche in ciò che è apparentemente estraneo, di riconoscere noi stessi, Pareyson, invece, si limita ad insistere a dire che l'opera d'arte è una forma che, in quanto tale, non ha uno scopo ad essa esterno e che, piuttosto, si autogiustifica proprio nel possedere questa autonoma esistenza, che la pone in un paradossale rapporto col mondo della conoscenza e della morale, allo stesso tempo indipendente da esso e ad esso profondamente legata.

⁵⁴ In *Poesia e ontologia*, cit.

β) Creazione o accadimento della forma?

Occorre poi considerare attentamente se i due autori descrivano in maniera analoga o meno il momento in cui l'opera d'arte diviene un tutto compiuto.

Sembra che per Pareyson il compimento del processo creativo sia qualcosa che non riguardi principalmente il momento finale in cui l'opera riceve la sua definitezza e può dirsi conclusa. Piuttosto, nell'introdurre la nozione di « forma formante », egli pare definire questa compiutezza come ciò che accompagna tutto il processo creativo dallo spunto fino alla realizzazione dell'opera: perciò questa compiutezza sembra realizzarsi *in fieri*, e l'artista, nel suo concreto fare, è colui che compie via via l'opera seguendo quella legge che viene a determinarsi e stabilirsi mediante l'opposizione della materia che lo obbliga ad agire in un modo determinato.

Gadamer, invece, vede il compimento dell'opera come una improvvisa realizzazione, cosa che il termine « trasmutazione » esprime nella maniera più chiara. In un ambito come questo sembra che il passaggio dalla non-forma alla forma sia qualcosa di subitaneo e improvviso, direi quasi magico, in cui è esclusa qualsiasi gradualità e progressività. La *trasmutazione in forma* è un atto che ha come soggetto il gioco e può essere definito per questo un *accadimento* o un *evento* più che il risultato di una attività intenzionale, di un realizzare.

Ma non bisogna lasciarsi ingannare dalle apparenze. Anche in questo i due filosofi sono più vicini di quanto potrebbe sembrare a un primo sguardo.

Si è detto, a proposito di Pareyson, che coesistono nella sua estetica due posizioni apparentemente inconciliabili: da una lato egli afferma che la realizzazione della forma è un concreto processo e non un improvviso accadimento; dall'altro che lo spunto è compiuto in se stesso ancor prima che l'attività dell'artista cominci effettivamente. Quest'ultima posizione sembra avvalorare la tesi per cui anche il filosofo italiano sosterebbe che l'arte irromperebbe in maniera misteriosa e inspiegabile nel mondo, in maniera tale che l'artista, da protagonista dell'attività creatrice, diverrebbe così, come direbbe Gadamer, un semplice spettatore del *farsi* dell'arte.

Non credo che queste siano state le intenzioni di Pareyson, ma è indubbio che quella difficoltà che si è rilevata mostra come, probabilmente, il filosofo italiano si trovi nella paradossale posizione di voler intendere l'arte allo stesso tempo come risultato di un fare, volendo con ciò salvare il suo carattere processuale e fattivo – nonché l'importanza del ruolo dell'artista –, e come un «accadere», e ciò al fine di difenderla dal pericolo del soggettivismo, senza sapersi decidere tra questi due poli, o meglio, senza riuscire, nonostante tutto, a trovare tra essi una conciliazione definitiva.

Perciò, anche indipendentemente dalla sua esplicita intenzione, Pareyson sembra anche a questo proposito, almeno secondo un certo punto di vista, trovarsi vicino al modo in cui Gadamer intende la realizzazione, o meglio il « realizzarsi » dell'arte. Non bisogna dimenticare, però, che se anche dalla posizione di Pareyson si può trarre una tale inferenza, dal suo punto di vista il concreto fare dell'artista, che sia intenzionale o meno, che sia o meno la causa del compimento del processo creativo, mantiene sempre un primato metodologico che in Gadamer è invece assunto dal fruitore.

b) Forma e *Gebilde*

È risaputo che quando un termine di una lingua viene tradotto in un'altra perde parte dell'originaria pregnanza di significato, soprattutto allorché lo si traduce utilizzando una parola la cui radice è differente rispetto a quella del termine in questione. Al termine, così, vengono a mancare quelle vaste risonanze nei confronti delle altre parole che derivano dalla stessa radice e il rimando alle quali chiarisce non poco il suo senso profondo. Come dice lo stesso Gadamer la traduzione è spesso un'operazione insieme difficile e penosa, specialmente quando i termini da tradurre hanno una pregnanza che li ricollega a tutta una tradizione e sono profondamente legati alla cultura linguistica di un dato popolo.

È quanto accade, ad esempio, quando si traduce il termine tedesco *Spiel* con *gioco*, come si è fatto in precedenza, o meglio come hanno fatto i traduttori delle opere di Gadamer⁵⁵: l'uso in questo particolare contesto del termine italiano perde parte della pregnanza che ha il tedesco *Spiel*, che, oltre che *gioco* significa pure *dramma, rappresentazione teatrale, interpretazione musicale*, cosa che giustifica in maniera più profonda la scelta gadameriana di utilizzare questo concetto proprio in vista di una migliore comprensione del fenomeno estetico.

È quanto accade, forse anche in maniera più densa di conseguenze, quando si traduce la parola *Gebilde* con *forma*. Senza la pretesa di esaurire il problema, è forse possibile comprendere più appieno il significato dell'uso di quei termini da parte di Gadamer e Pareyson, se si fa qualche considerazione sulle diverse sfumature di senso che essi possiedono.

⁵⁵ Gianni Vattimo, per quanto riguarda *Verità e metodo*, e Riccardo Dottori e Livio Bottani per quanto riguarda *L'attualità del bello*.

Consideriamo il tedesco *Gebilde*. Credo non si possa trascurare la vicinanza di questa parola al termine *Bild* (immagine, quadro, dipinto) e al termine *Bildung* (formazione, educazione, creazione), ampiamente usati dallo stesso Gadamer per chiarire alcuni aspetti del suo pensiero. È interessante riportare un intero passo di *Verità e metodo*: « L'equivalente latino di *Bildung* è *formatio*, a cui corrisponde in altre lingue, per esempio in inglese (Shaftesbury), *form* e *formation*. Anche in tedesco le derivazioni corrispondenti del termine forma, per esempio *Formierung* e *Formation*, fecero concorrenza, per lungo tempo, al termine *Bildung*. A partire dall'aristotelismo del rinascimento il termine *forma* si separa completamente dal suo significato tecnico e viene interpretato naturalisticamente in senso puramente dinamico. Tuttavia la vittoria del termine *Bildung* su quello di forma non è casuale: in *Bildung*, infatti c'è *Bild*. Il concetto di forma non è così ricco da comprendere la misteriosa ambiguità di *Bild* (immagine), che include in sé i concetti di riproduzione (*Nachbild*) e di modello (*Vorbild*) » (VM 33). Il termine *Gebilde*, rimandando a *Bildung*, possiede anche il significato di creazione, prodotto e opera. Sottolineare a questo punto il legame tra *Gebilde* e *Bild* rende possibile gettare piena luce sulla posizione gadameriana.

Non bisogna dimenticare che il filosofo tedesco parla di « valenza ontologica dell'immagine » (VM 168 sgg.), intendendo con ciò mettere in evidenza il fatto che essa, a differenza della copia (*Abbild*), non è una diminuzione d'essere rispetto a ciò di cui è immagine, al contrario: in essa si verifica, lo si era già puntualizzato nel descrivere il fenomeno della *mimesis*, un « aumento d'essere ».

Nell'ottica di Gadamer, quindi, la parola *Gebilde* rimanda alla questione della verità e della conoscenza, mentre il termine *forma*, limitatamente all'uso che ne fa Pareyson, forse non possiede questa sfumatura di significato. Ciò giustifica probabilmente il fatto che Gadamer parli di *Gebilde* e non di *Form*: sia perché *Gebilde* significa anche « opera », risultato di un processo, sia perché la presenza al suo interno di *Bild* consente al filosofo tedesco di rivendicarne il significato ontologico⁵⁶.

Il fatto che il concetto di forma rimandi a quello di immagine, e questo a sua volta a quello di rappresentazione, non è esplicitamente puntualizzato da Pareyson, nonostante, forse, con una certa forzatura, anche il termine italiano e il suo antecedente latino consentirebbero tali collegamenti⁵⁷. La *forma* di Pareyson forse richiama principalmente e soprattutto alla presenza, nell'opera, di un ordine o di una legge.

⁵⁶ Questo fatto è puntualizzato anche da Vattimo nell'introduzione a *Verità e metodo* [p. IX e nota].

⁵⁷ Cfr. L. CASTIGLIONI, S. MARIOTTI, *Vocabolario della lingua latina*, Loescher, Torino 1966. Della voce *forma* il suddetto Vocabolario dà, tra le altre, le seguenti accezioni: aspetto, volto, ritratto, *immagine*, statua.

Del resto quella autonomia che Pareyson riconosce alla forma, il fatto che essa viva in un certo senso di vita propria, che essa sia una sorta di organismo nel quale le parti cooperano per realizzare la perfezione del tutto, tutto questo è strettamente legato, con ogni probabilità, all'influsso sul filosofo italiano dell'opera di Focillon. A proposito della questione del rapporto forma-immagine sembra particolarmente istruttivo questo passo del critico d'arte francese: « sempre saremo tentati a cercare nella forma altri sensi che non siano essa stessa, ed a confondere la nozione di forma con quella di *immagine*, che implica la *rappresentazione* d'un oggetto, e soprattutto con quella di segno » [corsivi miei]⁵⁸. È qui evidente una certa ostilità all'utilizzo dei concetti di *immagine* e *rappresentazione* in stretta correlazione con quello di forma, laddove in Gadamer, al contrario, questi giocano un ruolo fondamentale nella rivendicazione della verità che si sperimenta nell'esperienza dell'arte.

⁵⁸ H. FOCILLON, *Vita delle forme*, cit., p. 224.

III

RICEZIONE, INTERPRETAZIONE, ESECUZIONE

Passiamo ora a definire il significato e l'importanza che assumono, nelle impostazioni di Pareyson e Gadamer, la ricezione, l'interpretazione e l'esecuzione dell'opera.

Questi tre termini sono, in un'ermeneutica dell'opera d'arte, pressoché sinonimi: ogni ricezione⁵⁹ dell'opera è, insieme, un'interpretazione e un'esecuzione; l'interpretazione è il modo di recepire ed eseguire l'arte; si « esegue » l'opera ogni volta che la si recepisce e la si interpreta.

Secondo una tale impostazione, come si vedrà, l'esistenza dell'opera d'arte non è separata e distinguibile dalle interpretazioni che se ne danno: la forma artistica non esiste se non in quanto eseguita, e dal momento che interpretazione ed esecuzione sono modalità di ricezione, è chiaro che il fatto di essere recepita è un aspetto e un carattere ineliminabile della sua vita.

Queste tesi sono sostenute da Pareyson e Gadamer con un diverso grado di radicalità che denota, come si è più volte detto, la diversa derivazione dell'ermeneutica dei due filosofi. Ma credo che essi siano fundamentalmente concordi nel ritenere che la *forma* non esista come tale se non è oggetto di fruizione. Ciò naturalmente non può essere detto senza ulteriori chiarimenti, onde evitare di confondere questa posizione con quel soggettivismo così ferocemente criticato dai due pensatori, secondo il quale l'opera d'arte vivrebbe solo nelle singole coscienze. Si vedrà come, nonostante le apparenti

⁵⁹ Di « estetica della ricezione », in area ermeneutica, parla H.-R. Jauss. Il teorico della letteratura tedesco, richiamandosi esplicitamente a Gadamer e alla nozione di *Wirkungsgeschichte* afferma che entrano a far parte dell'effettiva esistenza dell'opera le molteplici interpretazioni di cui essa è stata oggetto nel corso della sua vita storica [cfr. H.-R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol I, il Mulino, Bologna 1987, pp. 147-191].

contraddizioni generate da quell'affermazione, l'oggettività e la trascendenza dell'arte saranno salve.

Numerose sono le questioni cui darà adito il problema dell'interpretazione dell'arte: prima tra tutte quella dell'identità dell'opera; poi quella della necessità di giustificare l'inesauribilità delle interpretazioni senza cadere nel relativismo; infine quella di mostrare come l'opera si tramanda e vive nel tempo.

Si vedrà come in Pareyson e Gadamer questi problemi acquistino una maggiore o minore importanza e come diano origine a implicazioni differenti riguardo al posto da conferire all'arte nella totalità dell'esperienza.

1. PAREYSON: FORMA, PERSONA, INTERPRETAZIONE

a) L'interpretazione come modo di conoscenza

α) Cosa e forma

La modalità di accesso all'opera d'arte da parte del fruitore è per Pareyson l'interpretazione. Essa è, più in generale, un *modo di conoscenza* attraverso cui la *persona* accede alle *cose*. L'interpretazione, a sua volta, è, come tutte le attività umane, un'attività formativa.

Se tutta la vita spirituale dell'uomo è formativa, non può non essere tale anche la cosiddetta *conoscenza sensibile* (ETF 179), che si collega strettamente all'interpretazione. Ma che cosa intende Pareyson per conoscenza sensibile?

Essa non è l'atto mediante cui un soggetto neutro e anonimo coglie un oggetto così e così costituito e determinato indipendentemente da qualsiasi intervento personale dello stesso soggetto conoscente, come affermerebbe una filosofia ingenuamente realista; ma non consiste neppure nell'applicare al materiale sensibile schemi e forme *a priori*, fatto, questo, che, pur nell'impossibilità di cogliere l'oggetto « in sé », consentirebbe il raggiungimento di una conoscenza intersoggettivamente valida ma per ciò stesso impersonale e anonima, come affermerebbe un trascendentalismo di stampo kantiano.

Ambedue queste posizioni sono accomunate dal fatto di considerare la conoscenza, in specie quella sensibile, un processo che non richiede una personale attività del soggetto, il quale si limiterebbe ad accogliere passivamente ciò che gli proviene dai sensi e, al massimo, realizzare una prima sintesi che tuttavia non lo impegnerebbe in quanto persona concretamente vivente nel mondo, come *questa* persona, ma unicamente come soggetto impersonale, trascendentale, realizzandosi, queste operazioni conoscitive, in maniera pressoché identica in tutti i soggetti.

Ma conoscere, e in particolare conoscere sensibilmente, significa per Pareyson interpretare. E l'interpretare, lungi dall'essere un processo puramente passivo, è invece attività, concreto sforzo, è formatività. È proprio attraverso questo sforzo che si può arrivare a conoscere una cosa in modo adeguato.

Ma che cosa significa che l'interpretazione è un'attività formativa? Significa che l'interpretare è un creare forme o schemi che devono convenire al meglio alla cosa, affinché questa sia intesa e conosciuta come tale: « infatti la conoscenza sensibile riesce a cogliere la realtà delle cose solo in quanto ne figura, e quindi ne produce e ne forma l'immagine: più precisamente un'immagine così ben riuscita che riveli, anzi *sia* la cosa stessa » (*ibid.*).

Precisiamo: la « cosa » di Pareyson non è la cosa in sé, nel senso che questa avrebbe un'esistenza autonoma rispetto all'attività del soggetto conoscente. Essa non possiede un'esistenza autonoma rispetto all'immagine che se ne ha, piuttosto non è nient'altro che quest'immagine. Ma se questo è vero ci si può chiedere quale criterio possa mai guidarci nella conoscenza delle cose e come sia possibile evitare il pericolo del relativismo e dello scetticismo.

Credo che la risposta che qualsiasi teoria ermeneutica dovrebbe dare a tali quesiti sia questa: l'impresa conoscitiva non riguarda l'uomo nella sua individualità e nel suo isolamento dagli altri uomini, essa è un'impresa collettiva che non parte mai dal nulla, ma che ha come base una tradizione vivente che, pur nella personalità dell'approccio di ogni singolo individuo, esige un rispetto e un affidamento a un mondo già interpretato, che costituisce la base e il fondamento di qualsiasi successiva interpretazione e quindi la condizione di ogni vera oggettività, cioè il campo aperto da cui ogni « cosa » può emergere, non in quanto isolata, ma come parte di una trama di relazioni e di rimandi alle altre « cose ». Si potrebbe usare a questo proposito il concetto heideggeriano di *precomprensione* che credo esprima al meglio questa posizione.

Ora, bisogna ammettere che Pareyson non utilizza la terminologia di cui ci siamo serviti, e quindi che non si può attribuirgli con sicurezza quella posizione, che, sola, credo, consentirebbe di distinguere un'impostazione ermeneutica da una relativistica. Sarebbe certo più facile rintracciare ciò in Gadamer, che si riferisce più esplicitamente a Heidegger. Ci sono però alcune affermazioni di Pareyson che credo possano essere intese in quel senso, e che perciò lo collocherebbero vicino a quell'ambito di pensiero che abbiamo sopra descritto.

Dice Pareyson: « interpretare è una tal forma di conoscenza in cui, per un verso, recettività e attività sono indisciungibili, e per l'altro, il conosciuto è una forma e il conoscente è una persona » (ETF 180). Concentriamoci ora su

ciò che implica il considerare l'interpretazione come un'unione di recettività e passività.

Secondo il filosofo italiano la recettività e l'attività sono inscindibili in qualsiasi attività umana, e non solo nell'attività interpretativa. Se l'uomo fosse solo attivo, ogni suo agire sarebbe privo di condizioni, incondizionato, per cui egli potrebbe tutto, sarebbe Dio. Se fosse solo passivo, ogni sua azione potrebbe essere spiegata attraverso il ricorso a una causalità meccanica che farebbe di lui un oggetto naturale, una macchina priva di libertà. Anche in ciò per cui può apparire più libero, l'uomo, è condizionato: « tant'è vero ch'io *devo*, sì, agire e decidere, ma anche *non posso non decidere* » (*ibid.*); e anche in ciò per cui può apparire più condizionato mantiene una certa libertà: « lo stimolo è tale solo in quanto ricevuto in seno a una reazione, lo spunto è tale solo se accolto come occasione d'uno sviluppo, il suggerimento è tale solo per l'orecchio che l'ascolta e lo vaglia » (ETF 181).

Come qualsiasi altra attività umana anche l'interpretazione è un misto di quei due elementi, anzi, si può certo dire che proprio nell'interpretazione attività e passività, libertà e costrizione, si trovano unite in maniera più evidente. « la conoscenza, riguardata come sintesi indisgiungibile di recettività e attività, è precisamente, come si diceva, interpretazione » (ETF 182). Nell'interpretazione c'è sempre un momento di attività, visto che ogni interpretazione è personale, ma anche un momento di passività che la distingue da un atto assolutamente creativo, e che, in un certo senso, dà ad essa un criterio che le impedisce di cadere nel relativismo.

Questo problema è particolarmente sentito da Pareyson, che si preoccupa di puntualizzare che « l'interpretazione non è tale se l'oggetto si impone soltanto al soggetto, e se il soggetto si sovrappone all'oggetto » (*ibid.*). L'interpretazione esige che un soggetto, pur assumendo quella prospettiva che è solo la propria – attraverso cui, unicamente, può accedere all'oggetto – abbia un profondo rispetto per l'interpretando, affinché l'interpretazione non sia arbitraria ma sufficientemente obbiettiva: «l'interpretazione [...] non è tale se non è rispetto per l'interpretando, se non è un cogliere qualcosa che si accoglie e si guarda, uno scrutare qualcosa che si dà a vedere e a conoscere » (*ibid.*). E proprio qui credo stia uno dei punti nodali della questione. Che vuol dire, infatti, « rispetto per la cosa », se essa non può essere intesa mediante le categorie del realismo ingenuo, né come la sintesi di un molteplice della sensibilità in base a schemi a priori?

Credo che qui l'unica soluzione possibile sia quella che ho sopra prospettata: la « cosa » è tale solo all'interno di un orizzonte preinterpretato nel quale essa possa stagliarsi. Ogni sua interpretazione ha, da un lato, come punto di partenza quella preinterpretazione o precomprensione, ma dall'altro vi

aggiunge qualcosa di originale dovuto alla propria particolare prospettiva e al suo particolare punto di vista. Ritengo che così debba essere intesa l'affermazione pareysoniana per cui nell'interpretazione si trova sempre l'unione di attività e libertà, passività e costrizione. Vedremo in seguito quale portata assumeranno questi problemi nella filosofia di Gadamer, per il quale assumono una particolare importanza le nozioni di pregiudizio, di *Wirkungsgeschichte* (storia degli effetti), di *wirkungsgeschichtliches Bewußtsein* (coscienza della determinazione storica), di fusione di orizzonti.

β) Interpretazione e persona

Possiamo ora caratterizzare meglio la nozione pareysoniana di interpretazione riallacciandola alla teoria della formatività e al già considerato concetto di *persona*.

La persona è, anzitutto, « totalità » e « sviluppo ». Abbiamo precedentemente visto che Pareyson considera ogni persona come un'individualità eccezionale, unica e singolare, dotata di un valore che è solo suo. In questa definizione della persona gioca un ruolo estremamente importante la categoria della *situazione*, elaborata nell'ambito dell'esistenzialismo, che esprime in modo molto deciso la finitezza dell'uomo. Quest'ultimo è collocato, appunto, in una particolare situazione, « gettato » nel mondo e non si può mai liberare completamente da tale originaria determinatezza, dalla quale deriva, tuttavia, proprio quella eccezionalità che ogni persona possiede⁶⁰.

Questa eccezionalità si rivela, oltre che in altri aspetti, nel fatto che la persona è una « totalità » e uno « sviluppo »: « per un verso, infatti, la persona è, in ciascuno dei suoi istanti, una totalità infinita e definita, fissata in una forma singolarissima e inconfondibile, dotata d'una validità conclusa e riconoscibile; e per l'altro è variare continuo, aperto alla possibilità di contestazioni e rielaborazioni, di revisioni e arricchimenti, di riprese di vecchi motivi e di nuovi atti » (ETF 183-184). Insomma, da un lato ogni persona ha la compiutezza e la definitezza di una *forma*, tanto che anche per essa vale l'affermazione per cui parti e tutto si richiamano a vicenda e che in ogni parte vive, nella sua interezza, il tutto; dall'altro ogni persona è aperta a mutamenti e a sviluppi attraverso i quali si realizza in essa un'*attività formatrice* che la plasma continuamente e che plasma il mondo esterno, anzi, si potrebbe dire che la persona plasma se stessa proprio *in quanto* plasma il mondo esterno.

⁶⁰ Questi temi sono affrontati diffusamente da Pareyson in *Esistenza e persona*, cit. Qui egli si riallaccia esplicitamente all'esistenzialismo, alle cui categorie collega il suo personalismo.

« Perciò, se la persona è forma, e se ogni operare umano è sempre personale, l'operare umano ha sempre un doppio carattere: per un verso tende a por capo a forme, e per l'altro esprime la totalità della persona » (ETF 185).

Il formare è, quindi, un elemento caratteristico dell'operare umano: esso trova realizzazione non solo nel fare artistico, o comunque nelle attività tecniche, ma anche nella conoscenza, la quale perciò si concretizza come interpretazione. Infatti « la conoscenza, riguardata come espressiva della persona e come diretta a forme, è precisamente, come si diceva, interpretazione » (*ibid.*). Si può quindi, a questo punto, dare finalmente una definizione dell'interpretazione fondandosi proprio sulla filosofia della persona e sulla teoria della formatività: l'interpretazione è conoscenza di *forme* da parte di *persone* (*ibid.*).

Da ciò derivano importanti conseguenze che danno alla posizione di Pareyson un'impronta chiaramente ermeneutica. Di queste la principale è senza dubbio quella per cui il processo interpretativo è inesauribile e, quindi, destinato a continuare all'infinito: qualsiasi interpretazione è sempre approfondibile e migliorabile: affermare che un'interpretazione è diventata canonica e, in quanto tale insuperabile, significa decretare la fine dell'attività interpretativa, nonché rifiutare di considerare l'uomo all'insegna di quella finitudine esistenziale che è il contrassegno di qualsiasi impostazione ermeneutica. Ma come giustifica teoreticamente Pareyson questa tesi? Richiamiamoci ai concetti principali che entrano in gioco nella definizione dell'interpretazione, quello di persona e quello di forma.

« Nella definitezza irripetibile della persona infiniti sono i punti di vista e i modi di vedere, e nella determinatezza inconfondibile della forma infiniti sono gli aspetti e le prospettive » (ETF 187). È proprio perché infinite ed inesauribili sono in se stesse la forma e la persona che da un loro venire a contatto possono nascere infinite prospettive. Qui si può notare un fatto caratteristico: la forma è sia ciò che la persona « crea » per conoscere la cosa, sia la cosa stessa. Non si tratta di un errore o di un difetto della posizione pareysoniana, quanto piuttosto di una coerente derivazione da quanto si è precedentemente detto: la « cosa » non esiste indipendentemente dalle interpretazioni che ne vengono date. Da tutto ciò consegue che « risultano infinite interpretazioni possibili, e la conoscenza è necessariamente insignita di quel carattere di molteplicità inesauribile che costituisce l'interpretazione in quanto tale » (*ibid.*).

È anche interessante vedere come Pareyson puntualizzi che le interpretazioni sono infinite sia quantitativamente che qualitativamente, sia come « numero », sia come « processo »: questo vuol dire che esistono tante interpretazioni quante sono le persone, e che ogni persona può approfondire indefinitamente la sua interpretazione (ETF 186).

Così come qualsiasi attività formativa anche l'interpretazione si realizza per tentativi ed errori, infatti « carattere specifico dell'interpretazione è che essa mira alla comprensione solo attraverso un processo che rischia continuamente l'incomprensione » (*ibid.*). Perciò l'infinità delle interpretazioni non si concretizza come un mero susseguirsi di visioni soggettive slegate l'una dall'altra e che restino unicamente a livello coscienziale, piuttosto l'attività interpretativa è infinita in quanto « sempre esige integrazione, correzione, approfondimento, ampliamento, per stabilire [con la cosa] una congenialità sempre più captativa e rivelativa » (ETF 188). L'interpretazione è veramente tale solo quando è animata da un autentico sforzo che ha di mira la conoscenza della cosa, la sua « verità », pur essendo, questa verità, un limite irraggiungibile, in quanto se raggiunto definitivamente annienterebbe la stessa possibilità dell'esistenza dell'interpretazione e quindi della conoscenza.

Mi sono dilungato sulla descrizione del modo in cui Pareyson intende il fenomeno dell'interpretazione perché solo così si può comprendere il ruolo che per lui il processo interpretativo gioca nella fruizione dell'arte.

b) Interpretazione, contemplazione, piacere

α) Quiete e movimento

Come si è detto, Pareyson considera l'interpretazione un processo nel quale attività e passività si trovano indissolubilmente unite. Ciò trova un'importante conferma nel momento in cui egli vede in essa una duplicità di aspetti, che solo in apparenza sono opposti e contraddittori: la *quiete* e il *movimento*.

Nel processo interpretativo è presente da un lato un'intima mobilità costituita dal ricercare, dall'altro una quiete immobile, che è ciò in cui consiste il trovamento di ciò che si cercava. Ma cosa si cerca e si trova nell'interpretazione? Come abbiamo già precedentemente anticipato, quello che si cerca e infine si trova è la cosa. Ma la cosa può essere trovata e posseduta solo come *forma*. Quel movimento di cui si è parlato è quindi un'attività nella quale si ricerca quella forma nella quale il processo interpretativo troverà conclusione. « Questo movimento è, come abbiamo visto, [...] una produzione di forme, cioè di immagini in cui l'interpretazione culmina e si conclude » (ETF 190).

Del resto non si può dire che questi due aspetti siano separati: movimento e quiete, ricerca e scoperta, si implicano a vicenda. Infatti « questo movimento

[...] tende alla quiete in cui posare e fermarsi: e questo è precisamente il secondo aspetto dell'interpretazione » (*ibid.*). Considerare, quindi, l'interpretazione ora come ricerca, ora come scoperta, come se questi due momenti potessero sussistere indipendentemente l'uno dall'altro è un'astrazione che, a detta di Pareyson, deve essere superata. Nel progressivo produrre forme o immagini da parte di chi realizza l'interpretazione, infatti, si raggiunge una certa statica compiutezza via via che nuove forme o immagini vengono costituite. In esse, per quanto provvisorie ed effimere, si realizza una prima prensione o conoscenza dell'oggetto che, seppure imperfetta, possiede comunque una certa sua compiutezza e definitezza.

Se guardiamo poi alla forma conclusa dove la cosa dovrebbe trovare una perfetta rappresentazione, ci rendiamo conto che essa è tale solo relativamente, perché, in base all'assunto che l'interpretazione è infinita e inesauribile, dobbiamo ammettere che, per quanto apparentemente adeguata all'oggetto, essa è sempre passibile di rettifica : « eppure questa quiete è solo una pausa, questa stasi è solo una sosta, tosto il movimento riprende: nuovi aspetti si offrono, nuovi punti di vista urgono, nuove domande si pongono, e sorge il desiderio di migliorare, di integrare, di approfondire » (ETF 191).

Si può considerare più precisamente in cosa consistano il movimento e la quiete dell'interpretazione se si guarda più attentamente ai due poli del processo interpretativo (la « forma-immagine » e la « cosa ») e alla dialettica che tra essi si istituisce. Dice Pareyson che « l'interpretazione è in movimento quando, cercando l'immagine che “renda” una cosa e procurando di figurarla, non ha ancora composto la distinzione tra “cosa” e “immagine” » (ETF 192). Evidentemente il processo interpretativo non può dirsi « concluso »⁶¹ quando si ha la consapevolezza che la forma che si è prodotta per cogliere l'oggetto non è ancora adeguata perfettamente ad esso e può quindi ancora essere vista come da esso separata. «D'altra parte l'interpretazione è in quiete quando, trovata l'immagine che “rende” la cosa, s'è composta la distinzione fra lo spunto e lo sviluppo, la tensione fra il richiamo e lo schema, e l'immagine è immagine della cosa e la cosa è la cosa di cui si ha immagine » (*ibid.*).

Come si può vedere, secondo Pareyson, quella separazione (tra cosa e immagine) non ha più ragione di sussistere quando l'immagine si dimostra perfettamente adeguata a «rappresentare»⁶² la cosa. Ma questo vuol dire che

⁶¹ Qui le virgolette sono d'obbligo se si vuole mantenere l'assunto che per Pareyson l'interpretazione non è mai conclusa nel senso di « definitiva ». Il fatto che si possa parlare di definitezza e relativa conclusione di un'interpretazione non esclude che, a un certo punto anche questa possa apparire inadeguata e bisognosa di approfondimento.

⁶² Non si può fare a meno, qui, di utilizzare una terminologia molto vicina a quella di Gadamer, cosa, questa, che mostra come, nonostante le palesi divergenze in molti punti, esista una importante consonanza tra i due autori.

non c'è altro modo di darsi della cosa che nelle interpretazioni che se ne danno, che la «cosa» non ha una sua concreta esistenza indipendentemente dai modi nei quali via via viene vista e definita. Se così non fosse, come si è già detto, avrebbe ragione il realismo ingenuo a considerare l'oggetto come « dato » una volta per tutte (e per tutti), dotato di suoi caratteri universali e specifici che permangono immutabili nel tempo.

Ma forse è più urgente distinguere questa posizione da un « idealismo » per il quale la « produzione » di forme e la loro totale identità con le « cose » significherebbe un produttività infinita e illimitata dell'intelletto che non troverebbe altri limiti, in questo creare, che le leggi ad esso immanenti. Come ho già avuto modo di puntualizzare, per Pareyson, affermare l'identità di immagine e cosa significa dire che l'immagine è il *medium*, l'unico *medium*, attraverso cui la cosa si dà. Ma in questo processo attività e passività sono sempre indisciungibili: la produzione della forma, come si è visto anche nell'ambito artistico, non è mai una creazione arbitraria, ma segue leggi e norme, che, pur immanenti al processo, sono sempre presenti e che nell'interpretazione sono date dalla cosa stessa che è il criterio al quale la forma deve adeguarsi, essendo, la cosa, il limite irraggiungibile – da ogni interpretazione sempre raggiunto solo parzialmente e temporaneamente – a cui la conoscenza umana guarda⁶³.

*β) Forma formata e forma formante come paradigmi
dell'interpretazione*

A questo punto mi sembra opportuno fare due osservazioni. In primo luogo non si può non notare come alla coppia movimento-stasi nell'interpretazione, corrisponda un'analoga coppia nel fare artistico. Infatti, nella « ricerca-scoperta », caratteristica del processo interpretativo, sembra potersi vedere un caso speciale della coppia forma formante (movimento)-forma formata (stasi), che Pareyson ha descritto come i due poli in cui si articola il fare artistico. In effetti la ricerca può essere vista come un'attività formatrice, volta a trovare quell'unica forma che può essere considerata il corretto compimento del processo (così come l'attività formatrice, a sua volta, può essere considerata una specie particolare di ricerca); la forma-immagine che si costituisce come esito del processo interpretativo nella scoperta, d'altro canto, può essere

⁶³ Si può notare qui una certa vicinanza con il problema affrontato da Jaspers della contemporanea personalità e unicità della verità: ogni verità è, esistenzialisticamente, la *mia* verità, ma essa vuole essere anche comunicabile alle altre esistenze. Cfr., di Pareyson, il già cit. *Esistenza e persona* [pp. 47-89] dove egli presenta diffusamente proprio questa problematica jaspersiana.

assimilata a quella forma formata che è a sua volta l'esito dell'attività artistica. Questa similitudine sembra comunque non reggere in un punto: la forma formata (l'opera d'arte compiuta e perfetta) non tollera ulteriori elaborazioni, mentre la forma-immagine (la cosa come è accessibile all'interprete) è virtualmente modificabile all'infinito, dal momento che infinito è il processo interpretativo.

Una possibile soluzione di questa *impasse* può essere intravista se si considera che è vero che la forma formata è compiuta e perfetta, e quindi apparentemente definitiva, ma ciò lo si può dire solo dal punto di vista dell'attività dell'artista che, a un certo punto, deve smettere di intervenire manualmente sull'opera e deve riporre i suoi strumenti, lasciandola vivere di quella vita propria che essa ha reclamato. Dal punto di vista dell'interprete, invece, l'opera è una « cosa » da interpretare, e come tale, prima che essa sia una « forma » deve essere stata oggetto di quel processo interpretativo che, in quanto infinito, non può mai esaurirsi al punto da mettere capo a una forma compiuta e perfetta nel senso di «definitiva».

Quindi si potrebbe dire che l'opera d'arte è, come forma, sempre a un tempo compiuta e incompiuta, definitiva e provvisoria, a seconda che la si guardi dal punto di vista del processo creativo dell'artista o da quello dell'interprete-fruitori. Ma a questo punto non diventa il concetto di « forma » un po' troppo ambiguo e quindi non racchiudibile in un significato univoco? Forse. Ma bisogna dire in difesa di Pareyson che anche laddove, nel processo interpretativo, la forma sia considerata come un esito provvisorio, ciò vale solamente per chi la considera nella prospettiva del suo già avvenuto superamento. Solo allora questa forma-immagine appare inadeguata e quindi giustamente superata da un'altra. Ma nel momento in cui una forma è « scoperta » in essa si vede la cosa ed essa appare allora in tutta quella compiutezza, legalità e definitezza che sono richieste alla forma affinché sia tale.

A questo punto si affaccia anche un altro problema: forse, dopo quello che si è detto, la forma non può più essere definita semplicemente come risultato di una certa attività tecnica, della plasmazione di una materia, ma affinché essa sussista in quanto forma occorre l'apporto di un interprete che la definisca, facendola oggetto della sua attività conoscitiva. Se questa posizione è sostenibile, allora si può vedere come anche in Pareyson nonostante la sua dichiarata volontà di impostare il problema dell'arte dal punto di vista del fare formativo dell'artista, il « fruitore » acquisisca una importanza decisiva, essendo, senza la sottolineatura della sua fattiva collaborazione nella costituzione della forma, impossibile intendere in maniera adeguata il fenomeno dell'arte. Questo collocherebbe Pareyson in una maggiore vicinanza

rispetto a Gadamer. Di questa presunta vicinanza mi occuperò quando confronterò da vicino le posizioni dei due pensatori.

Un altro fatto è, inoltre, degno di nota: l'utilizzazione da parte di Pareyson, nel definire il processo interpretativo, del termine « immagine » come sinonimo di forma. Ciò impone un altro confronto con la posizione di Gadamer, il quale, come si è precedentemente rilevato⁶⁴, usa in stretto rapporto con il termine forma (*Gebilde*) proprio quello di immagine (*Bild*), che gli permette di puntualizzare il carattere di verità, e quindi lo stretto rapporto con la conoscenza, della forma artistica. Ci si può chiedere allora se anche per Pareyson si possa parlare nello stesso senso di Gadamer di un valore ontologico-veritativo dell'arte. Ma anche di ciò mi occuperò più diffusamente in seguito.

γ) Il piacere estetico della contemplazione

Chiusa questa lunga parentesi, riprendiamo il testo di Pareyson per rilevare un altro importante aspetto del problema dell'interpretazione, legato ancora una volta al rapporto tra ricerca e scoperta.

Si è visto come l'interpretazione non sia mai disgiunta da un particolare sforzo, che non è illecito paragonare a quello compiuto dall'artista per la creazione dell'opera. Si tratta dello sforzo per l'adeguazione di immagine e cosa, nel quale quello che Pareyson chiama « spunto » – che proviene dall'esterno e che è, in un certo senso, la limitazione esteriore che pone l'interprete in quello stato di passività che gli impedisce di essere un « puro creatore » – diviene veramente « cosa », e quello che egli chiama « schema » – che costituisce la parte attiva del processo, trattandosi di un tentativo di interpretazione che ancora non è dotato di interna compiutezza – diviene propriamente « forma » o « immagine » (ETF 193).

Nel momento in cui ciò si verifica accade che « cosa e immagine, costituite come tali, coincidono in una forma formante e formata, e subentra l'interpretazione in quiete, la stasi, il possesso, la pausa, la soddisfazione, e quant'altro s'è detto » (*ibid.*). L'interprete viene con ciò a trovarsi in uno stato contemplativo. La *contemplazione* è perciò l'esito del processo interpretativo: « la contemplazione, come conclusione del processo d'interpretazione, consiste dunque nel vedere la forma come forma » (ETF 194).

Nella contemplazione accade che lo sguardo dell'interprete si è fatto « veggente ». Essendosi ogni sforzo e tensione dissolti nella calma e nella

⁶⁴ Vd. sopra, II, 3., b).

quiete, il fruitore non ha più bisogno di cercare perché ha già trovato. Ma il fatto più significativo è che nella contemplazione è insito un particolare *piacere*, che è quella forma di godimento estetico che quasi tutti i teorici dell'arte hanno attribuito alla fruizione del bello. Ma come si produce questo piacere?

Dice Pareyson: « alla contemplazione, considerata come conclusione del processo d'interpretazione, è necessariamente connesso un piacere. Infatti l'interpretazione, come movimento, è sforzo d'attenzione, e quindi sguardo teso e irrequieto, considerazione vigile e scrutatrice, investigazione ardua e non facilmente contentabile, ricerca abbandonata all'incertezza del tentativo; sì che, quando questo processo si conclude, subentra un senso di godimento e soddisfazione » (ETF 195).

Evidentemente il piacere della contemplazione può essere negativamente caratterizzato come ciò che segue allo sforzo e alla tensione, alla stregua di uno stato di quiete e di pace che consegue all'attività tormentata della ricerca. Ma in realtà il godimento estetico è anche una forma di piacere « attivo », che non può essere unicamente definito come la fine di un disagio, dal momento che buona parte di esso è costituita dallo spaziare con lo sguardo all'interno della forma, per scoprirne tutta la perfezione e compiutezza: se si può parlare dell'esistenza di un movimento anche nel piacere immobile della contemplazione, allora si tratta « dei movimenti con cui l'occhio, ormai fattosi vista, idealmente ripercorre la coesione della forma contemplata, riportando ogni parte alla totalità e vedendo vivere il tutto in ogni parte, quasi procedendo “dal centro al cerchio e sì dal cerchio al centro” » (ETF 203).

Nonostante la diversità del contesto e dell'impostazione del problema, non si può negare qui una certa vicinanza di Pareyson a Kant e al modo in cui il filosofo tedesco intende la contemplazione e il piacere estetico. Non si può dimenticare infatti che il godimento estetico è per Kant proprio il prodotto della contemplazione della forma dell'oggetto: il « piacere nel giudizio estetico [...] è puramente *contemplativo* e senza alcun interesse per l'oggetto [corsivo mio] »⁶⁵. Inoltre « [...] il piacere è legato con la semplice apprensione (*apprehensio*) della *forma* di un oggetto dell'intuizione [corsivo mio] »⁶⁶. Se consideriamo poi che, secondo Pareyson, la contemplazione suscita piacere non solo come conclusione di uno sforzo, ma anche nel suo essere un movimento inesauribile che, guardando la forma nella sua intima legalità, la percorre e ripercorre, idealmente all'infinito, in tutte le sue parti, non possiamo non rilevare una certa affinità con quanto dice Kant a proposito del disinteresse

⁶⁵ I.KANT, *Critica del giudizio*, p. 53.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 24.

del piacere puramente contemplativo del bello: « esso ha [...] una causalità in se stesso, che consiste nel conservare senza uno scopo ulteriore, lo stato della rappresentazione stessa e l'attività delle facoltà conoscitive »⁶⁷. Usando un termine gadameriano si potrebbe dire che la contemplazione del bello è un « indugiare » sull'oggetto che tende a conservare se stesso producendo e riproducendo un piacere inesauribile.

Nel considerare questa importante vicinanza a Kant da parte di Pareyson, non si vuole certo disconoscere la profonda divergenza tra l'impostazione trascendentale del filosofo tedesco, per il quale il bello non ha un'esistenza oggettiva ma è il prodotto di un gioco di intelletto e immaginazione, che, per quanto dovrebbe ripetersi identico in ogni soggetto, non può rivendicare alcuna esistenza nel mondo fenomenico, e l'impostazione ermeneutica del filosofo italiano per il quale la forma, con le sue leggi e la sua interna normatività esiste realmente, seppure l'unico modo in cui può essere esperita è l'attività interpretativa di una spiritualità, che è personale e irriducibile a qualsiasi altra. Questa attività è, quindi, irriducibile a quella di una soggettività trascendentale che regolerebbe fin dall'inizio, e quindi *a priori*, questo piacere estetico.

Dei problemi che può suscitare un'ermeneutica della forma per la quale il processo interpretativo si conclude con la contemplazione del bello, si è, in verità, reso conto anche Pareyson, il quale affronta, per dissipare ogni equivoco in proposito, la questione della soggettività e dell'oggettività della bellezza.

Si è detto precedentemente che la forma ha per Pareyson un'esistenza reale e oggettiva, ma che allo stesso tempo solo l'interpretazione di *questa* particolare persona può portarla, in un certo senso, « alla vita ». Caratteristica dell'ermeneutica, intesa in senso lato come corrente filosofica che raggruppa posizioni al suo interno anche molto diverse, è di rifiutare la dicotomia, tipica del soggettivismo moderno, di soggetto e oggetto, i quali non sarebbero che due aspetti derivati e secondari di una realtà in fondo *una*: la mancanza di distanza che caratterizzerebbe l'esperienza quotidiana, irriflessa e immediata, nella quale il rapporto con le cose sarebbe privo di quella lontananza che caratterizza qualsiasi approccio critico o scientifico, ne sarebbe una dimostrazione.

Nello stesso senso Pareyson ritiene che la bellezza non sia né soggettiva, né oggettiva. Essa sarebbe oggettiva qualora la contemplazione si limitasse a rispecchiare qualcosa di già definito per se stesso: in tal caso la contemplabilità avrebbe la meglio sulla contemplazione come atto soggettivo. Sarebbe invece soggettiva nel caso in cui la contemplazione fosse il frutto di un potere

⁶⁷ *Ibid.*, p. 53.

infinitamente creatore dell'immaginazione: in tal caso la contemplazione come attività del soggetto si imporrebbe totalmente sulla contemplabilità dell'oggetto (ETF 196-197). Ma è proprio il fatto di considerare la contemplazione come *esito* del processo interpretativo a consentire a Pareyson di uscire da questo dualismo.

Essendo l'interpretazione uno sforzo diretto a trovare la forma più adeguata alla cosa, essa è allo stesso tempo *personale e non arbitraria*; deve seguire dei criteri, anche se la sua originalità non si annulla di fronte ad essi. Per questo, pur essendo essa una forma di conoscenza che non ha la pretesa di appropriarsi dell'essenza universale della cosa, né di arrivare alla determinazione dell'oggetto in sé, non è vana e inutile come sarebbe il puro brancolare nel buio di una fantasia sfrenata: « non si può dunque parlare né di oggettività né di soggettività della bellezza, perché per un verso la bellezza è perentoria solo per chi la sa vedere, e per l'altro chi sa vedere la bellezza la vede sempre in qualcosa e come bellezza di qualcosa » (ETF 197).

Infine un'ultima nota. Non bisogna dimenticare che tutto quanto ha sostenuto Pareyson in queste pagine è da considerarsi una sorta di introduzione al discorso sulla interpretazione dell'opera d'arte. È significativo il fatto che in fondo l'interpretazione è per Pareyson un modo di conoscenza, sicuramente il modo più autentico e originario. Perciò quanto egli ha detto a proposito del piacere estetico della contemplazione vale, in generale, per tutta la conoscenza, e non solo, quindi, per la specifica fruizione del bello e dell'arte. Ciò comporta che bellezza e verità sono strettamente legate. Con questo è possibile rinvenire un altro punto di convergenza tra Pareyson e Gadamer, il quale, come si è più volte ripetuto parla dell'esperienza dell'arte come di un'esperienza di verità. Fino a che punto le due posizioni siano assimilabili si vedrà più avanti.

c) L'interpretazione dell'opera d'arte

α) Lettura ed esecuzione

Da quanto si è detto sopra consegue che per Pareyson la modalità privilegiata di accesso all'arte, ma forse questo è vero per qualsiasi oggetto di conoscenza, è l'interpretazione. Ogni approccio ad essa, ogni modo di fruirne e di goderne è interpretazione.

Quella che Pareyson chiama « lettura » (ETF 221) è l'aspetto che l'interpretazione assume nella ricezione dell'opera d'arte. Si può parlare di

lettura non solo, come si fa generalmente, in riferimento alla fruizione delle opere letterarie, ma anche, in senso lato, relativamente all'accesso a qualsiasi forma artistica, la quale, per essere compresa, esige un atto di decifrazione che può essere assimilato, appunto, allo sforzo della lettura⁶⁸. Dice Pareyson a proposito della lettura: « fra i molti sensi di questo termine, ve n'è uno che li presuppone e li implica tutti: leggere significa “eseguire” » (*ibid.*). Con ciò entriamo in uno dei punti nodali del problema dell'arte: quello del rapporto tra opera d'arte ed *esecuzione*.

Ricapitolando: secondo Pareyson la fruizione dell'arte è sempre un'interpretazione che si caratterizza come lettura, la quale a sua volta è, in fondo, esecuzione: l'esecuzione è quindi il modo privilegiato in cui avviene l'interpretazione della forma artistica.

Innanzitutto è d'obbligo puntualizzare che c'è esecuzione ogni volta che un'interprete cerca di « decifrare » un'opera. Perciò possiede carattere esecutivo la fruizione di tutte le forme artistiche, non solo di quelle nelle quali ciò è più evidente, come la musica e il teatro. La poesia, per esempio, può esigere un'esecuzione « pubblica » come una declamazione o una recitazione, ma in ogni caso, essa, per vivere e per mostrarsi come tale, deve essere almeno pronunciata e scandita nell'interiorità del lettore.

Le arti figurative – nelle quali, per la loro fisicità, che sembrerebbe imporsi a tal punto sull'interprete da rendere inutile e impossibile qualsiasi suo apporto positivo, l'esecuzione sembrerebbe non avere alcuna ragion d'essere – ne sono ugualmente determinate, anche se in esse questa si presenta in una forma certo meno evidente che nelle altre arti. Le arti figurative vengono « eseguite », per esempio, da « chi illumina e ambienta un quadro o una statua per mettere in risalto certi aspetti piuttosto che altri, chi cerca di dare a un edificio o a un monumento la cornice adatta e predisporre allo spettatore i punti di vista da cui guardarli [...] » (ETF 221-222).

Ma il punto cruciale della questione non consiste tanto nel vedere come si dia esecuzione in tutte le forme e i generi artistici, cosa che molti sarebbero disposti a riconoscere, quanto quello di sottolineare che l'esecuzione è l'*unica* modalità di accesso alla forma artistica, e quindi non è un aspetto che le si aggiunga dall'esterno e che sia indifferente alla sua natura più intima, ma un carattere essenziale che entra nella stessa definizione di arte. Questo avviene perché l'esecuzione non ha solo o principalmente la funzione di « presentare l'opera a un pubblico suggerendogliene o facilitandogliene la via d'accesso », ma il suo compito consiste « soprattutto nel far sì che quel complesso di suoni

⁶⁸ Di « lettura » dell'opera d'arte parla, in molti luoghi, Gadamer, per il quale la ricezione dell'opera consiste, come vedremo, in una sorta di « ricostruzione » da parte del lettore del suo significato, che, a un primo approccio, non traspare chiaramente [cfr. soprattutto *La lettura di edifici e dipinti* (AB 143-151)].

reali, di parole parlate, di gesti e movimenti che risulta dalla loro esecuzione *sia* l'opera stessa nella sua piena e compiuta realtà » (ETF 221), e all'arte « non v'è accesso se non attraverso l'esecuzione che se ne dà » (ETF 222).

In un certo senso la prima indicazione che suggerisce il modo in cui l'opera deve essere eseguita proviene da essa stessa, proprio perché l'autore dissemina nella sua opera un gran numero di indizi che sono altrettanti segnali dei punti di vista dai quali essa vuole essere guardata: si pensi agli spartiti musicali o ai copioni teatrali, dove l'autore spesso puntualizza fin nei minimi particolari come l'opera dev'essere eseguita.

Questo fatto impone due riflessioni: in primo luogo, che l'autore si preoccupi in maniera così sollecita del modo in cui l'opera debba essere eseguita è una prova a conferma del fatto che l'arte, come direbbe Gadamer, non sta nello spartito o nel copione teatrale, ma nell'essere suonata, recitata, figurata; in secondo luogo, però, dare eccessiva importanza alle indicazioni dell'autore potrebbe portare a credere che egli abbia una sorta di autorità, rispetto agli altri fruitori, sull'esecuzione e sull'interpretazione dell'opera. In realtà non si deve pensare « che con questo l'autore sia il vero esecutore della propria opera, nel senso che gli esecutori sopraggiunti non abbiano altro compito che cercare il modo in cui l'autore la rieseguirebbe dopo averla fatta: troppi sono i casi di artisti che sono discutibili esecutori di sé stessi » (ETF 224).

Ciò accade perché il punto di vista che l'autore imprime all'opera, e che vincolerebbe l'esecuzione dell'interprete, non è da lui aggiunto a posteriori e con un atto di decisione arbitrario, piuttosto la particolare « angolazione » che ciascun'opera possiede le deriva dalla sua stessa natura di forma, ed è parte integrante del suo essere, perché «l'artista "produce" il punto di vista del lettore nell'atto stesso in cui produce la sua opera» (*ibid.*), non quindi mediante un atto esteriore rispetto alla realizzazione dell'opera, ma *nella* realizzazione dell'opera. E questo punto di vista non è tanto vincolante da non lasciare all'interprete un certo spazio libero in cui esercitare la sua personale capacità di esecuzione, né tanto poco vincolante da fare di questa libertà un'arbitrarietà senza regole. Questo anticipa il fondamentale problema della molteplicità delle interpretazioni che parrebbe annullare completamente l'identità dell'opera, problema di cui Pareyson si rende ben conto e alla cui risoluzione dedicherà grande spazio, come si vedrà più avanti.

Si è detto che l'autore non ha, come interprete della sua opera, alcun privilegio sugli altri fruitori⁶⁹. Questo dipende dal fatto, già messo in luce da

⁶⁹ Anche Gadamer, come si vedrà, insiste con particolare forza su questo punto, tanto che le sue prese di posizione sulle modalità attraverso cui si realizza la comprensione sia dell'opera d'arte, sia di qualsiasi altro testo, documento o testimonianza del passato, sono sempre accompagnate dalla puntualizzazione che ciò che ci

Pareyson, che la forma artistica conclusa assume un sua indipendenza e autonomia rispetto a tutto ciò che può avere a che fare con il processo da cui è scaturita, al punto che chi voglia veramente comprenderla non ha la necessità o il dovere di indagare i suoi antecedenti, né tanto meno di ricostruire le intenzioni e i sentimenti dell'autore nella realizzazione di quell'opera. È, come direbbe Gadamer, un fraintendimento del compito dell'interprete, ritenere che solo una ricostruzione fedele del mondo dell'autore renderebbe possibile un approccio corretto e « oggettivo » all'opera da interpretare. Ciò su cui si concentra l'attenzione del fruitore è, piuttosto, l'opera come « oggetto », nel suo essere dotata di un contenuto di senso che può essere colto solo se si confida sulla autonoma compiutezza ermeneutica della forma, quello che si può definire, citando ancora una volta Gadamer, il « presupposto di perfezione »⁷⁰, che ogni interprete assume nei confronti dell'opera.

Queste affermazioni di Pareyson, come si è già anticipato, sono all'origine di alcune apparenti difficoltà che egli affronta in maniera decisa. Proprio la risoluzione di questi problemi gli consente di definire al meglio la sua posizione, mettendo in chiara luce gli aspetti quasi paradossali, ma di una paradossalità costruttiva e feconda, del processo interpretativo.

Questi problemi possono essere sintetizzati da tre domande: « c'è una sola esecuzione giusta o sono molte le esecuzioni possibili? » (ETF 224); « come accade che l'opera possa offrire una norma all'esecuzione che se ne dà? » (*ibid.*); « in che cosa si distinguono dalla lettura l'“esecuzione pubblica”, che interpreta le opere d'arte, e la “critica” che la giudica e le valuta? » (*ibid.*).

β) La molteplicità delle interpretazioni non è relatività

Il primo dei problemi che abbiamo sopra delineato è sicuramente il più pregnante e quello più denso di conseguenze. La sua mancata risoluzione comporterebbe un totale fallimento dell'impostazione che Pareyson ha dato alla sua analisi dell'arte.

Come l'esperienza ci testimonia, e come le precedenti analisi hanno mostrato, rientra nella definizione di opera d'arte il suo essere una totalità compiuta e, come tale, dotata di una definitezza che ne fa qualcosa di singolare e individuato: ogni forma è dotata di una sua « personalità » che la rende perfettamente riconoscibile e che le conferisce una eccezionalità quasi sacrale. A dimostrazione di ciò basti dire che la forma artistica non può essere descritta

si presenta come « oggetto » di comprensione non sono affatto le intenzioni e i sentimenti dell'autore, quanto invece ciò che l'opera « dice » nel suo contenuto di verità.

⁷⁰ Cfr. H. G. GADAMER, *Sul circolo ermeneutico*, in *Aut aut* 217-218, gennaio-aprile 1987, pp. 13-20.

come un caso particolare di una legge universale, ma ogni forma obbedisce a una interna legalità che è solo sua e che la distingue da tutte le altre. Si è detto anche che l'esecuzione, e quindi l'interpretazione, è l'unico modo in cui l'opera è accessibile e che perciò è un aspetto inscindibile dall'opera: l'opera non è distinguibile dalle sue esecuzioni⁷¹. Ma è un fatto altrettanto incontestabile che le interpretazioni-esecuzioni sono molteplici, anzi, in ragione di quanto si è detto prima, potenzialmente infinite. Come è possibile conciliare questi due assunti? Sembra profilarsi la necessità che un termine sia sacrificato all'altro: o l'opera è unica, e allora le varie esecuzioni le si aggiungono come qualcosa di esteriore; oppure le esecuzioni sono parte integrante dell'opera, ma allora esistono tante opere quante sono le esecuzioni che di essa vengono date.

Dice Pareyson: « solo il concetto di “interpretazione” è in grado di spiegare come le esecuzioni possano esser molteplici e diverse senza che con ciò sia compromessa l'unità e identità dell'opera, sì che eseguire significa, anzitutto, interpretare » (ETF 226).

È proprio al concetto di interpretazione che dobbiamo richiamarci, riprendendo proprio la definizione che di questo termine Pareyson ha già dato. L'interpretazione è « *conoscenza di forme da parte di persone* » (ETF 185). Il concetto di forma è stato ampiamente definito da Pareyson nel corso dell'opera, quello di persona deve essere ancora, per molti versi, chiarito. Innanzitutto questa nozione deve essere adeguatamente distinta da quella di « soggetto »: « il soggetto, qual è concepito da tutta una tradizione filosofica, è chiuso in sé stesso, e risolve in attività propria tutto ciò con cui entra in relazione; la persona, invece, è aperta, e sempre dischiusa ad altro o ad altri » (*ibid.*)⁷².

Se questo è vero, allora nessuna interpretazione si riduce alla soggettività di chi l'ha realizzata, come se fosse comprensibile solo a lui e completamente inintelligibile per gli altri, ma è fin dall'inizio comunicabile: è *personale*, non

⁷¹ È d'obbligo un altro riferimento a Gadamer e alla sua « critica della coscienza estetica »: una delle astrazioni della coscienza estetica, contro cui si scaglia il filosofo tedesco, è proprio quella che consiste nel separare l'opera dalle sue esecuzioni.

⁷² Queste considerazioni possono essere in parte spiegate con le ascendenze esistenzialistiche dell'ermeneutica di Pareyson. Per gli esistenzialisti, infatti, l'individuo non è mai chiuso in se stesso, ma sempre aperto al mondo e agli altri. Si consideri quanto Pareyson dice nel già citato capitolo di *Esistenza e persona* a proposito della posizione di Jaspers (cap. II, pp. 47-89), seppure poi individui nell'esistenzialismo dei limiti precisi, che egli ritrova nel non essere esso del tutto uscito dalle aporie dell'idealismo, per il fatto di concepire il finito ancora come negatività, e ciò conformemente all'impostazione idealistica (*ibid.*, pp. 157 sgg.)

È anche interessante vedere l'analogia tra la « persona » di Pareyson e l'« Esserci » di Heidegger. Anche nel filosofo tedesco è presente una forte critica alla nozione moderna, e principalmente cartesiana, di soggetto [*Essere e tempo*, cit. pp. 119 sgg.], nonché una interpretazione dell'Esserci come « essere nel mondo », cioè come originaria apertura al mondo, e come « con-essere », cioè come originaria apertura agli altri [*ibid.*, pp. 76 sgg.; pp. 152 sgg.].

soggettiva. Pur essendo contraddistinta da un'originalità che le deriva dall'eccezionalità della persona che l'ha pronunciata, è, allo stesso tempo, passibile di discussione, può essere affermata o negata, accettata o respinta. Il fatto che l'interpretazione sia personale e non soggettiva, comporta anche un'altra importante conseguenza: il suo oggetto non si dissolve nell'interiorità dell'interprete, ma egli lo mantiene nella sua indipendenza, perché non ci può essere interpretazione senza un preliminare atteggiamento di rispetto per l'alterità dell'oggetto. L'interpretazione « non vanifica l'opera mentre la esegue, ma piuttosto la mantiene nella sua indipendenza proprio per eseguirla » (*ibid.*).

La persona è inoltre, come si è visto, non un essere immobile e statico, definibile e descrivibile obbiettivamente una volta per tutte, bensì una *totalità* sempre in movimento, sempre in via di definirsi, ma non per questo incompiuta, anzi così internamente conclusa da poter essere paragonata da Pareyson a una forma⁷³. Come la forma, la persona è un tutto, presente nella sua interezza in ogni sua parte. Proprio per questo suo non essere un oggetto statico e privo di vita, ma per il suo essere una totalità in perenne movimento, la persona può assumere infinite prospettive e illimitati punti di vista, nei quali essa si esprime *interamente* in quanto persona. Il fatto che possa assumere questi infiniti aspetti, cioè, non inficia la sua unitarietà, perché essa può essere qual è, cioè una persona, solo nella sua irriducibilità a mero oggetto naturale: « la persona, pur essendo in ogni suo istante raccolta in una determinata totalità, è in continuo movimento, perché la sua sostanza storica è sospesa a un'iniziativa libera e innovatrice, sì che prospettive sempre nuove le si aprono a mano a mano che la sua esperienza di vita si arricchisce e muta direzione» (ETF 227).

Riprendendo, poi, quanto si è già detto della forma, si deve ricordare che anch'essa è una totalità costituita da infiniti aspetti, per il fatto che ogni forma, come un organismo, vive di una vita inesauribile: è movimento, non staticità. L'opera d'arte, che può essere definita forma forse con maggior diritto di qualsiasi altra cosa, a maggior ragione può essere caratterizzata in quel modo: « la sua totalità risulta da una conclusione, e quindi esige d'esser considerata non come la chiusura d'una realtà statica e immobile, ma come l'apertura d'un

⁷³ Anche nel caratterizzare la persona in questo modo si può notare un forte legame con l'esistenzialismo: l'*esistenza* non è mai, come condizione propria dell'uomo, definibile come mera fattualità, come « esser semplicemente presente », è piuttosto definibile mediante la categoria di *possibilità*. Dice Heidegger: « Quell'essere stesso verso cui l'Esserci può comportarsi in un modo o nell'altro e verso cui sempre in qualche modo si comporta, noi lo chiamiamo *esistenza*. E poiché la determinazione dell'essenza di questo ente *non può aver luogo mediante l'indicazione della quiddità di un contenuto reale* [corsivo mio], in quanto la sua essenza consiste piuttosto *nell'aver sempre da essere il suo essere in quanto suo* [corsivo mio], è stato scelto il termine Esserci [...] » [*Essere e tempo*, cit. pp. 28-29].

infinito che s'è fatto intero raccogliendosi in una forma » (*ibid.*). Essa perciò è infinita poiché è costituita da infiniti aspetti, da infinite relazioni tra le parti, e poiché può essere vista e considerata da infiniti punti di vista.

È proprio dall'incontro di queste due infinite (quella della forma e quella della persona), come si è già visto, che nasce la possibilità dell'interpretazione come processo infinito e inesauribile. Quindi, riprendendo la questione da cui siamo partiti, è chiaro che può esserci interpretazione solo se la forma (l'opera) viene mantenuta nella sua identità di forma, cioè solo se si riconosce che il fatto che essa possa essere considerata da infiniti punti di vista è proprio il *carattere* che fa di essa una forma, definendola per quello che è. Considerata in questo modo, la forma perde tanto poco la sua identità e definitezza, che piuttosto la acquista, essendo la sua identità costituita proprio da quella infinitezza.

Il pericolo del relativismo è scongiurato quindi, da un lato mediante la puntualizzazione della *personalità* dell'interpretazione, che non è affatto soggettiva (la persona può assumere infiniti punti di vista senza perdere la propria identità e senza chiudersi in sé stessa), dall'altro grazie al porre l'accento sul fatto che oggetto d'interpretazione è sempre una *forma*, della cui natura fa parte l'essere costituita da infiniti aspetti (e quindi il fatto che venga vista da infiniti punti di vista non minaccia la sua identità).

γ) L'identità dell'opera non richiede un'unica interpretazione

L'altro punto di vista, poi, che può portare a un fraintendimento del fatto interpretativo e del compito dell'interprete, è quello per cui, in relazione a ciascun oggetto, vi sarebbe un'unica interpretazione possibile, cosicché tutte le altre dovrebbero essere valutate come sbagliate, parziali, incomplete.

Si è già discusso abbastanza, sopra, della necessità che il processo interpretativo non si concluda mai, pur essendo concluso ogni volta che, grazie a un'interpretazione particolarmente profonda e penetrante, si può dire di aver colto la cosa nel suo essere. Lo stesso accade quando oggetto di interpretazione è l'opera d'arte: pur essendo una sua esecuzione particolarmente brillante, tale da metterne in luce degli aspetti che a lungo erano rimasti nascosti, così acuta da imporsi ben presto come un « classico » – come accade spesso a una regia teatrale particolarmente azzeccata, o a una direzione d'orchestra particolarmente efficace – essa non può comunque aspirare alla definitività, e perciò non tollerare altre esecuzioni, come se fosse una vetta oltre la quale null'altro è raggiungibile.

L'interprete deve essere invece animato da una duplice consapevolezza: da un lato egli « non può non considerare la propria interpretazione come quella che bisogna dare, come quella ch'è richiesta dall'opera stessa » (ETF 228), dall'altro egli però « sa benissimo che quella sua interpretazione è, precisamente, la sua, e la sua di quel momento, e che altri o lui stesso ne hanno dato o daranno altre, diverse da quella » (*ibid.*). Del resto il fatto che nessuna interpretazione possa aspirare alla definitività è dovuto alla personalità di ciascuna. Ogni persona assume punti di vista che sono solo suoi, perché ha certi interessi, certe esigenze, una particolare sensibilità. Questo la rende recettiva ad alcuni aspetti di un'opera e non ad altri, così come la rende particolarmente sensibile a certe opere e non a tutte. Nessuno quindi può avere lo sguardo così acuto e ad ampio raggio da cogliere *tutti* gli aspetti di un'opera d'arte, esaurendo così il processo interpretativo. Piuttosto l'inesauribilità di questo processo deriva proprio dalla finitezza delle persone e dalla limitatezza del loro sguardo.

A questo punto si profila un altro problema. Di solito si ritiene che nel processo interpretativo ci sia fedeltà solo se si rinuncia alla libertà, e viceversa che la libertà dell'interprete sia incompatibile con la fedeltà all'oggetto da interpretare. Così si afferma che perché vi sia fedeltà il primo sforzo che l'esecutore deve compiere è quello di impersonalità, dimenticando, o mettendo tra parentesi, le sue preferenze, i suoi pregiudizi, e tutto ciò che di personale può entrare in gioco nel processo interpretativo⁷⁴. Se questo non avviene, allora è evidente che l'interprete ha scelto la libertà, ma con ciò ha anche rinunciato ad essere fedele e obbiettivo.

Chi è disposto a sottoscrivere ciò mostra di intendere l'interpretazione e lo sforzo che la accompagna come una progressiva adeguazione all'oggetto guidata da un ideale di somiglianza: l'interpretazione giusta è quella che « rispecchia » più fedelmente l'oggetto. Oppure, nel caso in cui si affermi l'impossibilità di una tale fedeltà e si sostenga, con atteggiamento scettico, che la libertà è un « fato » al quale ci si deve sottomettere (ETF 229), allora non si può non concludere che « l'opera si moltiplica e discioglie nelle infinite interpretazioni che se ne danno » (ETF 230).

Ma dopo tutto quanto s'è detto, Pareyson può affermare a buon diritto che « l'interpretazione v'è solo se fedeltà e libertà sono affermate *insieme* » (*ibid.*). Essendo ogni interpretazione personale, infatti, è assurdo voler perseguire

⁷⁴ Nel modo di intendere l'interpretazione sembra esservi la più grande vicinanza tra Pareyson e Gadamer. In questo particolare caso, come dimenticare quanto dice il filosofo tedesco sull'impossibilità per l'interprete di un esercizio di assoluta impersonalità (vd. la polemica contro lo storicismo) e sulla fecondità dei pregiudizi che inevitabilmente guidano l'interpretazione collocando l'oggetto entro una aspettativa di senso (la heideggeriana pre-comprensione)? Tutto questo è, come vedremo, riassunto da Gadamer nel concetto di « storia degli effetti » (la *Wirkungsgeschichte*) [cfr. in particolare VM 350 sgg.].

l'impersonalità, non solo perché, come direbbe Gadamer, non possiamo uscire completamente dai nostri pregiudizi per contemplarli dall'alto, raggiungendo così una totale autotrasparenza, ma soprattutto perché il trovarsi in una particolare « situazione » è la *condizione* preliminare affinché vi sia interpretazione, così come è condizione preliminare dell'interpretazione che l'oggetto da interpretare sia una forma. Da un lato, quindi, l'interpretazione è fedele perché è «esercizio libero e attivo della persona che sfrutta e inventa i più diversi mezzi per penetrare sino all'intimo dell'opera » (ETF 231), dall'altro è libera perché scaturisce dall'intimo della persona dell'interprete. Anzi si può dire che dalla personalità dell'interpretazione derivino sia la sua libertà che la sua fedeltà.

δ) Opera ed esecuzioni

Un altro importante problema cui si è già fatto cenno quando si è parlato dell'interpretazione come modo di conoscenza, nasce relativamente al rapporto tra l'opera, come realtà autonoma, come forma formata, licenziata da un processo produttivo che si è concluso, e le sue esecuzioni. Come bisogna intendere il rapporto tra opera ed esecuzioni? Dopo quanto si è detto, non credo vi sia bisogno di sottolineare ulteriormente che, non essendo la forma accessibile in nessun altro modo che nelle interpretazioni che se ne danno, sia proprio dell'essenza dell'opera l'essere eseguita, e quindi che le esecuzioni facciano parte dell'opera entrando a costituirla in quanto forma: « l'opera non vive che nelle proprie esecuzioni » (ETF 234).

A questo punto potrebbe affacciarsi una difficoltà. Dai primi capitoli dell'opera di Pareyson è apparso che l'opera riceve compiutezza e conclusione dalla forma-formante che agisce nel processo di realizzazione dell'opera mediante l'opposizione dialettica tra attività dell'artista e materia (ETF II-III). Ora, dire che la forma si compie solo nelle varie esecuzioni di un interprete-fruttore sembra contraddire quanto sostenuto dal filosofo italiano in quelle pagine.

Probabilmente una prova del fatto che lo stesso Pareyson deve essersi reso conto della difficoltà di conciliare quelle due posizioni è la sua preoccupazione di confutare due punti di vista: quello di chi sostiene che l'esecuzione sia un processo creativo che si ripete di volta in volta, affermando che l'esecuzione sarebbe un rimedio all'indeterminatezza della forma; quello di chi ritiene che l'esecuzione sia un completamento dell'opera, la quale, perciò, sarebbe congenitamente incompiuta.

È chiaro che chi sostiene questi punti di vista è convinto del fatto che l'esecuzione non « intende *essere* l'opera, perché piuttosto la *ricrea* o la *compie*: eseguire non significa più *rendere* l'opera e farla vivere della sua vita, ma *mutarla* o *prolungarla*» (ETF 236). In relazione a quanto ha precedentemente sostenuto, Pareyson può certo affermare che l'opera, perché vi sia interpretazione, non dev'essere né indeterminata, né incompiuta. In primo luogo, che l'opera sia oggetto di molteplici interpretazioni non la rende indeterminata per le ragioni che abbiamo già visto e in particolare perché l'esecuzione è l'unico modo in cui l'opera può *vivere*; in secondo luogo, che l'opera sia incompleta non può essere sostenuto perché « come potrebbe qualcosa d'incompiuto sollecitare esecuzione, cioè esigere d'esser reso nella sua piena realtà? » (ETF 237).

Eppure, a mio giudizio, la difficoltà rimane. Pareyson ha insistito troppo, fin dall'inizio, sulla compiutezza della forma artistica, che si darebbe unicamente all'interno del processo creativo, come attività nella quale, mediante una tensione tra fare dell'artista e resistenza della materia, si produrrebbe la legge che regola la stessa perfezione dell'opera, il suo essere una *unitotalità*. Questa sua analisi sembra presentare la forma artistica in una tale indipendenza e autonomia, da far apparire l'interpretazione e l'esecuzione quasi un'aggiunta inessenziale. O, per lo meno, si può dire che la sua «teoria della formatività» abbia una sua coerenza indipendentemente dalla sua successiva integrazione ermeneutica.

Probabilmente una tale giustapposizione si sarebbe potuta evitare se fin dall'inizio Pareyson avesse insistito sul carattere interpretativo della forma, sul fatto, cioè, che la forma non è tale indipendentemente dal fatto che sia recepita in questo o quel modo, e che essa si costituisce nella sua completezza solo nell'inserirsi in una cultura viva, nella quale artista, esecutore, critico, e l'opera stessa nella sua esistenza fisica, contribuiscono equamente a far esistere la forma nella sua totalità.

Questo problema verrà ripreso quando si farà un confronto più serrato tra Pareyson e Gadamer: si vedrà allora se, dietro le molte somiglianze, anche terminologiche, tra i due autori, spesso si nasconde una più profonda divergenza d'impostazione. Si considererà in particolare se siano assimilabili la tesi di Pareyson per la quale l'opera vive solo nelle sue esecuzioni e quella di Gadamer per la quale il gioco dell'arte esiste solo in quanto « giocato ».

d) Il criterio dell'interpretazione.
Interpretazione, esecuzione pubblica, critica d'arte

α) Esiste un criterio dell'interpretazione?

Ma torniamo alla questione posta alla fine del sottoparagrafo α) del precedente paragrafo. Là avevo segnalato tre interrogativi a cui Pareyson si proponeva di rispondere. Abbiamo visto ampiamente come risponde al primo. Consideriamo ora la risposta che dà al secondo.

Il filosofo si chiedeva se esiste un criterio o una norma dell'interpretazione che ne regoli in qualche modo la giustizia. Detto in altri termini: « c'è un criterio per giudicare del valore delle interpretazioni e delle esecuzioni? » (ETF 246). Egli ha parzialmente risposto a questa domanda nelle precedenti analisi. Almeno, esse ci consentono di dire, negativamente, che non ci può essere un criterio oggettivo, nel senso di una norma che si potrebbe rinvenire al di fuori dell'attività interpretativa. Io, cioè, non posso uscire dalla mia interpretazione per paragonarla alla cosa come se essa mi fosse accessibile in sé. Ma ciò non significa che l'attività dell'interprete-esecutore sia completamente priva di regole. Esiste, certo, un criterio dell'interpretazione, ma questo « non può valere se non all'interno d'ogni singola interpretazione », perché « l'interpretazione è valida se esegue l'opera com'essa stessa vuole » (*ibid.*).

Forse anche qui la posizione di Pareyson non è perfettamente chiara, soprattutto quando si riferisce alla necessità di rispettare un criterio interno alla stessa attività interpretativa. Come è possibile distinguere, cioè, in questo modo, un'interpretazione corretta, o comunque non arbitraria, da una che non trova riscontro nella natura dell'oggetto, se alla fine l'oggetto è il risultato della stessa attività interpretativa? Abbiamo già visto come si potrebbe ovviare a questa difficoltà esplicitando i presupposti che qualsiasi impostazione ermeneutica deve assumere. Pareyson, tuttavia, non prende mai, in proposito, posizione in maniera esplicita. Credo che anche questa questione sarà più chiara quando si sarà vista anche la soluzione che Gadamer dà al medesimo problema.

Importanti spunti per affrontare più esaurientemente il problema sono comunque dati dal nostro filosofo nel successivo paragrafo, quello intitolato *Esecuzione e giudizio* (ETF 248-260). Qui, come è possibile notare fin dal titolo, Pareyson dà un taglio particolare alla sua analisi, collegando strettamente il problema dell'interpretazione e dell'esecuzione a quello del giudizio e del gusto. In particolare individua proprio nel giudizio, che ogni interprete pronunciarebbe nell'atto stesso in cui « esegue » l'opera d'arte, la

garanzia del fatto che l'interpretazione segua una norma, pur essendo quest'ultima sempre intrinseca all'opera e quindi allo stesso processo interpretativo.

Il giudizio dell'interprete consiste nel suo riferirsi all'opera e alla legge che l'ha prodotta, o meglio nel raffrontare l'opera e la sua legge. Questo modo di intendere il giudizio da parte di Pareyson può essere adeguatamente compreso solo se si tiene conto che, secondo la sua estetica, l'opera è una « forma » sia nel senso che è prodotto di un processo di formazione, sia nel senso che si adegua a una legge che regola quello stesso processo: l'opera, come Pareyson ha puntualmente rilevato nei primi capitoli del suo libro, è una forma sia in quanto *formata*, sia in quanto *formante*. Giudicare l'opera allora significa per Pareyson valutare se essa, come forma formata, è adeguata a se stessa come forma formante, cioè se l'opera è quello che doveva essere in base alla legge che ne ha decretato la formazione. Quindi il giudizio sull'opera è una valutazione della maggiore o minore perfezione dell'opera stessa: l'interprete « non può fermarsi alla mera compiutezza e perfezione dell'opera, perché deve piuttosto constatare la “necessità” di tal perfezione, cioè deve riconoscere che l'opera è stata fatta nell'unico modo in cui poteva e quindi doveva esser fatta » (ETF 248).

Si può constatare come nell'analisi di Pareyson torni in primo piano ancora una volta la nozione di forma formante mostrandosi come il vero e proprio punto nodale della sua estetica. La forma formante è la legge che dispone le varie parti dell'opera regolandone il processo di formazione, ma non solo: essa è anche la norma cui il lettore-esecutore deve sottostare se non vuole che la sua interpretazione cada nell'arbitrarietà.

Nel giudicare la « perfezione » o la « bellezza » dell'opera, quindi, l'interprete non fa che valutare se e in che misura l'artista è riuscito a seguire quell'unica legge che, indipendentemente dalla sua volontà e dalle sue intenzioni soggettive, poteva consentirne la riuscita. Si tratta perciò, da parte dell'esecutore, di rimettere in un certo senso in movimento il processo creativo: anche nell'interpretazione è, quindi, superato il punto di vista della staticità della forma, a favore di una considerazione dinamica di essa. Come il punto di vista dell'autore e quello dell'interprete siano in questo modo profondamente legati è spiegato da Pareyson con queste parole: « da un lato l'abilità dell'artista consiste nel giungere a porsi nel punto di vista dell'opera compiuta [...]; dall'altro l'abilità del lettore consiste nel sapersi mettere nel punto di vista dell'opera da fare » (ETF 250).

Tutto ciò è denso di conseguenze per il modo di intendere il compito del lettore, che assume, qui, un ruolo determinante, essendo da Pareyson addirittura definito come « *artista e giudice insieme* » (ETF 251). L'essere

giudice dell'opera, abbiamo visto, gli deriva dal fatto che egli, in misura più o meno esplicita e consapevole a seconda della sua capacità, raffinatezza, competenza, ecc., pronuncia comunque sempre una valutazione dell'opera, cioè dà un giudizio sulla sua perfezione; l'essere artista gli deriva dal suo inserirsi nel processo creativo, che lo mette in condizione di ripercorrere lo sviluppo dell'opera. Questo può avvenire solo se il lettore è capace di cogliere la legge che anima la forma: quando ciò accade, l'interprete è in grado di porsi, in un certo senso, al posto dell'artista, fino al punto di continuarne o integrarne l'attività se il processo si è accidentalmente interrotto, o se l'artista è stato, in alcune parti dell'opera, al di sotto del suo compito, non riuscendo a produrre fino in fondo ciò che l'opera (la legge) voleva da lui (ETF 251-257).

A questo punto è interessante considerare una affermazione di Pareyson che, nella sua radicalità, da un lato, forse, rivela il vero spirito dell'opera del filosofo, dall'altro, probabilmente, non si concilia in tutto e per tutto con le sue precedenti posizioni. A proposito della possibilità, da parte dell'esecutore, di « continuare » il processo creativo, Pareyson si pone il problema di confutare le eventuali obiezioni che potrebbero venire da un filologo purista, che guarderebbe certamente con orrore a qualsiasi integrazione o aggiunta da parte del lettore all'opera che esegue, anche nel caso in cui questa, da un punto di vista prettamente artistico, migliori effettivamente l'opera.

A detta di Pareyson il filologo non avrebbe alcun diritto di opporsi a tali integrazioni, perché « la fedeltà dell'esecutore non è dovuta all'autore, ma all'opera, oppure all'autore nella misura in cui egli voleva o doveva volere ciò che la sua stessa opera esigeva da lui » (ETF 253). Non è certo una novità l'affermazione della « trascendenza » dell'opera rispetto all'artista e al fruitore, ma forse fino ad ora Pareyson non la aveva ancora pronunciata con un tale grado di radicalità. Fino a questo momento, questa è stata la mia impressione, pur sostenendo, certo, che l'opera non si riduce alle intenzioni soggettive dell'artista, egli ha voluto mantenere una sorta di equilibrio tra opera e autore, riconoscendo, nonostante tutto, a quest'ultimo una preminenza metodica, e forse non solo metodica, rispetto alle altre componenti del fenomeno dell'arte. In questa parte dell'opera Pareyson si rivela più interessato a esporre una teoria ermeneutica che a mettere in luce il fare dell'artista. È dubbio, però, che le posizioni che egli sostiene nel corso dell'opera siano tutte perfettamente compatibili tra loro. Ma chiudiamo questa parentesi e passiamo a un altro problema.

β) Giudizio e gusto nell'interpretazione

Nell'affermare che l'interpretazione o l'esecuzione di un'opera d'arte implicano sempre una valutazione che si esprime in un giudizio, Pareyson intende anche stabilire quale ruolo spetti al gusto nella ricezione della forma artistica. Ciò può essere spiegabile tenendo conto che nell'estetica (basti pensare a Kant) giudizio e gusto sono stati spesso considerati in stretta correlazione. Kant era addirittura arrivato a sostenere che fosse il « Giudizio », come facoltà dell'animo regolata da un principio *a priori*, a garantire la non arbitrarietà del gusto e la sua universale comunicabilità. Cosicché per il filosofo tedesco è proprio il « giudizio di gusto » quello che stabilisce, mediante un sentimento di piacere prodotto *a priori*, la bellezza di un oggetto⁷⁵.

Con Pareyson, invece, giudizio e gusto sembrano separarsi: se il giudizio è per il filosofo italiano ciò che garantisce la non arbitrarietà dell'interpretazione, il gusto è da lui considerato un « *organo di penetrazione dell'opera* » (ETF 257), il quale possiede questa importante funzione proprio in virtù del fatto che muta col mutare delle persone.

Si è già detto che per Pareyson l'interpretazione è possibile solo per il fatto che si produce una sorta di congenialità tra forma e persona, cosicché un interprete può rivelarsi particolarmente sensibile a un certo aspetto dell'opera e non a un altro. È il suo *gusto*, che gli deriva dalle sue convinzioni, dalla sua educazione, e da tutto ciò che di personale (non soggettivo) alberga in lui, a porlo in un'ottica particolare e a renderlo recettivo a determinati caratteri dell'opera, permettendogli di cogliere di essa aspetti che nessun altro avrebbe potuto cogliere, perché dotato di una diversa personalità, e quindi di un gusto differente. « Ogni gusto suole configurarsi in un determinato "ideale" dell'arte, e persino in una determinata "poetica" » e « un gusto personale ha in fondo una natura normativa, perché tende a manifestarsi in scelte e preferenze e a creare una determinata attesa e pretesa » (*ibid.*)⁷⁶.

È chiaro che se si è consapevoli del fatto che un gusto particolare è un formidabile organo di penetrazione dell'arte, anzi, ciò che consente che vi sia una feconda molteplicità di interpretazioni, si deve anche riconoscere che un gusto personale non può ergersi a criterio della valutazione dell'opera. Ciò comporterebbe, come si è già visto, un'ipostatizzazione di una interpretazione particolare, nella pretesa che questa sia l'unica possibile. Unico criterio

⁷⁵ Vd. I.KANT, *Critica del Giudizio*, cit., pp. 35-72; pp. 119-122.

⁷⁶ Si ricordi che anche Gadamer insiste fortemente sul fatto che una delle più caratteristiche operazioni della « coscienza estetica » è il voler prescindere, nel suo voler accedere alla « qualità estetica » dell'opera, da qualsiasi gusto particolare e storicamente determinato. Il filosofo tedesco condanna fortemente questo atteggiamento nella convinzione che l'opera d'arte è accessibile solo a chi la giudica nell'orizzonte di un tale gusto che informa di sé tutta una società [cfr. VM 113 sgg.].

dell'interpretazione dell'opera dev'essere considerato, invece, il giudizio. Esso da un lato non aggiunge nulla all'opera che giudica, in quanto concentra la sua attenzione unicamente sulla forma (formata), dall'altro stabilisce, o, meglio, riconosce la norma che ha regolato la produzione della forma (la forma formante): « questo concetto dell'arte pone l'estetica che lo definisce al riparo dal pericolo di ridursi a una poetica travestita » (ETF 259).

C'è da chiedersi a questo punto se Pareyson non rimanga, mediante la posizione di questa dicotomia, più legato di quanto si renda conto a un'impostazione trascendentale vicina a quella kantiana. Nonostante egli separi, contrariamente a quanto fa Kant, giudizio e gusto, la sua nozione di giudizio sembra avvicinarsi pericolosamente a qualcosa di « puro ». Sembra, cioè, che l'interprete, nel giudicare, sia dotato della capacità di andare oltre se stesso, di salire ad una regione in cui nulla può ostacolarlo e in cui egli, finalmente libero da condizionamenti dovuti alla sua particolare situazione, possa pronunciare una parola universalmente valida e vincolante. Questo, a mio avviso, accade proprio per la sua troppo netta separazione di giudizio e gusto.

Questa conseguenza potrebbe forse essere evitata riconoscendo anche nel giudizio l'azione di elementi « personali », che ne facciano qualcosa di pur sempre determinato e « situato ». Questa obiezione si ricollega a quella che ho già pronunciato riguardo al fatto che, in fondo, la posizione di Pareyson non risolverebbe del tutto la tradizionale dicotomia spirito-materia. Là avevo notato che affermare che la forma formante agirebbe, come totalità, fin dallo spunto, sull'opera, significava dimenticare il ruolo della materia come « condizione » e limite dell'attività dell'artista. Qui, in fondo, è ancora la forma formante, questa volta come norma della valutazione, che si oppone a un pieno riconoscimento della personalità dell'interprete. A questo punto sorge una domanda: non è che la nozione di forma formante sia più spesso fonte di aporie che causa di una loro risoluzione?

γ) Interpretazione, esecuzione pubblica, critica d'arte

Rimane ora, in terzo luogo, da chiarire il rapporto tra l'interpretazione, che si dà ogni qual volta si instauri un rapporto tra forma e persona, e l'esecuzione pubblica e la critica, che sono modi peculiari e specialistici di rapportarsi all'opera. In particolare Pareyson si chiede se esista una vera e propria separazione tra lettura normale da un lato, ed esecuzione pubblica e critica dall'altro, oppure se si tratti di approcci sostanzialmente affini e distinti solo per grado.

Ma vediamo brevemente come si caratterizzano per Pareyson queste due particolari modalità di accedere all'opera. Nell'esecuzione pubblica l'esecutore diventa il «mediatore» tra l'opera e il pubblico: egli si propone di presentare l'opera, ed essa può essere accessibile solo nel *medium* di questa presentazione. Ci sono generi artistici che richiedono obbligatoriamente una mediazione di questo tipo, altri per i quali è facoltativa, altri che non la richiedono affatto: la musica e il teatro, per esempio, vivono pienamente solo in queste esecuzioni, perché solo in esse assumono quella totale corporeità che la loro stessa natura esige (la recitazione, la scenografia, per il teatro; l'intensità, il timbro, il colore del suono, per la musica); la poesia, invece, può essere declamata in pubblico, ma si mantiene in tutta la sua pienezza anche nella lettura puramente interiore, tanto che l'esecuzione pubblica di testi poetici sta cadendo sempre più in disuso; le arti figurative, infine, e specialmente quelle « in movimento » (danza, cinema), solo in misura limitatissima o per nulla esigono un'esecuzione pubblica: il fruitore accede a queste forme d'arte senza l'ausilio di un mediatore, e ciò deriva per Pareyson dalla maggiore immediatezza del darsi di esse nel loro elemento fisico e corporeo (per tutte queste problematiche, ETF 262).

Comunque l'esecuzione pubblica è pur sempre una forma d'esecuzione. Abbiamo visto come nessuna opera d'arte si dia senza una qualche esecuzione da parte dell'interprete, sia, questa, più o meno evidente: in senso largo, quindi, è esecuzione qualsiasi interpretazione, che si tratti di quella di chi, entrando per la prima volta in contatto con una certa opera, cerchi di coglierne il significato, badando magari rozzamente solo all'elemento iconico-raffigurativo-tematico più immediato; o che si tratti di quella del cultore raffinato che avendo studiato per una vita l'opera in questione la esegue cercando di renderla in quello che per lui è il modo migliore. Ma poiché una forma artistica, come abbiamo visto, non può esistere che nelle sue varie esecuzioni, essendo, queste, connaturate a quella, allora bisogna affermare che tutte, rozze e raffinate, superficiali o penetranti, sono necessarie alla sua vita, e che perciò esiste tra esse unicamente una differenza di grado.

Ciò pone alcuni importanti problemi, come per esempio quello relativo alla possibilità di dare separatamente un giudizio sull'opera e uno sull'esecuzione. Questo accade perché « l'esecutore pubblico ha di fronte a sé due categorie di ascoltatori o spettatori: quelli che conoscono già l'opera e quelli che non la conoscono ancora » (ETF 264). In realtà si tratta di una falsa alternativa, perché né si può giudicare un'opera indipendentemente da qualsiasi mediazione, né, per lo stesso motivo, si può giudicare l'esecuzione senza con ciò stesso tenere presente l'opera nella sua identità. D'altro canto quel duplice giudizio può essere dato solo tenendo presente che « l'esecuzione non è una

semplice copia, perché altrimenti non si potrebbe giudicare un'opera sconosciuta attraverso l'esecuzione che se ne ascolta o vede, e che l'opera non si riduce alla propria esecuzione, altrimenti non si potrebbe giudicare dell'interpretazione in quanto tale » (ETF 265). In sostanza si può dire che nell'esecuzione pubblica l'opera è accessibile attraverso una duplice mediazione (neanche l'esecutore, infatti, può accedere immediatamente all'opera, e anche il pubblico media ulteriormente la versione dell'esecutore attraverso la sua personale visione), ma alla fine si tratta pur sempre del medesimo genere di mediazione, cosicché la forma non è mai accessibile in maniera « immediata », anche quando (come accade nelle arti figurative) si abbia questa impressione⁷⁷.

Ma passiamo ora al problema della critica. Ciò che deve essere subito rilevato è, secondo Pareyson, che la critica non sopraggiunge come qualcosa di ulteriore rispetto alla normale lettura dell'opera. Se così fosse, essa sarebbe fuori dal processo interpretativo, sarebbe una operazione del puro intelletto che non avrebbe nulla a che fare con la concreta fruizione dell'arte. Ma per Pareyson « il giudizio pronunciato dal critico non è un giudizio *sulla* rievocazione dell'opera, ma è efficacemente presente *nella* stessa rievocazione » (ETF 267).

In ogni lettura, anche nella più rozza e frettolosa, è presente una componente valutativa, cosa che denuncia l'operare, in essa, di giudizi sulla perfezione e sul valore dell'opera. Anche la critica d'arte, allora, si distingue dalla normale lettura non qualitativamente, ma per grado: « la differenza fra lettura e critica consiste nel fatto che quest'ultima è lettura dotata d'una consapevolezza metodologica » (ETF 269), perciò si può dire che « il critico è, in un certo senso, artista e filosofo insieme: è un po' artista, in quanto assume a legge della sua esecuzione la stessa che l'artista seguì per la sua formazione, ed è un po' filosofo, nel senso che ha la consapevolezza riflessa delle proprie operazioni, necessaria in chiunque si prefigga un metodo » (ETF 268).

In definitiva si può dire che esecuzione pubblica e critica sono due diverse modalità di realizzarsi della mediazione della lettura. Abbiamo precedentemente visto come per Pareyson elementi fondamentali di ogni lettura siano interpretazione e giudizio: si può concludere affermando che l'esecuzione pubblica è una lettura nella quale prevale l'elemento interpretativo, mentre la critica è una lettura in cui prevale l'elemento valutativo, e quindi il giudizio (ETF 261).

⁷⁷ È particolarmente significativo il fatto che Gadamer si ponga lo stesso problema nel considerare che qualsiasi rapporto con l'opera avviene all'insegna di una « mediazione totale », dilungandosi a mostrare come ciò che avviene nelle arti che richiedono un'esplicita esecuzione, avvenga in realtà in ogni forma artistica (VM 142 sgg.).

Credo che il fatto di avvicinare in questo modo l'esecuzione pubblica e la critica alla concreta lettura dell'opera sia di estrema importanza, consentendo a Pareyson di risolvere molte aporie in cui si involge chi da un lato separa nettamente l'opera dalle sue esecuzioni, e dall'altro considera la critica come un'attività a sé stante riconoscendole un'oggettività che non possiede, o all'estremo opposto, negandole qualsiasi ruolo nella comprensione dell'arte.

Un punto debole della posizione di Pareyson mi pare invece il suo sostenere che la critica è giudizio dotato di consapevolezza metodologica, non tanto per l'affermazione in se stessa, quanto per l'ambiguità della nozione di metodo, che qui Pareyson non si preoccupa di chiarire. C'è il pericolo, infatti, che esso venga inteso obbiettivamente come uno strumento capace di farci accedere a una forma di conoscenza modellata sulla oggettività delle scienze naturali.

2. GADAMER: INTERPRETAZIONE, ESECUZIONE, LETTURA, TEMPORALITÀ, LINGUAGGIO

a) Comprensione e interpretazione come esperienza del mondo

α) L'esperienza ermeneutica

Come si è già detto, l'ermeneutica di Gadamer non è e non vuole essere una nuova metodologia delle scienze dello spirito. Piuttosto, il filosofo tedesco esprime chiaramente l'intenzione di indagare il fenomeno del comprendere per mostrare in che modo esso « accada ». Il comprendere non è per Gadamer uno tra i tanti modi in cui avviene la nostra esperienza: è, piuttosto, la modalità originaria e fondamentale attraverso cui « abbiamo » un mondo, e assume quindi una preminenza anche su quello che per secoli è stato reputato lo strumento privilegiato attraverso cui è possibile acquisire conoscenza, il metodo scientifico. Questo, denuncia Gadamer, ha accampato la pretesa di costituirsi a modello di qualsiasi esperienza, con il risultato che la filosofia moderna non è riuscita a fornire gli strumenti adeguati per individuare i caratteri specifici del sapere « umanistico » che si realizza nell'ambito storico, giuridico e artistico.

Secondo Gadamer, una svolta a questa situazione sarebbe stata data dalle indagini heideggeriane. Heidegger, in *Essere e tempo*, avrebbe gettato le basi per superare una volta per tutte il metodologismo e l'obiettivismo sopravvissuti, nonostante gli sforzi per liberarsene, nello storicismo e, prima ancora, nelle teorie ermeneutiche elaborate dai romantici. Sarebbero in particolare la scoperta della *pre-comprensione* e del carattere ontologico del circolo ermeneutico, a detta di Gadamer, i due principali meriti di Heidegger (VM 312 sgg.).

Secondo Heidegger, prima di qualsiasi conoscenza oggettivamente orientata, agirebbe su di noi una pre-comprensione, come condizione preliminare di qualsiasi apertura all'ente, e quindi di qualsiasi oggettività. Gadamer vede

nella sua teoria anche una concezione rinnovata della natura del « circolo ermeneutico », che era inteso dai romantici semplicemente come il rapporto di reciproco rimando che, nella comprensione, si instaura tra le parti e il tutto del testo da interpretare.

Affermare, con Heidegger, che il circolo ermeneutico è dotato di un « significato ontologico positivo » (VM 313), vuol dire, innanzitutto, che esso non è semplicemente un fatto interno al testo da interpretare, ma si costituisce nella concreta attività ermeneutica, implicando e mettendo in gioco noi stessi e il nostro rapporto col mondo e con la tradizione, e quindi che la sottomissione ad esso non è un'inconveniente per la comprensione, quanto, piuttosto, ciò che rende possibile ogni comprendere. La consapevolezza di far parte di questo circolo, e del legame che noi abbiamo con la tradizione e i pregiudizi, rende possibile, a detta di Gadamer, «difendersi dall'arbitrarietà e dalle limitazioni che derivano da inconsapevoli abitudini mentali » (*ibid.*). Il comprendere è quindi dotato di una struttura circolare nella quale è invischiato non solo il testo da interpretare, ma soprattutto noi stessi in quanto interpretanti-comprendenti⁷⁸.

Detto diversamente: l'attività attraverso cui facciamo esperienza è il comprendere; quest'ultimo si realizza concretamente all'interno di un circolo di cui fanno parte sia l'oggetto che il soggetto della comprensione; la circolarità del « circolo ermeneutico » consiste nel fatto che chi comprende non si trova mai di fronte al suo oggetto come di fronte a qualcosa di totalmente estraneo, ma ha con esso sempre una certa familiarità, che è ciò in cui consiste la struttura della pre-comprensione – questo fa sì che la comprensione non parta dal nulla, ma dalla totalità dell'orizzonte di senso che la rende possibile, e che essa, una volta avvenuta, rafforzi e ampli quello stesso orizzonte; l'orizzonte di senso che rende possibile la comprensione è costituito dalla tradizione, che è, quindi, il mondo pre-interpretato da cui ogni nostra successiva interpretazione parte; la tradizione, a sua volta, agisce in noi come pre-giudizio.

Da queste brevi considerazioni derivano importanti conseguenze. Innanzitutto il comprendere per Gadamer è sempre storico. Questo perché ogni comprendere si inserisce in una concreta tradizione ed è proprio di uno spirito che si distende nel tempo. La storicità del comprendere non risiede solo nel fatto che il suo oggetto è storico: anche la coscienza è storica per definizione, in quanto appartiene alla storia e muta storicamente: « una reale coscienza storica sa prima di tutto di essere essa stessa storica »⁷⁹. Inoltre, se, come

⁷⁸ Cfr. H.-G. GADAMER, *Sul circolo ermeneutico*, cit.

⁷⁹ G. RIPANTI, *Gadamer*, Cittadella Editrice, Assisi 1978, p. 59.

abbiamo detto, la tradizione agisce in noi come pregiudizio, allora, in quanto « condizioni della comprensione » (VM 325), i pregiudizi, saranno oggetto, da parte di Gadamer, di una riabilitazione dal discredito nel quale erano caduti a partire dall'illuminismo, che aveva visto in essi un ostacolo all'emancipazione della ragione.

Per Gadamer « “pregiudizio” non significa [...] affatto giudizio falso » (VM 318), ma « solo un giudizio che viene pronunciato prima di un esame completo e definitivo di tutti gli elementi obbiettivamente rilevanti » (VM 317-318). Si può dire che il pregiudizio sia ciò che dà un preliminare orientamento alla nostra comprensione. È chiaro che ciò non significa che dobbiamo ciecamente affidarci ad essi senza alcuna presa di posizione critica nei loro confronti: la bravura dell'interprete consiste anche nell'essere capace di distinguere i pregiudizi « veri », cioè quelli che favoriscono la retta comprensione, da quelli « falsi », che la ostacolano. E il criterio da seguire per evitare di deviare dal corretto interpretare è quello di non « “lasciarsi mai imporre pre-disponibilità, pre-veggenza e pre-cognizione dal caso o dalle opinioni comuni, ma di farle emergere dalle cose stesse, garantendosi così la scientificità del proprio tema” » (VM 313)⁸⁰. I pregiudizi devono quindi essere messi alla prova: saranno mantenuti nel caso in cui favoriscano la penetrazione dell'oggetto, saranno abbandonati nel caso in cui la ostacolano.

Qui si riaffaccia insistentemente un problema che abbiamo già affrontato nell'occuparci dell'ermeneutica di Pareyson. Ci si può chiedere come si debba intendere la « cosa » di cui parla Gadamer e come sia possibile per l'interprete coglierla in quanto tale. Come, cioè, sia possibile accedere alla cosa laddove si neghi ad essa qualsiasi connotazione oggettiva (naturalmente qui si parla dell'oggettività cui aspira la scienza naturale). L'unica risposta a una tale domanda, come ho già avuto occasione di puntualizzare, credo sia questa: l'oggettività delle scienze metodiche (come distanza e neutralità rispetto all'oggetto da conoscere) non può esistere senza una preliminare apertura ontologica da cui gli enti emergono in quanto tali, e quindi la verità scientifica, come *orthótes*, come giustezza dello sguardo sull'ente, è fondata sulla verità ontologica, come *alétheia*, come non-nascondimento dell'essere che si mostra nello stesso tempo in cui si cela; esiste quindi una forma di obbiettività più radicale, che è quella dell'oggetto che emerge da un mondo pre-interpretato: solo come risultato di precedenti interpretazioni può darsi e quindi può esistere un oggetto per un soggetto, e la sua oggettività gli deriva proprio dal fatto che il «soggetto» singolo non ne è l'unico creatore. È in questo senso che si può parlare di « finitezza » dell'uomo, che, pur nascendo e vivendo in una

⁸⁰ Questo passo di Heidegger citato da Gadamer si trova in *Essere e tempo*, cit., p. 195.

tradizione e in un mondo di significati non può mai padroneggiarne completamente il senso.

Una rivalutazione della tradizione, del pregiudizio e dell'autorità caratterizzano, quindi, la posizione di Gadamer: « la vera autorità non ha bisogno di affermarsi in modo autoritario » (VM 328, nota).

β) Comprensione e interpretazione

Fino ad ora si è parlato di comprensione e interpretazione usando questi due termini come sinonimi. Onde evitare di essere poco precisi proprio in uno dei punti nodali della teoria gadameriana, consideriamo ora se un tale uso sia, nell'ottica del filosofo tedesco, giustificabile.

Per Gadamer ogni comprensione è, in fondo, interpretazione. Egli, come si è già visto, considera l'interpretazione di testi che si ha nell'ermeneutica in qualità di scienza specialistica, come una sorta di modello di qualsiasi nostra esperienza del mondo, facendo dell'appropriazione del senso di ciò che ci proviene dalla tradizione, da compito specifico di discipline particolari (l'ermeneutica teologica, giuridica, ecc.), una condizione esistenziale dell'uomo. Del resto, anche qui il referente più prossimo di Gadamer è Heidegger, il quale parlava dell'interpretazione come di una articolazione interna della comprensione. Dice Heidegger : « l' "in quanto" esprime la struttura esplicativa del compreso; come tale costituisce l'interpretazione »⁸¹. Ogni interpretazione è, quindi, per Heidegger, radicata nella struttura più originaria dell'umana esistenza, quella comprensione che in quanto sempre emotivamente situata e progettante, è ciò in cui l'« esserci », in questa o quella maniera, autentica o inautentica, sempre si trova.

Da questo punto di vista, allora, l'interpretazione non si pone come un'attività autonoma e indipendente, sganciata dalla concreta immediatezza dell'esistenza. Nell'interpretazione viene « scoperta », in maniera tale da poter essere utilizzata la significatività del mondo: « che la visione ambientale preveggennte scopra, significa che essa interpreta il "mondo" già compreso »⁸².

In ogni comprensione, quindi, l'appropriazione del senso di ciò che è compreso avviene solo mediante un'interpretazione, cioè mediante una personale attività che impegna il soggetto in quanto storicamente situato. È evidente, quindi, che pur nella apparente immediatezza dell'approccio con l'oggetto tipica della comprensione, in essa opera in realtà sempre una

⁸¹ *Essere e tempo*, cit., p. 189.

⁸² *Ibid.*

mediazione, data proprio dall'interpretazione attraverso cui, volta per volta, l'oggetto è accessibile.

γ) Storicità del comprendere

Occorre a questo punto specificare ulteriormente la « storicità » del comprendere, attraverso la chiarificazione di alcuni concetti usati da Gadamer: quello di *Wirkungsgeschichte*, quello di *applicatio*, e quello di *wirkungsgeschichtliches Bewußtsein*.

La *Wirkungsgeschichte*, alla lettera, la « storia degli effetti », è l'azione che su qualsiasi interpretazione inevitabilmente produce la totalità delle interpretazioni precedenti a quella. Ad esempio, la « fortuna » che un testo ha avuto nella storia diventa una parte ineliminabile della sua natura, al punto che noi, consapevolmente o no, quando ci accingiamo a « leggerlo », siamo sempre sottoposti ai suoi effetti: « questa decide anticipatamente di ciò che ci si presenta a noi come problematico e come oggetto di ricerca, e noi dimentichiamo la metà di ciò che è, anzi dimentichiamo l'intera verità del fenomeno storico se assumiamo tale fenomeno, nella sua immediatezza, come l'intera verità » (VM 351).

Grande importanza assume anche la nozione di « *applicatio* ». La tradizione ermeneutica aveva codificato tre principali momenti dell'attività interpretativa, a cui corrisponderebbero tre particolari capacità dell'interprete: la *subtilitas intelligendi*, la *subtilitas explicandi*, e la *subtilitas applicandi*. L'ermeneutica romantica, a causa del suo assurdo ideale di oggettività, avrebbe emblematicamente accantonato il momento dell'*applicazione* del senso del compreso alla propria particolare situazione (ad esempio, l'applicazione a scopo di edificazione, che richiedevano le Sacre Scritture)⁸³. Per Gadamer, al contrario, il momento dell'applicazione rimane fondamentale: ogni interpretazione è sempre una *integrazione* dell'orizzonte di ciò che si comprende e di quello di chi comprende, cioè è, come si è già detto, una *fusione di orizzonti*. E questo perché l'ideale di una pura oggettività, del totale oblio di sé che richiedevano a se stessi gli storici come Ranke, è irraggiungibile: la finitezza e la storicità dell'uomo si mostrano proprio in ciò (per tutta questa problematica, VM 358 sgg.).

⁸³ Un altro esempio di interpretazione che richiede applicazione è quello della legge da parte del giudice: il significato di ogni norma giuridica dev'essere stabilito in una particolare situazione. La legge, anche se antica, riceve il proprio compiuto significato solo quando viene applicata a un caso particolare del presente. Gadamer fa spesso riferimento all'ermeneutica giuridica, entrando in polemica con Emilio Betti, fautore di un'ermeneutica metodica guidata da un ideale di completa oggettività (VM 360-361).

Infine, il concetto di *wirkungsgeschichtliches Bewußtsein*, che può essere reso in italiano con « coscienza della determinazione storica » o « coscienza storico-effettuale ». Emerge a questo proposito quello che forse è il nocciolo dell'intera speculazione gadameriana, cioè la necessità di definire il rapporto tra la determinazione dell'uomo da parte della storia, e la coscienza o il sapere di questa determinazione. È innegabile, a detta del filosofo tedesco, che si possa diventare in parte coscienti dei pregiudizi che ci dominano con un atto di riflessione, che ci collochi a un livello superiore rispetto alla ingenuità di chi è storicamente condizionato senza saperlo. Ma, si chiede Gadamer: « col parlare di coscienza della determinazione storica non ci troviamo immediatamente prigionieri della legge immanente della riflessività, in base alla quale la riflessione risolve e dissolve ogni immediatezza che le si contrapponga, quale dovrebbe essere appunto ciò che chiamiamo *Wirkung*, l'effetto, la determinazione? » (VM 396). E quindi, con ciò, non si dovrebbe dare ragione a Hegel e dire che il gradino più alto della conoscenza, il *sapere assoluto*, sarebbe, in definitiva, raggiungibile? La risposta di Gadamer a questa domanda è negativa. La coscienza della determinazione non elimina la determinazione, io non posso mai essere *interamente* cosciente degli effetti storici che agiscono su di me. Per quanto profonda, la consapevolezza della mia determinatezza non è tale da eliminare un fondo oscuro che non può mai essere completamente esplicitato e portato alla trasparenza.

Bisogna poi vedere fino a che punto Gadamer superi veramente la nozione hegeliana di sapere assoluto, e fino a che punto ne rimanga invischiato. Non voglio entrare, in questa breve analisi che ha solo uno scopo introduttivo al problema dell'interpretazione dell'opera d'arte, in questa polemica di cui danno conto Vattimo nell'introduzione a *Verità e metodo*⁸⁴ e G. Ripanti nella sua monografia su Gadamer⁸⁵.

δ) Ermeneutica e linguaggio

Infine, non si può trascurare di puntualizzare il ruolo fondamentale che nell'ermeneutica di Gadamer ha l'analisi del linguaggio. Fino ad ora ho parlato di comprensione e interpretazione, e del modo in cui avvengono, del loro essere un fatto storico e temporale. Per Gadamer tutti questi fenomeni accadono nel *medium* del linguaggio. Questo significa che ogni rapporto con la

⁸⁴ Introduzione a *Verità e metodo*, p. XXVI. Qui, a proposito della mediazione totale costituita dal linguaggio che potrebbe essere assimilata alla mediazione totale di cui parla Hegel, Vattimo prende posizione a favore di Gadamer, contro Pöggeler.

⁸⁵ G. RIPANTI, op. cit., pp. 73 sgg.

tradizione e col passato è di natura linguistica, come pure ogni esperienza, se è vera esperienza, è sempre linguisticamente strutturata. Ciò non vuol dire solo che i testi scritti, come oggetto di interpretazione, abbiano un primato sui monumenti «muti» che il passato ci ha lasciato, ma anche che *ogni* comprensione-interpretazione, sia quella di testi scritti, sia quella di « monumenti muti », avviene sempre nel mezzo del linguaggio: l'esperienza del senso è possibile solo nel « portare alla parola » l'oggetto della nostra comprensione (VM 448 sgg.). Per questo Gadamer può dire che « *l'essere che può venir compreso è linguaggio* » (VM 542).

Una tale affermazione, dice Vattimo, non significa semplicemente che « l'oggetto di comprensione – opera d'arte, documento del passato, discorso che l'altro ci rivolge – è sempre linguaggio », ma soprattutto che « ogni incontro con il mondo, anche con le cose nella loro cosiddetta immediatezza, si rivela un incontro linguistico »⁸⁶. Gadamer può parlare di ontologia ermeneutica solo perché l'essere è accessibile nella comprensione-interpretazione che si attua nel linguaggio. L'essere, heideggerianamente inteso come ciò che trascende i singoli enti e come l'orizzonte aperto da cui ogni ente può emergere, è il linguaggio, ed è proprio nel linguaggio, e non nello spirito assoluto, che avviene la completa mediazione di soggetto e oggetto, che Gadamer chiama « appartenenza » (*Zugehörigkeit*) reciproca.

Tutto ciò rende più chiaro anche ciò che Gadamer dice a proposito della dinamica in cui si realizza la comprensione di un testo, richiamandosi alla dialettica antica: il rapporto che si instaura tra interprete e testo è una sorta di dialogo nel quale si dispiega una « logica di domanda e risposta ». Secondo il filosofo tedesco ogni nostro tentativo di interpretare un testo è un domandare, che è, in fondo, un tentativo di ricostruire la domanda originaria di cui il testo può essere considerato una risposta, « ma non potremo riuscirvi senza trascendere col nostro domandare l'orizzonte storico che in tal modo viene delineato. La ricostruzione della domanda a cui il testo vuol dare risposta è sempre a sua volta compresa all'interno di un domandare nel quale noi cerchiamo la risposta alla domanda che il passato ci pone » (VM 431-432).

Ho voluto, prima di affrontare direttamente il problema della ricezione dell'opera d'arte, mostrare i tratti salienti dell'ermeneutica gadameriana. Questo mi permetterà, oltre che di inquadrare meglio il modo in cui il filosofo tedesco concepisce l'interpretazione della forma artistica, anche di confrontare direttamente la teoria dell'interpretazione di Gadamer con quella di Pareyson al fine di considerare se tra i due filosofi possa esistere, in particolare relativamente al modo di intendere il fenomeno dell'arte, una qualche

⁸⁶ G. VATTIMO, introduzione a *Verità e metodo*, p. XXV.

omogeneità di vedute. Sarà anche interessante considerare se l'estetica di Gadamer si inserisca perfettamente nella sua ontologia ermeneutica, oppure se esista tra esse una qualche incompatibilità.

b) Interpretazione ed esecuzione come modalità di accesso all'opera d'arte

α) Esecuzione e interpretazione come mediazione totale

Anche se Gadamer parla, in alcuni luoghi, di « oggettività » della conoscenza, questa non deve essere intesa come quella neutralità e distanza dall'oggetto a cui si riferiscono le scienze naturali: l'obiettività, come opposto della relatività, è data, per il filosofo tedesco, dal non lasciarsi influenzare dai pregiudizi falsi, che non trovino riscontro nella cosa da interpretare, e dal mettere continuamente alla prova i nostri pregiudizi, essendo disposti ad abbandonarli qualora si dimostrino fuorvianti. In ogni caso, una conoscenza completamente scevra di pregiudizi è un ideale irraggiungibile: questo implica che un accesso all'oggetto indipendentemente dall'interpretazione particolare che se ne dà, è impossibile. Ma vediamo se questo principio può essere applicato anche alla ricezione dell'arte.

Come abbiamo precedentemente visto, l'opera d'arte può essere definita come un « gioco » che si trasmuta in « forma ». Mi sembra utile riportare per intero un importante passo di Gadamer: « il gioco è forma: e ciò significa che, nonostante il suo necessario rimando alla rappresentazione, esso è un tutto significativo che come tale può essere ripetutamente rappresentato e compreso nel suo proprio senso. La forma, dal canto suo, è anche gioco in quanto, nonostante questa sua ideale unità, raggiunge il suo essere pieno solo nelle singole rappresentazioni, nell'esser via via "giocata" » (VM 149).

Questo vuol dire che la forma artistica implica nella sua natura, nella sua essenza, l'essere giocata: la forma, cioè, è forma *solo* in quanto giocata. Ora, è chiaro che qui dire « giocata », significa dire « eseguita ». Da ciò consegue che è proprio della natura dell'opera d'arte l'essere eseguita, e che essa non può essere separata dalle sue esecuzioni, come se fosse accessibile in maniera più profonda e originaria indipendentemente da quelle. È un'astrazione della coscienza estetica pretendere di cogliere l'opera in una presunta identità con se stessa che si ritroverebbe solo prescindendo dai modi in cui essa viene vista nella contingenza dei molteplici sguardi storici. La distinzione che si può fare

tra opera ed esecuzione è di natura secondaria rispetto all'immediatezza con la quale, nell'esecuzione, essa è accessibile come opera.

In quelle forme artistiche cui appartiene già l'esecuzione si realizza una « doppia *mimesis* », quella del poeta che imita la natura⁸⁷, e quella dell'attore che imita il poeta: « ma questa doppia *mimesis*, appunto, è *una*: ciò che nell'una e nell'altra rappresentazione viene all'essere è la stessa cosa » (*ibid.*).

Alla duplice differenziazione estetica che pretende di distinguere la poesia e la sua materia da un lato, e la poesia e la sua esecuzione dall'altro, si deve opporre, per Gadamer, una *non differenziazione estetica* che consenta di vedere la forma artistica nella sua globalità, come rappresentazione che si realizza, insieme, nel *medium* della produzione e in quello dell'esecuzione.

Questo non significa che non vi sia alcuna distinzione tra le diverse forme di *mimesis* o mediazione. Un conto è, infatti, parlare di attività produttiva dell'artista che « imita » la natura facendo di essa una « rappresentazione », attraverso cui essa diviene accessibile nel suo essere al pubblico degli spettatori. Altro è, invece, parlare dell'esecuzione pubblica, come la recitazione o l'esecuzione musicale, che si verificano in condizioni del tutto peculiari: esse svolgono infatti il loro ruolo mediatore « presentando » l'opera al pubblico e richiedono capacità non comuni a tutti gli interpreti. Altro ancora è parlare di interpretazione, e quindi di mediazione, come modalità di accesso all'opera e all'esecuzione pubblica che se ne dà, da parte di un pubblico vario ed eterogeneo a cui non si richiedono particolari doti o capacità specialistiche. In ogni caso, comunque, ciò che accomuna tutte queste forme di accesso all'opera d'arte è che in tutte e mediante tutte l'opera diviene presente come opera, cioè si « autorappresenta » comprendendo in sé tutte le operazioni sopra descritte.

L'esecuzione è, quindi la *mediazione* attraverso cui l'opera si dà a uno spettatore. L'opera d'arte, come qualsiasi oggetto di conoscenza, non è quindi mai accessibile nell'immediatezza dell'*Erlebnis*, né come « puro fatto »: « ciò che abbiamo chiamato forma [...] non è qualcosa che abbia una realtà in sé e poi ci si dia in una mediazione per esso accidentale; proprio nella mediazione raggiunge il suo essere proprio » (VM 150).

Quella che Gadamer chiama esecuzione è, in fondo, una forma di interpretazione. Ogni volta che si esegue un'opera la si presenta in modo diverso, sotto diversi aspetti e in una diversa luce, quindi ogni esecuzione è un modo di presentare l'opera nuovo e originale, in una parola, un'*interpretazione* (naturalmente il grado di originalità può variare notevolmente: quando

⁸⁷ Naturalmente non bisogna dimenticare il significato del tutto particolare che Gadamer dà a questa espressione. Vd. sopra, II, 2., a), β).

un'esecuzione si limita a ricalcarne un'altra allora non si può certo parlare di nuova interpretazione).

In quest'ottica, le varie esecuzioni-interpretazioni non sono per nulla riducibili alla soggettività di chi le produce. Esse entrano a far parte dell'essere dell'opera: « non si tratta dunque di una varietà puramente soggettiva di interpretazioni, ma di possibili modi di essere dell'opera stessa, la quale, in un certo senso, interpreta se stessa nella varietà dei suoi aspetti » (*ibid.*).

Lo stesso Gadamer, però, si premura di precisare che, con la sua posizione, non intende misconoscere la possibilità che le varie esecuzioni possano essere viste come tali, cioè come interpretazioni, come quando, per esempio, ci si sforza di immaginare come poteva essere originariamente un edificio antico che ci sia giunto ampiamente rimaneggiato, e quindi nella sua primitiva struttura, al di là dei vari restauri cui è stato sottoposto (che sono, certo, forme d'esecuzione). Questo non significa che le varie modificazioni che esso ha subito nei secoli siano state arbitrarie e inessenziali, e perciò prive di criterio: « in realtà tutte queste variazioni si sottopongono esse stesse alla misura critica della presentazione "giusta" » (VM 151).

Da questo punto di vista, le varie interpretazioni che vengono date di un'opera non possono venire considerate come se fossero tutte sullo stesso piano, cosa che accadrebbe qualora venissero viste come qualcosa di inessenziale per essa: dire che la forma artistica non è indipendente dalle sue esecuzioni significa anche affermare che ogni nuova esecuzione deve idealmente tener conto delle esecuzioni precedenti⁸⁸, e in particolar modo di quella che si è imposta come « classica ». Questa tradizione interpretativa « è ormai così strettamente fusa con l'opera che il confrontarsi con tale modello ha lo stesso effetto del confronto con l'opera come tale nello svegliare la creatività dell'autore » (VM 151).

Anche a Gadamer si prospetta la falsa alternativa secondo la quale o la varietà e molteplicità delle esecuzioni che si danno dell'opera rende vano ogni tentativo di stabilire un criterio al quale debbano sottostare queste ultime – di qui, il problema della arbitrarietà, soggettività e relatività delle interpretazioni – o, tenuto conto dell'esistenza di esecuzioni che si possono considerare « classiche », una di queste viene fissata come definitiva, nella convinzione che solo una determinata interpretazione possa aspirare alla « giustezza ».

Tale « arbitrarietà » e tale « giustezza » sono entrambe impossibili, giacché « l'interpretazione è bensì, in un certo senso, riproduzione, ma questa riproduzione non segue a un precedente atto di produzione; essa segue, invece,

⁸⁸ Questo forse accade anche quando ci si trovi per la prima volta di fronte a un'opera d'arte. Neppure qui si ha un rapporto immediato con l'opera, ma agiscono nell'interprete tutti quei pregiudizi che, se non in rapporto a quell'opera specifica, hanno comunque agito sulla tradizione di cui l'opera fa parte.

la figura dell'opera formata, che l'interprete deve rap-presentare secondo il senso che in essa trova » (VM 152). Ancora una volta l'opera nella sua oggettività mostra di possedere un primato sui vari « soggetti » interpretanti: è il senso che si ritrova nella figura, nella forma dell'opera, a fornire il criterio di cui si andava in cerca, ed è per questo che l'interpretazione non si può ridurre alla fantasia arbitraria degli interpreti.

La distinzione dell'opera dalle varie esecuzioni di cui è oggetto è un'operazione della coscienza estetica, che, nel suo voler a tutti i costi preservare l'artisticità dell'opera d'arte da ogni aspetto extra-estetico, finisce per non essere più in grado di cogliere la forma nella sua unitarietà. Non è possibile accedere alla sfera di una pura esteticità prescindendo dalla mediazione dell'esecuzione: ciò a cui il fruitore guarda è l'esecuzione, la rappresentazione dell'opera, e vede e gode dell'opera solo attraverso l'esecuzione.

La critica è costretta a operare quella distinzione (tra opera ed esecuzione) solo quando la mediazione fallisce, cioè quando un'interpretazione si mostri infondata o palesemente infedele (VM 153). Ma Gadamer, lungi dal voler negare il fatto che a volte ci si trovi costretti a separare opera ed esecuzione, intende solo affermare che un approccio di tal genere è solo derivato e secondario (proprio come quello della scienza nei confronti del suo oggetto), rispetto alla modalità più genuina di fruire e godere dell'arte nell'immediatezza del rapporto che si instaura tra esecutore e opera e tra spettatore ed esecuzione: solo così l'arte può sopravvivere al mutamento delle generazioni tramandandosi come un bene che conserva intatta la propria vitalità.

Finalmente, Gadamer può definire la mediazione in cui l'opera si fa presente come una « mediazione totale »: « mediazione totale significa che il mediatore supera e sopprime sé stesso in quanto mediatore. Ciò vuol dire che la riproduzione (nel caso della musica e del teatro, ma anche nella recitazione della poesia epica e lirica) non viene tematicamente in primo piano, e che, invece, attraverso di essa e in essa, è l'opera che si rap-presenta. » (VM 153). Attraverso questa mediazione totale la forma artistica si fa contemporanea di ogni presente, e la realizzazione di questa contemporaneità si rivela il compito più importante a cui è chiamato l'interprete: « è chiaro che essa non si disperde nei suoi molteplici e vari aspetti in modo da perdere la sua identità, ma è sempre presente in essi. Tutti questi aspetti le appartengono. Tutti sono *contemporanei* ad essa. » (*ibid.*).

β) Carattere mediatico di tutte le arti

Dire che l'arte non può essere accessibile se non nelle sue mediazioni pare quasi scontato nel momento in cui si parla delle arti che esigono esecuzione pubblica, senza la quale esse non esisterebbero mai nella loro completezza e pienezza materiale: è il caso del teatro, nel quale la scena, gli attori nella loro presenza e fisicità, l'intonazione delle voci, i suoni, i rumori, sono gli elementi che consentono al copione di prendere vita, nessuno essendo disposto a dire che il dramma stia esclusivamente nel testo scritto e nelle sue parole; è il caso della musica, che può essere pienamente goduta solo nella concretezza del suono, del timbro, del ritmo, in una parola, nella sua pienezza fisica, al punto che lo spartito viene generalmente visto come un insieme di indicazioni, più o meno precise, aventi uno scopo meramente strumentale, essendo esse subordinate all'esecuzione, nella quale, solo, la musica trova vera esistenza.

Le cose non sono, invece, così pacifiche quando ci riferiamo a forme artistiche che non richiedono esecuzione pubblica, come la letteratura e le arti figurative. Qui sembrerebbe prevalere, nell'interpretazione, una totale immediatezza dovuta al fatto che ogni fruitore si avvicinerrebbe in maniera autonoma e personale a una poesia o a un quadro, il cui darsi quasi spontaneamente, senza bisogno di alcuna integrazione di elementi ulteriori, sembrerebbe la miglior prova della loro autonomia, che si tradurrebbe nella non necessità di esecuzioni o mediazioni di alcun genere.

Se le cose stessero realmente in questo modo, non solo Gadamer si troverebbe costretto a rettificare la sua, forse troppo affrettata, affermazione per cui *ogni* opera d'arte sarebbe accessibile attraverso una mediazione totale. Egli si troverebbe anche di fronte all'imbarazzante situazione di dover abbandonare una delle principali tesi da lui sostenute fino ad ora, quella dell'ontologicità dell'arte, tesi a cui era profondamente legato un altro dei cavalli di battaglia polemici di Gadamer, quello della critica della coscienza estetica.

Qualora, per esempio, una poesia fosse accessibile nell'immediatezza di un puro rapporto interiore, qualsiasi occasionalità, qualsiasi rapporto con la realtà e con gli aspetti contingenti di essa, sarebbero eliminati del tutto, e la coscienza estetica, ritrovando finalmente un rapporto immediato con l'opera, che gliene renderebbe accessibile il puro carattere estetico, riacquisterebbe la sua sovranità dalla quale sarebbe stata, quindi, ingiustamente allontanata: « il concetto della differenziazione estetica mediante la quale la coscienza estetica si pone in un puro rapporto con l'opera, al di fuori di ogni altra relazione, non sarà per dir così legittimato proprio dall'autonomia della coscienza leggente? » (VM, 197)

Ma solo a uno sguardo superficiale una tale immediatezza può apparire il carattere specifico della fruizione dell'arte. Se si osserva con attenzione come si articola la lettura, non solo quella ad alta voce, ma anche quella interiore e silenziosa, non si può non rilevare come essa, lungi dal costituirsi come puro rapporto spirituale, si concretizzi sempre in modi specifici, e i suoi caratteri mutino ad ogni nuovo approccio: « l'accentuazione, l'articolazione ritmica del testo, si verificano anche nella lettura più silenziosa » (VM 198).

Ma se ogni lettura si propone di far venire alla rappresentazione l'opera – ogni lettura è un modo nuovo e originale di rappresentare l'opera, in quanto ognuna si articola in maniera diversa –, se l'opera non è accessibile mai in un suo essere in sé, svincolato da ogni contingenza, ma solo nella mediazione della lettura, allora quest'ultima è a tutti gli effetti una forma di esecuzione, e, come tale, di interpretazione, cosicché anche la letteratura, nonostante le apparenze, rispetta la fondamentale tesi gadameriana per cui la forma artistica esige esecuzione e non si distingue da essa.

Il problema della lettura, del compito che essa pone all'interprete, di che cosa significhi « leggere » non solo un testo, ma anche, per esempio, un dipinto, è solamente accennato qui dal filosofo tedesco, mentre viene approfondito, come si vedrà in seguito, in alcuni saggi de *L'attualità del bello*⁸⁹.

Quanto si è precedentemente detto è denso di conseguenze anche relativamente alla questione della trasmissione storica del testo letterario, e, più in generale, dell'opera d'arte. Affermare, infatti, che « il concetto di letteratura implica necessariamente un rapporto con il fruitore » (VM 199) comporta che il tramandarsi nel tempo dell'opera letteraria non è indifferente alla sua natura, la quale si arricchisce inglobando in sé via via tutte le interpretazioni di cui è stata oggetto nel corso dei secoli.

Ora ci si dischiude anche il significato della « contemporaneità » dell'opera rispetto agli interpreti. Non si tratta della contemporaneità della coscienza estetica, la quale considera la presenza a sé di ogni opera del passato come un dato di fatto, ma di una contemporaneità che il fruitore si ripropone, o si deve riproporre, come un *compito* da realizzare ogni qual volta si trovi a dover attualizzare una forma artistica che la tradizione ci consegna. Così nasce il concetto di classico: « classica » è un'opera che nel succedersi dei modi in cui ogni epoca se l'appropria, rivela di sé ogni volta qualcosa di differente e significativo, che gli appartenenti a quell'epoca vedono come proprio, come attuale. L'opera classica ha sempre qualcosa da dire ad ogni epoca, essa permane giovane e quindi attuale nel mutare dei secoli. In questo senso, credo,

⁸⁹ Principalmente in *Arte come gioco, simbolo e festa*, e in *La lettura di edifici e dipinti*.

dev'essere inteso anche il titolo della raccolta di saggi di estetica di cui ci occupiamo⁹⁰.

Si può dire finalmente che ogni arte è accessibile attraverso la mediazione dell'esecuzione. Ciò è vero per la musica e il teatro, è vero per la letteratura, è vero, come si vedrà, anche per le arti figurative.

γ) *Lettura di un dipinto*

Un breve ma fondamentale saggio di Gadamer si intitola emblematicamente *La lettura di edifici e dipinti* (AB 143-151). L'uso quasi paradossale della parola « lettura », dove altri avrebbero utilizzato probabilmente termini come « contemplazione » o « visione », è segno che qui Gadamer intende farci cogliere un aspetto particolare della fruizione dell'arte.

Prendendo come punto di partenza il principio in base a cui comprendere il senso significa ricostruire la domanda della quale il « testo » sarebbe la risposta, realizzando così la struttura dialogica di domanda e risposta che sta alla base di ogni comprendere⁹¹, Gadamer si chiede quali conseguenze abbia una tale considerazione per il problema della comprensione dell'opera d'arte.

La scelta di portare come esempi concreti due casi di interpretazione di opere non letterarie, come un edificio e un dipinto, rientra nella sua più generale strategia di analisi mirante a mostrare che, nonostante le differenze, c'è una sostanziale unità tra le arti, e, in questo particolare caso, può essere visto come un tentativo di far vedere che anche quelle forme d'arte la cui esistenza fisica, di cose tra le cose, ci illude di farcele godere in una perentoria immediatezza – come accade, appunto, con una chiesa o un quadro – devono essere interpretate, « lette », e quindi eseguite, con un atto che richiede sforzo e impegno da parte dello spettatore.

Il dipinto che Gadamer prende in considerazione è un quadro di Giorgione, *La tempesta*. La scelta del filosofo tedesco ricade proprio su quest'opera perché essa impone allo spettatore un importante compito ermeneutico, quello di decifrarne il senso, prima di tutto quello letterale. Si tratta della rappresentazione di una scena enigmatica: in primo piano, in una verde campagna, riposano sulla destra una madre col bambino, a sinistra un giovane; sullo sfondo si vede una città sulla quale si abbatte un temporale; qua e là colonne diroccate. Che cosa ha voluto significare il pittore con questa scena?

⁹⁰ Cfr. l'introduzione di Riccardo Dottori a *L'attualità del bello*.

⁹¹ Cfr. VM 418 sgg.

« Si tratta di una “scena di genere”, oppure di una composizione allegorica? » (AB 144).

Certo, la comprensione del significato iconografico, dice Gadamer, è solo uno dei compiti che si richiedono all'interprete, e, forse, nemmeno il più importante. Ma il fatto che per lo meno si ponga come un problema, rivela che il godimento dell'opera d'arte è più una conquista che un possesso immediato.

Si può prescindere dall'interpretazione dell'iconografia e rivolgersi alla comprensione dell'« atmosfera che riesce a far parlare un paesaggio misterioso » (AB 145), ma in qualunque caso la domanda che lo spettatore dovrebbe rivolgere a se stesso è: « ora ho compreso meglio questo quadro? » (*ibid.*).

Mi pare chiaro che, secondo Gadamer, è completamente fuori strada chi ritiene che la fruizione genuina di un'opera d'arte, in questo caso di un quadro, consista nel semplice e ingenuo contemplare, puramente passivo nel suo lasciarsi coinvolgere da una « bellezza » non meglio definita⁹². Il « godimento » estetico, appare piuttosto a Gadamer il risultato di uno sforzo, una conquista, resa possibile dall'acquisizione di una specifica capacità, quella di leggere un'opera. Saper leggere un'opera d'arte, vuol dire possedere, innanzitutto, la capacità di leggerla, e, prima ancora, di sillabarla: « anche per l'opera dell'arte figurativa vale il principio che bisogna imparare a guardarla, e che essa non viene compresa nello sguardo ingenuo rivolto all'insieme visibile che si trova di fronte a noi [...]. Noi dovremo invece “leggerla”, anzi dovremo addirittura sillabarla, finché non riusciamo a leggerla » (AB 146).

Solo quando si è in grado di leggere l'opera, si può trovare la chiave ermeneutica per comprenderla, e allora essa « comincia a parlare » (*ibid.*). Anzi, Gadamer è profondamente convinto del fatto che un'opera d'arte debba esser *lasciata parlare*: essa deve essere lasciata libera di esprimersi, di esprimere ciò che in essa è riposto. Ma questo « lasciar parlare » non ha nulla della passività che una pura contemplazione richiederebbe. Lasciar parlare è, anzitutto, un segno di rispetto, che richiede come condizione preliminare il « saper ascoltare » e, nel caso in cui ci si riferisca a un testo scritto, il saper leggere. Ogni lettura, compresa quella dell'opera d'arte, richiede quindi capacità di leggere e rispetto per ciò che l'oggetto dice.

Ciò che si verifica nell'atto della lettura credo sia esemplificato al meglio nel concetto greco di *theoria*, cui lo stesso Gadamer fa riferimento. La *theoria* è un « assistere » allo spettacolo. Ma « assistere è qualcosa di più che il trovarsi presente insieme a qualcos'altro », è « partecipare » (VM 157). Anche nella

⁹² Questa è certo una convinzione tipica della « coscienza estetica », che pretende di godere della pura bellezza senza che ciò richieda alcuno sforzo.

lettura si assiste e si partecipa a ciò che si legge, senza fargli violenza, cercando di far emergere il senso che in esso si trova.

La prima conseguenza che si può trarre da quanto è stato detto è che appellarsi a una presunta evidenza e immediatezza con cui l'opera d'arte ci si presenterebbe, manifesta una profonda ingenuità da parte del fruitore. Non solo le opere d'arte contemporanee richiedono all'interprete un compito di attiva ricostruzione di un senso che pare ridotto in brandelli⁹³, ma anche quelle della tradizione a noi più familiare, la cui comprensione, se non deve ridursi a una mera appropriazione del senso « letterale » di ciò che è raffigurato, deve essere guidata da una capacità autentica di scandagliare l'opera in tutti i suoi aspetti, principalmente quelli meno evidenti.

Questa è la modalità di interpretazione che *tutte* le forme artistiche richiedono – e ci troviamo qui di fronte alla seconda conseguenza – anche quelle che, come gli edifici, le statue e i dipinti, sembrano poter essere colte in assoluta libertà da qualsiasi mediazione. Questa è la definitiva conferma del fatto che, secondo Gadamer, tutte le opere d'arte, per essere accessibili alla coscienza del fruitore, devono essere « eseguite », e quindi riprodotte e giocate in un atto di appropriazione che è ogni volta attivo, nuovo e originale.

δ) Finitezza di ogni interpretazione

« L'interpretazione è bensì, in un certo senso riproduzione, ma questa riproduzione non segue un precedente atto di produzione; essa segue, invece, la *figura* [corsivo mio], che l'interprete deve rap-presentare secondo il *senso* [corsivo mio] che in essa trova. » (VM 152).

Questo passo ci dà lo spunto per fare due precisazioni. In esso sono riuniti due termini fondamentali dell'estetica gadameriana: quello di *figura*, come criterio dell'interpretazione, e quello di *senso*, come concettualità insita nell'opera.

In primo luogo, parlare della *figura* dell'opera come di un criterio che allontana lo spettro del relativismo non può significare che l'opera sia accessibile con uno sguardo neutro e oggettivo, e ciò per il fatto che ogni incontro con l'opera è storicamente determinato, proprio da quella *storia degli effetti* di cui si è sopra parlato. Ognuno accede in maniera « personale » (direbbe Pareyson) all'opera proprio perché ognuno la guarda con interessi che sono solo suoi, perché sono dettati a ciascuno da certi specifici pregiudizi che

⁹³ Si pensi, come puntualizza lo stesso Gadamer, a un quadro cubista, la cui unitarietà l'interprete può cogliere solo impegnandosi in un concreto sforzo « ricostruttivo ».

gli danno la prospettiva particolare da cui può guardare alla forma, la cui verità si « eventualizza » (direbbe Heidegger) proprio in questo particolare modo.

Se la forma vive *solo* nelle sue esecuzioni, allora è certo errato considerarla come normativa nel senso che in essa sarebbero presenti dei tratti oggettivi che, con uno sforzo di neutralità e impersonalità, l'interprete dovrebbe cercare di cogliere. Piuttosto è chiaro che per Gadamer lo sguardo umano è fondamentalmente e originariamente determinato e incapace di raggiungere una tale obiettività. Il fatto che il filosofo tedesco insista su questo punto dimostra la sua volontà di distanziarsi da Hegel, e la sua vicinanza, almeno per questa particolare questione, a Kant.

Così come il filosofo di Königsberg aveva mostrato l'impossibilità per l'uomo, come essere fenomenico, di conoscere la cosa in sé, con uno sguardo libero da qualsiasi limitazione, essendo invece sottoposto alla determinazione di una struttura di categorie dell'intelletto e da un dato sensibile che condizionano la sua attività conoscitiva e che gli impediscono di creare *in toto* l'oggetto della propria conoscenza, così Gadamer è convinto del fatto che esiste un limite essenziale al conoscere, un « dato », che è insieme una pre-condizione, da cui si deve partire e senza il quale non sarebbe possibile neppure il suo cominciamento, « dato » che condiziona la conoscenza in maniera altrettanto forte del molteplice della sensibilità e delle categorie di cui parlava Kant: questo « dato » è proprio la *storia degli effetti*, la quale fa sì che l'oggetto ci si mostri sempre insieme come risultato di interpretazioni e come punto di partenza per nuove interpretazioni.

A ciò si potrebbe obiettare che anche la natura propria dell'oggetto deve in qualche modo regolare il nostro accesso ad esso, altrimenti anche l'autorità di una tradizione potrebbe rivelarsi come puramente illusoria, dal momento che essa potrebbe essere il risultato di una sorta di delirio comune. Ma anche quei tratti dell'oggetto che sembrano meno coinvolti da elementi soggettivi, come le qualità primarie di cui parlava il vecchio empirismo, (« quadrato », « pesante », « lungo », ecc.), possono essere accessibili solo all'interno di un orizzonte di senso che rispecchia i pregiudizi che sono dati, in ultima analisi, dagli interessi e dalle esigenze di un popolo e di un'epoca, quindi non indipendentemente da qualsiasi presa di posizione o concezione generale del mondo.

Qui sembra di essere presi all'interno di un circolo vizioso, ma si tratta solo di quel circolo ermeneutico che, per Gadamer, lungi dall'essere un difetto del sistema, come si è detto, è una *conditio sine qua non* della comprensione stessa. E ciò che distingue questa posizione da un prospettivismo soggettivistico è certamente l'affermazione della dialogicità dell'esperienza ermeneutica: l'interpretazione non è un affare che riguarda il soggetto isolato,

anzi, si può dire che per Gadamer il « soggetto », così come viene concepito dalla tradizione metafisica occidentale, non è una realtà⁹⁴. Il contenuto di senso che emerge dall'interpretazione, perciò, non è il prodotto del soggetto, bensì il risultato del dialogo (della dialettica) tra interpretante e interpretando, così come del dialogo tra l'interprete e gli altri interpreti.

L'interpretazione dell'opera d'arte, quindi, è personale senza essere relativa, e regolata da un criterio che non ha nulla a che vedere con la normatività di un metodo (l'opera « obbliga ogni interprete in maniera peculiare e immediata, e non gli concede di cavarsi d'impiccio con la pura e semplice imitazione di un modello » [*ibid.*]; la « riproduzione va pensata al tempo stesso come libera e obbligata » [*ibid.*]).

ε) L'inesauribilità delle interpretazioni dell'opera d'arte

Il secondo problema, che emerge dall'affermazione di Gadamer che ho sopra citato, è quello relativo al *sensu* che si ritrova nell'opera e alla sua esplicitabilità: ci si chiede, cioè, se ha ragione chi sostiene che il significato concettuale dell'opera possa essere completamente esplicitato.

Ho già affrontato questo problema quando ho parlato della «critica della coscienza estetica». Ora però la questione si ripresenta dal momento che Gadamer, nel parlare del senso che si ritrova nell'opera e nell'inserire l'esecuzione dell'arte nell'ambito più vasto dell'interpretazione di qualsiasi testo che la tradizione ci tramanda, assumendola anzi come modello di qualsiasi nostra esperienza ermeneutica, deve certo affrontare il problema di avvicinare e insieme di distinguere la ricezione dell'opera d'arte da quella di qualsiasi altro testo, se vuole rimanere fedele al suo assunto per cui l'arte ha una funzione eccezionale nella nostra esperienza, essendo addirittura ciò che ci pone di fronte alla « verità » mostrandoci le cose come sono nel loro «essere».

C'è da dire che Gadamer non affronta esplicitamente questo problema in nessun luogo della sua opera, per cui è necessario ricercare tra le righe quelle affermazioni che potrebbero esserci d'aiuto nel ricostruire la sua posizione. Il problema della distinzione dell'opera d'arte dagli altri oggetti dell'esperienza, per essere più chiari, viene, sì, affrontato da Gadamer quando egli descrive l'arte nella sua oggettività di gioco che si fa forma, ma non altrettanto quando affronta esplicitamente la sua interpretazione e ricezione, per cui rimane quasi in sospeso che cosa distingua il compito dell'interprete dell'opera d'arte da

⁹⁴ In questo anche Gadamer, come Pareyson, è vicino più alle categorie dell'esistenzialismo che a quelle della vecchia metafisica dualistica, e in particolare alla posizione heideggeriana, per la quale la qualifica di *esistenzialismo*, comunque, come lo stesso Heidegger teneva a precisare, non è del tutto corretta.

quello di qualsiasi altro interprete. Ma vediamo come si può rispondere a questo interrogativo.

Dice Gadamer a proposito dell'elemento simbolico dell'arte che esso « riposa sull'inscindibile contrapposizione tra rinvio e nascondimento. L'opera d'arte non è un mero latore di senso, in modo che il senso possa essere addossato anche ad altri latori. Il senso di un'opera d'arte riposa piuttosto sul fatto che c'è » (AB 36).

Si devono tenere presenti anche quell'insieme di considerazioni che egli fa a proposito della distinzione di simbolo, immagine e segno (VM 190-191). A questo riguardo Gadamer parla della superiorità dell'immagine sul simbolo⁹⁵ e sul segno, dovuta al fatto che nell'immagine la presenza dell'oggetto rappresentato è fondamentalmente legata alla natura sensibile dell'immagine stessa, ed essa nel suo solo mostrarsi dice qualcosa dell'oggetto che rappresenta, mentre non altrettanto si può dire del simbolo, il quale, pur trovandosi in esso un legame con il rappresentato – tanto da potersi dire, per esempio, che la bandiera rappresenta l'unità dello stato al punto che un'offesa alla bandiera è un'offesa a questa unità – non dice nulla del simboleggiato, non è un aumento d'essere per esso: in fondo esso deve essere *istituito* per poter significare ciò che significa. Nel segno, poi, non è presente neppure questa funzione di rappresentanza, in quanto il suo unico scopo è quello di indicare, e quindi di rimandare ad altro da sé, senza che lo sguardo di chi segue l'indicazione si debba fermare sul segno stesso.

Da ciò sembrerebbe derivare la conseguenza che, mentre un testo che non sia un'opera d'arte funge da segno, e quindi indica un contenuto di senso che potrebbe essere affermato anche in un altro modo, non essendo, ciò che attrae l'attenzione, l'oggetto in quanto tale, quanto la direzione nella quale esso indica, al contrario, un'opera d'arte porta con sé un contenuto di senso che non può essere espresso in maniera diversa senza che divenga esso stesso un altro: qui ciò che si dice è indissolubilmente legato a come lo si dice.

Questo fatto diventa particolarmente visibile se si istituisce un confronto tra l'uso « normale » e l'uso « artistico » di uno stesso *medium*, per esempio quello del linguaggio. Nel saggio *Filosofia e poesia* (AB 186-194), Gadamer si chiede proprio che cosa distingua, da un lato, la parola poetica e quella filosofica e, dall'altro, quella parlata. La parola parlata « non sta per sé », anzi, « essa non “sta” (*steht*) affatto, ma passa in ciò che è detto » (AB 187). Questo vuol dire che nel parlare quotidiano ciò che desta l'attenzione non è tanto il *medium* del discorso, quanto il contenuto di senso che esso fa venire alla luce:

⁹⁵ Quando Gadamer parla di elemento simbolico dell'arte, intendendo il simbolo come *tessera hospitalis*, non sta dicendo che l'arte sia in tutto e per tutto riducibile al simbolo, ma che esistono importanti elementi comuni tra l'arte e lo stesso simbolo, altrimenti non si spiegherebbe questa distinzione tra simbolo e immagine.

la parola in questo caso *significa* rimandando completamente ad altro da sé. « La parola poetica invece, altrettanto quanto la parola filosofica, è in grado di stare salda (*stehen*) e di enunciarsi con una propria specifica autorità nell'isolamento del "testo" in cui si esprime » (*ibid.*). Qui sembra che il fatto di essere fissata in un testo renda la parola superiore alla contingenza della lingua parlata.

È chiaro che qui Gadamer ha un duplice intento: da un lato vuole dimostrare la superiorità ermeneutica del testo scritto sulla lingua parlata, e questo spiega il suo accomunare poesia e filosofia contro il discorrere quotidiano; dall'altro (ciò che ci interessa in questo momento), vuole mettere in luce la differenza tra il testo poetico e qualsiasi altro testo, compreso quello filosofico, al fine di mostrarne le peculiarità, e il particolare compito ermeneutico che un tale testo impone all'interprete: « la prossimità tra poesia e filosofia [...] pare alla fine scindersi integralmente negli estremi della parola che sta salda in se stessa e della parola che vien meno al cospetto dell'indicibile » (AB 188). Gadamer sceglie di porre l'uno contro l'altro i due casi estremi di poesia e di filosofia: la poesia lirica, in particolare la *poésie pure* di Mallarmé; e il concetto dialettico nella forma che ha assunto nella speculazione di Hegel.

Nella *poésie pure*, la cui intraducibilità da una lingua all'altra è già segno della sua particolarità, le due componenti del linguaggio, il *suono* e il *senso*, vengono a trovarsi in un equilibrio instabile che è sempre sbilanciato a favore del suono: la musicalità del linguaggio trova qui la sua migliore espressione. È evidente che qui il *medium* non si nasconde, ma si mostra in tutta la sua materialità. Ma, nonostante questa prevalenza del suono, il senso non è mai completamente assente, tanto che « nella poesia sono all'opera anche tutte le forme della sintassi logico-grammaticale di un discorso sensato, quantunque esse arretrino rispetto ai momenti costruttivi della forma (*Form*) » (AB 189-190).

Certo, la *poésie pure*, nella sua ermeticità, è un caso estremo, ma proprio in quanto tale essa è capace di mettere in luce un carattere specifico, non solo di ogni forma di poesia e di arte della parola, ma, credo, di ogni forma d'arte. Il suo carattere ermetico, per cui sembra che l'interprete debba rinunciare a ritrovarvi qualsiasi senso e qualsiasi concettualità, è spiegato da Gadamer con la necessità – nell'epoca della comunicazione di massa, dove si impone un'informazione selvaggia, senza regole, in cui l'interprete a causa della molteplicità e l'eterogeneità delle proposte perde completamente l'orientamento e la capacità di discernimento – di attrarre l'attenzione su di sé « sorpendendo le abituali aspettative discorsive » (AB 190). Ma, nonostante ciò, la parola della poesia rimane sempre significativa, essa non può

nascondersi completamente nel suono, pena la riduzione di essa a vuoto borbottio.

Anche la filosofia, come abbiamo detto, si distanzia dalla contingenza del linguaggio quotidiano, in quanto essa, per dirla in termini platonici, è un oltrepassamento del mondo della *doxa* per raggiungere l'*epistème*. E tuttavia questo superamento avviene in un modo affatto diverso da quello della poesia: se riprendiamo la precedente definizione del linguaggio come unione di suono e senso, possiamo dire che l'equilibrio instabile tra questi due termini è ora spostato a favore del senso. Nel caso estremo del pensiero filosofico, il concetto dialettico hegeliano, addirittura sembra che il linguaggio, con la sua materialità e le sue regole grammaticali, sia d'ostacolo alla pura speculazione, che è concepita come « il riflettersi delle determinazioni del pensiero l'una nell'altra, in cui e con cui il pensiero della cosa si muove e si articola in se stesso » (AB 192).

Lo stesso Gadamer, riguardo alla *poésie pure* e al concetto speculativo, riconosce che ci troviamo di fronte a due casi estremi, ma proprio per questo istruttivi, che indicano dei limiti dal linguaggio forse mai raggiungibili, cioè la pura materialità e la pura significatività. Quello che ci interessa ora sono le conseguenze che ciò comporta per l'arte.

Quanto si è detto per la poesia, e cioè che in essa viene alla luce e si mostra esplicitamente il *medium* nella sua materialità, trattenendo su di sé lo sguardo dello spettatore, vale per ogni forma d'arte⁹⁶. Come si è visto, il « mezzo » di cui si serve la poesia è il linguaggio, ed il suono è l'elemento propriamente materiale di quest'ultimo. È proprio il suono, quindi, in essa, ciò che non è mai completamente riducibile al senso, ruolo, questo, che nelle arti plastiche e figurative è ricoperto dalla pietra, dal bronzo, dal legno, dal colore. Sembra che per Gadamer il senso quasi si ritragga in tutti questi materiali, donando ad ogni forma d'arte quella certa ermeticità che costituisce al tempo stesso una riserva inesauribile di significati mai completamente esplicitati e mai completamente esplicitabili.

È difficile non vedere qui una reminiscenza della dialettica di *Welt e Erde* che, secondo Heidegger, si realizzerebbe nell'opera d'arte, dove la «Terra»,

⁹⁶ J.-C. Pinson, nel definire il carattere simbolico dell'arte, si riferisce, adducendolo come esempio, al ready-made. Un oggetto tolto dal contesto nel quale è usualmente collocato e offerto alla contemplazione estetica, perde quella « transattività » (il carattere per cui lo sguardo di chi lo usa non si posa su di esso ma è assorbito dall'utilizzabilità) che lo caratterizzava da utensile: « da utensile, lo scolabottiglie è diventato oggetto offerto a uno sguardo contemplativo: richiede una nuova intenzionalità che, invece di attraversarlo, si fermi su di sé ». È un « cortocircuito della transattività » a distinguere il simbolo dal segno, e, più in generale, dal mezzo [J.-C. PILSON, *L'arte del XX secolo e il simbolo*, in *Estetica 1992*, cit., pp. 46-47; cfr. anche M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., pp. 104-111].

come la «nascondente-protettiva»⁹⁷, si contrapporrebbe e insieme renderebbe possibile l'apertura significativa del « Mondo » dall'opera istituito. Per Heidegger, come per Gadamer, la materialità della Terra è da intendersi come qualcosa di ben più complesso della semplice impenetrabilità di un supporto fisico. Essa è piuttosto il fondamento oscuro su cui poggia in maniera misteriosa e ineffabile il mostrarsi degli enti su cui l'opera getta luce. È ciò che non può essere mai esplicitato completamente, e che, proprio in questa inesplorabilità, preserva la sua non riducibilità all'ente. Dice Heidegger: « [nella scure] la pietra è assorbita nell'usabilità. La materia è tanto migliore e adatta quanto più si subordina all'esser mezzo del mezzo. Il tempio, al contrario, in quanto espone un mondo, non fa sì che la materia scompaia, ma la fa emergere nell'aperto del mondo dell'opera. La roccia si immedesima nel sorreggere e nel riposare in se stessa e diviene così roccia. I metalli si fanno lampeggianti e rilucenti, i colori splendidi, i suoni risonanti, la parola dicente. Tutto ciò si fa innanzi perché l'opera si ritira nella massa e nel pesante della pietra, nella saldezza e flessibilità del legno, nella durezza e nello splendore del metallo, nella luce e nell'oscurità del colore, nella tonalità del suono e nella forza nominativa della parola. Ciò in cui l'opera si ritira e ciò che, in questo ritirarsi, essa lascia emergere, lo chiamiamo: la Terra »⁹⁸.

Questo passo, al quale lo stesso Gadamer probabilmente si riferisce quando parla, richiamandosi ad Heidegger, del fatto che un colore non è mai tanto colore come quando appare nel dipinto di un grande pittore (AB 189), ci fa capire quale sia il significato più profondo dell'affermazione del filosofo di Marburgo secondo la quale nell'arte l'equilibrio tra *sensu* e *materia* è sempre instabile, e spesso si risolve a favore di questa.

In questa luce è più facile cogliere l'infinita interpretabilità dell'opera d'arte: se i significati in essa riposti sono inesauribili, se fa parte della sua natura il nascondersi nello stesso momento in cui si mostra, se, in fondo, ogni opera d'arte è, a modo suo, ermetica, se il senso che in essa traspare non è mai disgiunto da un suo ritrarsi nell'impenetrabilità della materia, sia essa suono, colore, pietra o quant'altro, allora Gadamer può finalmente giustificare la sua affermazione, forse fino a questo momento ancora oscura, per cui il gioco dell'arte dev'essere giocato eternamente.

Si era detto, quando si era tentato di realizzare un confronto tra la posizione di Gadamer e quella di Pareyson, in relazione alla definizione del ruolo della materia nell'arte, che nel filosofo tedesco non si trovava un'esplicita trattazione di questo problema. Questo è certamente vero, anche se bisogna

⁹⁷ M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, op. cit., p. 28.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 31.

tener conto di questi importanti frammenti che permettono di definire la sua posizione in proposito.

ζ) *Interpretazione dell'opera d'arte e altre forme d'interpretazione*

Nel momento in cui si considera come carattere specifico della ricezione dell'opera d'arte il fatto che quest'ultima possa essere oggetto di un numero infinito di interpretazioni, non si può non ricordare che, in fondo, Gadamer ritiene che qualsiasi approccio con un oggetto o un testo del passato accada sotto l'insegna di una tale inesauribilità semantica e infinità interpretativa. In che cosa, allora, si distingue l'interpretazione dell'opera d'arte da quella di qualsiasi altro testo?

Non ci si può liberare da questa difficoltà affermando, per esempio, che, mentre quella inesauribile riserva di significati di cui si è parlato sarebbe interna all'opera d'arte, sarebbe invece, negli altri oggetti d'interpretazione, aggiunta dall'esterno dai vari interpreti, perché ciò comporterebbe una ricaduta nel relativismo, non avendo, la comprensione storica, più alcun criterio di orientamento se non le arbitrarie fantasie degli stessi storici.

Un tentativo di soluzione può essere questo: è possibile che l'interpretazione di qualsiasi testo, o di qualsiasi evento storico, sia tanto più infinitamente approfondibile, quanto più quel testo e quell'evento sono complessi e internamente compiuti, in breve, quanto più essi possiedono i caratteri tipici della *forma*. Una soluzione come questa può essere confortata anche da alcuni passi gadameriani nei quali egli si riferisce alla differenza tra la compiuta definitezza dell'opera d'arte e la contingenza degli eventi quotidiani, essendo proprio quella compiutezza a dare al gioco dell'arte il carattere di forma. Nel dire ciò, Gadamer evidenzia come a volte, « in particolari casi riesce a costituirsi nella realtà un insieme significativo tale che questo usuale finire nel vuoto di certe possibilità per un momento scompare », in questi particolari casi « una tale realtà è essa stessa come uno spettacolo » (VM 144-145), e quando anche la realtà assume un tale significato concluso, allora si può parlare « della tragedia e della commedia della vita stessa » (VM 145). Se questo è vero, allora le situazioni degne di essere studiate dallo storico sono certo quelle dotate di questa interna compiutezza e significatività, che permette ad esse di staccarsi dal fluire indifferenziato e banale della vita quotidiana, e di porsi davanti ai suoi occhi come *eventi*: l'infinita interpretabilità degli eventi storici, allora, sarebbe data dal fatto che questi hanno qualcosa della interna compiutezza dell'opera d'arte. La storia sarebbe un altro modo di darsi della verità, un modo, comunque, non dissimile da quello dell'arte.

Se questa conclusione è accettabile, allora ha ragione Gianni Vattimo a dire che nell'ermeneutica di Gadamer l'analisi dell'esperienza di verità dell'arte possiede una effettiva preminenza sulle analisi successive, in quanto l'arte funge da modello degli altri fatti « privilegiati » ed epocali a partire dai quali si storicizza la verità (e qui egli accosta Gadamer a Heidegger)⁹⁹.

Attenendosi alle pagine gadameriane, non si può comunque tacere che l'inesauribilità dei significati dell'opera d'arte sembra giustificata dal filosofo per due vie differenti, che, tuttavia, alla fine convergono. Si è detto di come la materialità dell'arte sia ciò che la rende mai concettualmente trasparente in modo completo. Appellandosi alle nozioni di « storia degli effetti » e di « fusione di orizzonti », si può trovare dello stesso problema una soluzione « parallela » a quella che ho prima prospettata.

Se fosse possibile una ricostruzione perfettamente oggettiva del mondo dell'opera, ciò darebbe ragione a chi va in cerca di una interpretazione « giusta » e definitiva: sarà giusta, e in quanto tale, unica, quell'interpretazione che ricostruisce perfettamente quel mondo. Ma non è questa la modalità attraverso cui si realizza l'esperienza ermeneutica, perché la possibilità di ricostruire il mondo dell'opera è vanificata dal fatto che esso è accessibile all'interprete unicamente a partire dal suo mondo: quell'oblio di sé che, come si è già ricordato, richiedevano la storiografia e l'ermeneutica romantiche, è un compito fuori dalla portata della finitezza della natura umana.

Ogni « mondo » è un « orizzonte », proprio come ciò che insieme circonda e rende visibile, spostandosi al nostro stesso spostarci, i vari oggetti del mondo, e il cui ampliamento, per quanto grande esso sia, non sarà mai tale da eliminare quel limite fondamentale alla « visione » che si chiama, appunto, linea dell'orizzonte. L'incontro con l'opera è, quindi, l'incontro tra l'orizzonte storico dell'interprete e l'orizzonte storico dell'opera stessa, e l'interpretazione è la « fusione » di questi due orizzonti in un orizzonte comune. È chiaro che questa fusione di orizzonti dovrà ripetersi in forma sempre diversa ogni qual volta un nuovo interprete, che si muove in un diverso orizzonte, incontra l'opera. La « storia degli effetti », inoltre, che noi ne siamo o no consapevoli, agisce sempre, e in maniera diversa su ogni interprete, essendo, ogni interprete, determinato da pregiudizi differenti a seconda della sua formazione culturale e dell'epoca storica nella quale vive. Tutto questo, credo, giustifica l'infinità delle interpretazioni di una stessa opera, in quanto mostra come ogni ricezione sia un incontro originale e nuovo con l'opera stessa, e come ogni incontro riproponga il medesimo problema ermeneutico, quello, cioè di realizzare quella

⁹⁹ G. VATTIMO, Introduzione a *Verità e metodo*, pp. XII-XIII.

che, con Hegel, Gadamer chiama « integrazione », e che considera il fondamentale compito ermeneutico (VM 202 sgg.).

Sembra allora che Gadamer, e qui veniamo al punto, giustifichi il medesimo fatto, l'infinita interpretabilità dell'arte, in due modi differenti: da un lato richiamandosi alla materialità dell'opera come ciò che la rende mai completamente esplicitabile, e quindi sempre aperta a ulteriori interpretazioni, che pur mirando, idealmente, a una sua totale esplicitazione, non raggiungeranno mai un tale limite; dall'altro appellandosi al sempre differente orizzonte storico di ogni nuovo interprete che pone l'opera in una sempre differente prospettiva e ne fa emergere aspetti ogni volta originali.

Queste due soluzioni, che potrebbero apparire antitetiche e reciprocamente escludentisi, sono invece, a mio avviso, complementari. Mi sembra infatti che nel primo caso Gadamer consideri il problema più dal punto di vista dell'opera, cercando, cioè di mostrare le « condizioni di possibilità », da un punto di vista ontologico, di una tale inesauribilità di significati, e con ciò rispettando il primato dell'« oggettività » dell'interpretazione sulla « soggettività » dell'interprete.

Nel secondo caso, invece, il suo interesse mi pare rivolto all'individuazione delle « condizioni di possibilità » dell'interpretazione, questa volta dal punto di vista del soggetto, che non è mai, è il caso di ricordarlo, per Gadamer, il soggetto della tradizione filosofica risalente a Cartesio, né, tanto meno, il soggetto trascendentale kantiano (nonostante il fatto di parlare di « condizioni di possibilità » potrebbe farlo supporre: il soggetto di Gadamer non possiede una natura stabile e definita, né un armamentario di categorie a priori che gli consentano di conoscere il mondo con l'oggettività d'uno sguardo neutro).

In altre parole, l'interpretazione dell'opera d'arte è infinita e inesauribile da un lato perché la forma artistica è in se stessa, per sua natura, dotata di una riserva di significati, mai completamente esplicitabili, i quali riposano sulla sua presenza e impenetrabilità materiale, che le danno quel carattere misterioso di cui ogni opera d'arte è inevitabilmente ammantata; dall'altro perché ogni ricezione della forma artistica è una nuova e originale fusione di orizzonti, che consente di cogliere, dell'opera, nuovi aspetti che non erano emersi nelle precedenti interpretazioni, ma che erano impliciti all'opera stessa¹⁰⁰.

Anzi, a ben guardare, questo fatto consente anche di respingere ancora una volta il relativismo. Infatti, se l'opera fosse infinita e inesauribile, ma l'interprete fosse un soggetto trascendentale nel quale non avverrebbe alcuna originale appropriazione dell'oggetto, sempre unico sarebbe il punto di vista

¹⁰⁰ Qui emerge un altro notevolissimo carattere di vicinanza con Pareyson di cui si darà conto più ampiamente in seguito. Qui basti ricordare che, secondo Pareyson, l'interpretazione nasce dall'incontro tra la persona e gli infiniti punti di vista che essa può assumere, e la forma e i suoi infiniti aspetti.

dal quale l'oggetto verrebbe considerato, e tutti gli uomini e tutte le epoche storiche interpreterebbero allo stesso modo. D'altra parte se infiniti fossero i punti di vista che l'interprete può assumere, ma la forma fosse costituita in se stessa da una struttura semplice e definita come quella dell'utensile, allora le infinite interpretazioni sarebbero, stavolta sì, completamente soggettive, un'aggiunta inessenziale alla natura di un oggetto definito e definibile una volta per tutte.

Anche se Gadamer non lo dice esplicitamente, quindi, solo quei due elementi possono garantire all'interpretazione dell'opera d'arte allo stesso tempo infinità e non arbitrarietà.

η) Arte e linguaggio

Una delle fondamentali acquisizioni dell'ermeneutica di Gadamer è la messa in rilievo della linguisticità dell'esperienza. Solo nel linguaggio può venire alla luce qualcosa come il senso o il significato, in altre parole, solo nel *medium* della lingua gli enti possono emergere in quanto tali dal substrato indifferenziato delle sensazioni e delle emozioni. Il linguaggio è per il filosofo tedesco ciò in cui si realizza la coappartenenza di soggetto e oggetto la cui distinzione perciò non è originaria, ma derivata, ed è prodotta dallo sguardo oggettivante dell'atteggiamento teoretico-scientifico. L'essere, heideggerianamente inteso come apertura e illuminazione dell'ente, è per Gadamer il linguaggio.

È evidente, allora, che la comprensione e l'interpretazione sono atti linguistici e, come tali, si realizzano unicamente articolandosi in parole. Ciò che si esprime linguisticamente non ha un'esistenza precedente al momento in cui viene espresso, esistenza, che secondo tutta una tradizione filosofica riposerebbe nell'interiorità dell'uomo, per cui la lingua avrebbe solo la funzione di comunicare ed esprimere un'esperienza elaborata tra sé e sé, senza alcun dialogo con l'altro, dall'individuo. Come si è avuto occasione di dire spesso, l'uomo è per Gadamer non originariamente chiuso in sé stesso, al punto da porsi la necessità di gettare un ponte sull'altro, ma è, fin dall'inizio, aperto agli altri e al mondo, ed è proprio attraverso un dialogo con gli altri e il mondo che realizza le proprie esperienze (VM 441 sgg.).

Questo insieme di considerazioni riguarda da vicino il problema dell'arte. Si tenga presente che nell'arte si è spesso visto proprio un mezzo per esprimere ciò che non può essere detto a parole. In particolare nel collegare l'arte alla sfera delle emozioni e dei sentimenti, la si è caricata di un compito per il quale

il linguaggio è stato ritenuto inadeguato¹⁰¹. La razionalità e il linguaggio vengono contrapposti alle emozioni e all'arte. Il privilegiamento romantico del concetto di simbolo nella comprensione dell'arte rientra proprio in quest'orizzonte di pensiero.

La letteratura, come forma d'arte che adopera il mezzo del linguaggio, pone poi al filosofo ulteriori problemi: la necessità di trovare un criterio che consenta di distinguere l'uso poetico dall'uso normale del linguaggio; il dover individuare la linea sottile che separa ciò che può essere espresso da ciò che è inesprimibile; la collocazione delle arti « della parola » rispetto alle arti « mute ».

Dal punto di vista della fruizione dell'arte emerge una questione che è un diverso modo di formulare il dilemma che ha tenuto impegnato Gadamer fin dal principio: ci si chiede, cioè, se il modo più autentico di esperire la forma artistica sia l'istituzione con essa di un rapporto di immediatezza che ne faccia cogliere la pura bellezza, in una sorta di annullamento mistico di se stessi, dove il linguaggio, più d'ostacolo che d'aiuto nel raggiungimento di un tale obiettivo, viene bandito e costretto a riconoscere i suoi limiti – è la posizione della « coscienza estetica », che concepisce la fruizione dell'arte come un trasferimento di *Erlebnis* dall'animo dell'artista a quello del fruitore senza la mediazione del linguaggio¹⁰² – ; oppure se – conformemente agli assunti di Gadamer per cui ogni esperienza accade nel linguaggio – la fruizione dell'arte, quindi la sua interpretazione ed esecuzione, è un nulla se non si articola in parole, come dialogo con l'opera, e con l'altro *sull'opera*.

Non credo sia necessario dilungarsi eccessivamente sulla prima questione: il fatto di voler bandire il linguaggio dall'arte credo si possa ricollegare alla comune convinzione dell'esistenza di un intimo rapporto tra lingua e concetto. Un'estetica che intenda eliminare completamente la concettualità nell'arte, si troverà necessariamente costretta ad abbandonare, insieme ad essa, anche il linguaggio. Una tale diffidenza per quest'ultimo, quindi, può essere fatta rientrare nella più ampia problematica del rifiuto di riconoscere un qualsiasi collegamento tra arte e conoscenza, posizione, questa, contro la quale Gadamer ha opposto, come si è già visto, la riabilitazione, per una definizione dell'arte,

¹⁰¹ Si tenga conto, a puro titolo di esempio, di una tale affermazione di Goethe: « l'arte è intermediaria dell'inesprimibile; per questo sembra follia volerla rendere a parole. E tuttavia negli sforzi che facciamo in tal senso l'intelletto trova più di un vantaggio, dal quale le facoltà pratiche a loro volta traggono profitto. » [in *Massime e riflessioni*, cit., p. 79]; si consideri anche questo passo schilleriano: « [di fronte all'opera d'arte] noi ci troviamo contemporaneamente nello stato della suprema quiete e del supremo movimento, e sorge quella mirabile commozione, per la quale l'intelletto non ha alcun concetto e la lingua alcun nome » [in *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, cit., p. 175].

¹⁰² In questa prospettiva, nell'opera d'arte letteraria, il linguaggio viene considerato un puro mezzo, del tutto esteriore, e la cui funzione potrebbe essere svolta indifferentemente da qualsiasi altro mezzo, di trasmissione di uno stato emotivo che si definisce compiutamente solo nell'interiorità dell'artista e del fruitore.

del concetto di allegoria, ingiustamente sacrificato, secondo il filosofo tedesco, a quello di simbolo (VM 98 sgg.).

Come si è visto, però, l'esistenza dell'arte della parola, la letteratura, costringe a rivedere la relazione tra arte e linguaggio. Un rapporto deve pur esserci, se si vuole riconoscere la possibilità di fare dell'arte con le parole, se, cioè, si intende evitare di considerare i versi di una poesia solo come l'inadeguata espressione di un sentimento interiore, egualmente esprimibile in un altro *medium* artistico. Quanto si è detto a proposito della coesistenza, nel linguaggio, di un elemento propriamente materiale, il suono, e di uno ideale, il senso, del particolare equilibrio che si instaura tra essi, e del fatto che nel suono risiede l'elemento misterioso ed inesauribile dell'opera poetica, credo sia una risposta sufficiente a quella domanda¹⁰³.

Un ulteriore motivo di riflessione su questo problema è dato dalla convinzione, espressa da Gadamer, in base alla quale gli oggetti privilegiati dell'esperienza ermeneutica sono i testi scritti. « Ciò che è trasmesso nel linguaggio può bensì essere inferiore, in immediatezza intuitiva, ad altre cose, come per esempio ai monumenti delle arti figurative. Ma la sua mancanza di immediatezza non è un difetto; in questa apparente mancanza, nella astratta estraneità di ogni "testo", si esprime la preliminare appartenenza di ogni fatto linguistico alla comprensione.» (VM 448). La spiegazione ultima di ciò, la giustificazione più profonda di una tale preminenza è che « ciò che ci viene incontro nella tradizione in parole non è semplice resto, ma è qualcosa che ci è "tradito", consegnato, cioè qualcosa che ci viene detto » (*ibid.*).

È difficile, dopo queste affermazioni non concludere che per Gadamer, nell'insieme delle arti, quelle della parola possiedano un particolare primato. Si riproporrebbe così, tra le forme artistiche, la consueta gerarchia che vede al suo vertice la letteratura la quale – per la distanza in cui la parola si colloca rispetto all'immediatezza enigmatica di ciò che, come un edificio, una statua o un dipinto, ci proviene dal passato nella sua mera presenza fisica – si collocherebbe in una sfera « ideale » realizzando al meglio quella vicinanza o familiarità con l'oggetto che, nonostante tutto, sembra essere per Gadamer l'obbiettivo fondamentale di qualsiasi rapporto col passato.

Una conclusione di tal genere sembra però non essere perfettamente conforme allo spirito di quanto Gadamer dice in altri luoghi. In particolare, sembra che qui venga esaltato quell'elemento del linguaggio poetico che più lo accomuna a quello filosofico, o, più in generale, a quello concettuale, quello che dà ad ogni discorso chiarezza e intelligibilità, il « senso ». L'elemento materiale della poesia, il « suono », il cui « darsi » perentorio e irriducibile al

¹⁰³ Vd., in questo capitolo, 2., b), ε).

senso altrove viene esaltato come ciò che distingue l'uso artistico dall'uso puramente significativa della parola, fatto, questo, che accomuna la poesia alle altre arti (il senso si ritrae nell'impenetrabilità della materia), sembra passare qui in secondo piano¹⁰⁴. Cosicché l'eredità hegeliana, in molti luoghi affermata, in molti altri respinta, sembra qui nuovamente imporsi.

Passando ora a una questione più fondamentale, possiamo chiederci quali conseguenze abbia per il modo di intendere la fruizione della forma artistica dire che il fondamento linguistico dell'ermeneutica non si riduce al fatto che l'oggetto privilegiato dell'esperienza ermeneutica è il testo scritto, ma concerne soprattutto il fatto che ogni comprensione avvenga *nel* linguaggio, che come tale è il mezzo, « non come strumento, ma come elemento reggente »¹⁰⁵, della comprensione.

Stando ciò, ogni relazione tra il fruitore e la forma artistica, non solo un'opera letteraria, ma qualsiasi opera d'arte, è di natura linguistica. Ciò che può essere colto di più profondo in una poesia, come in un dipinto o in una scultura, è colto linguisticamente, in quanto è colto in un dialogo che si instaura tra interprete e opera, e che si articola necessariamente in parole. Mi pare che in ciò Gadamer sia inflessibile. Non esistono esperienze di alcun tipo che non siano linguisticamente articolate, e il linguaggio, come l'orizzonte supremo nel quale si realizza ogni nostro rapporto col mondo, non può mai, come totalità onniabbracciante, essere a sua volta oggetto di esperienza, quindi non può mai essere obbiettivato. Questo è per Gadamer confermato dal fatto che ogni critica all'universalità del linguaggio è costretta a formularsi linguisticamente. « È vero che il linguaggio sembra talvolta incapace di esprimere ciò che sentiamo. Rispetto all'imponente e perentoria presenza delle opere d'arte, l'impresa di esplicitare in parole ciò che esse ci dicono sembra un compito irrealizzabile » (VM 461). Questa, che è l'obiezione più comune che viene rivolta a chi, come Gadamer, sostiene il carattere linguistico di ogni esperienza, non deve in realtà essere rivolta al linguaggio in quanto tale, infatti, « la critica che esercitiamo nei confronti del linguaggio non si rivolge alle convenzioni dell'espressione linguistica come tale, bensì alle opinioni convenzionali che nel linguaggio si sono cristallizzate » (*ibid.*).

Neanche l'esperienza estetica, quindi, per Gadamer, sfugge alla verbalizzazione. Nel linguaggio, perciò, avviene in definitiva la mediazione totale della fruizione dell'arte. Si è detto che la forma artistica non può essere accessibile indipendentemente dalle sue esecuzioni. Bisogna aggiungere ora che il senso ultimo di quell'affermazione è che, se non esiste un mondo

¹⁰⁴ Cfr. ciò che dice Gadamer nel già citato *Filosofia e poesia* (AB 186-194).

¹⁰⁵ G. VATTIMO, introduzione a *Verità e metodo*, p. XXIV.

indipendentemente dalla visione linguistica che se ne ha, se parola e cosa crescono insieme, se l'interpretazione si articola sempre come discorso¹⁰⁶, allora la forma artistica esiste concretamente solo nella molteplicità di interpretazioni linguistiche che di essa vengono formulate.

Questo potrebbe voler dire che la critica, intesa in senso lato come discorso sull'arte, che spesso si trova nella condizione di dover giustificare la legittimità del suo porsi come modo più autentico di fruire dell'arte, contro chi sostiene che questo consista nell'immediatezza di un rapporto pre-discorsivo, assumerebbe per Gadamer una preminenza sulle altre forme di approccio ad essa.

Credo che qualcosa del genere intenda sostenere Vattimo nel suo *Vocazione ontologica delle estetiche del novecento*¹⁰⁷. Qui Vattimo sostiene che il proliferare nelle avanguardie artistiche di questo secolo di poetiche che spesso trovano espressione in veri e propri manifesti, con i quali gli artisti si propongono di definire la natura e i compiti dell'arte, mostrerebbe un privilegiamento del « linguaggio parola » (il discorso sull'arte) sulle altre forme di linguaggio (quello proprio di ogni forma artistica – linguaggio dei suoni, dei colori, ecc.), conferendo addirittura alla parola un carattere fondante sugli altri linguaggi, nel senso che fonderebbe la possibilità che essi siano accessibili in quanto linguaggi: « l'opera è “compresa” quando di fatto è entrata nella nostra coscienza; cioè, ancora, quando siamo in grado di discorrerne, se non altro con noi stessi, quando le attribuiamo (riconosciamo, che è lo stesso) un significato. »¹⁰⁸.

Concludere che l'opera d'arte si identifica con la molteplicità delle interpretazioni linguistiche che di essa vengono prodotte nel corso dei secoli, mediante sempre rinnovate fusioni di orizzonti, che sono, ora non possiamo non rilevarlo, orizzonti linguistici, non significa per Gadamer dare il primato, nel fenomeno estetico, ai singoli interpreti. La forma artistica non esiste nella singola interpretazione, considerata in una sorta di indipendenza da qualsiasi condizione e rapporto e quindi in una autosufficienza che finirebbe per fare dell'esperienza estetica, nonostante tutto quanto s'è detto, un fatto eminentemente soggettivo e un affare del singolo.

L'opera, invece, vive come forma storica. Il suo essere è costituito dalla totalità dei significati che in essa vengono storicamente riconosciuti, e perciò non si identifica con questa o quella interpretazione. L'interpretazione, del resto, non è mai un affare del singolo. Essa implica sempre un dialogo, che è, come tale, sempre linguisticamente formulato, con l'opera e con gli altri

¹⁰⁶ Cfr. M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit. § 33-34, pp. 195 sgg.

¹⁰⁷ In *Poesia e ontologia*, cit.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 43.

interpreti, nonché con tutta la tradizione che ha « consegnato » l'opera all'interprete. La *Wirkungsgeschichte* è sempre all'opera, in ogni interpretazione, ed è sempre tale da essere per l'interprete, da un lato la condizione di possibilità dell'interpretazione, dall'altro ciò che determina storicamente la sua prospettiva impedendogli di assumere nei confronti dell'opera quello sguardo trasparente e oggettivo che sarebbe proprio di un « sapere assoluto » che è per Gadamer un limite mai raggiungibile.

Da quanto si è detto deriva che non è l'opera ad *appartenere* all'interprete, bensì l'interprete all'opera, come, del resto, non è l'uomo a possedere il linguaggio, come fosse uno strumento che può padroneggiare assolutamente, ma, al contrario è il linguaggio a possedere l'uomo, attraverso il cui parlare si realizza l'evento della verità. Il gioco che la forma artistica è, pur servendosi, per prodursi e riprodursi all'infinito, della attività dei giocatori – degli interpreti-esecutori – comprende questi ultimi sottomettendoli a sé.

« Ciò che ci viene incontro nell'esperienza del bello e nella comprensione del senso del dato storico trasmesso ha davvero qualcosa della verità del gioco. Nel comprendere siamo inclusi entro un accadere di verità e arriviamo in un certo senso troppo tardi se vogliamo sapere ciò che dobbiamo e non dobbiamo credere. » (VM 558-559).

θ) Linguisticità e linguaggio

Quanto ho detto nel paragrafo precedente sembra rispecchiare il più fedelmente possibile la posizione gadameriana. Questa, tuttavia, è meno chiara e definita di quanto potrebbe apparire a un primo sguardo. I maggiori dubbi emergono, infatti, quando le affermazioni di Gadamer sulla linguisticità dell'esperienza vengono applicate all'arte, dove, come si è detto, la concettualità del « linguaggio-parola » ha sempre trovato difficoltà ad essere accolta senza discussioni.

Da quanto detto precedentemente è emerso che proprio il linguaggio « discorsivo » sembrerebbe avere per il filosofo tedesco una preminenza su ciò che ad esso, nell'arte, non può essere ridotto.

Relativamente a questo problema è però difficile dire una parola definitiva. Gadamer stesso, infatti, almeno a giudicare dall'importanza da lui data alle arti figurative nella sua raccolta di saggi di estetica, sembra porre queste forme d'arte sullo stesso piano di quelle poetiche. Perciò considerazioni come quelle che ho sopra riportato possono essere considerate più come deduzioni tratte dall'impostazione generale che egli dà alla sua teoria ermeneutica che come fedeli riassunti di sue specifiche affermazioni. Il problema principale con cui

ogni interpretazione della sua posizione deve fare i conti è proprio relativo al modo di intendere correttamente il concetto di « linguaggio »: quando egli afferma l'universalità del linguaggio si riferisce esclusivamente al linguaggio articolato in parole, o ha in mente una nozione più ampia che comprenda, per esempio, anche i « linguaggi » specifici delle varie arti? Dice R. Dottori: la linguisticità del comprendere e dell'interpretare « non è da confondere od identificare con il linguaggio della letteratura, od ancor meglio della poesia, poiché rispetto a questo si trova nello stesso rapporto in cui si trova rispetto ai linguaggi delle altre arti, come ciò che permette la loro interpretazione e mediazione »¹⁰⁹. Ma egli stesso riconosce subito dopo la difficoltà di definire precisamente la posizione di Gadamer in proposito: « se così non fosse, e forse per Gadamer le cose non stanno proprio così (su questo punto, egli almeno è reticente, nonostante altrove distingua la linguisticità, *Sprachlichkeit*, dal linguaggio, *Sprache*), allora potremmo ricadere nella posizione dell'idealismo tedesco che fa della poesia, o della letteratura in genere, la somma tra tutte le arti, il grado massimo nella scala di valori delle diverse forme espressive »¹¹⁰.

Uno dei motivi che spingono a trovare problematica l'identificazione di « linguisticità » e « linguaggio », è il fatto che per Gadamer, come rileva lo stesso Dottori, esiste una sorta di complementarità e reciproco richiamo tra componente verbale e componente visiva dell'arte. In più luoghi Gadamer afferma infatti che è tipico del processo della lettura (di un romanzo, per esempio) la traduzione in immagini di ciò che viene letto. È proprio la personale « visione » che ogni lettore possiede della scena narrata, le diverse immagini evocate dall'opera in ciascun approccio ad essa, a costituire la novità e originalità di ogni lettura (cfr. AB 29; AB 80-87; AB 152-156). D'altra parte, come si è già rilevato, ogni interpretazione di un'opera d'arte figurativa richiede una « lettura » che è anche un tentativo di tradurre in parole, di « dire » ciò che il quadro o la statua significano.

Detto questo, allora, proprio a causa dell'ambiguità riscontrabile nelle affermazioni dello stesso Gadamer, appare forse difficile dare dell'espressione « *l'essere che può venir compreso è linguaggio* » (VM 542) un'interpretazione recisa e unilaterale come quella data, lo abbiamo visto precedentemente, da Vattimo.

¹⁰⁹ R. DOTTORI, introduzione a *L'attualità del bello*, p. XXII.

¹¹⁰ *Ibid.*

3. L'INTERPRETAZIONE DELL'OPERA D'ARTE IN PAREYSON E GADAMER

a) L'interpretazione come fatto ontologico

Che Pareyson e Gadamer siano collocati dagli storici della filosofia nella « corrente » dell'ermeneutica filosofica, di cui sono considerati, insieme a Paul Ricoeur, i « padri fondatori »¹¹¹, deriva principalmente dal fatto che entrambi hanno sviluppato « un discorso ontologico sul problema dell'interpretazione »¹¹². Ambedue gli autori, cioè, vedono l'interpretazione non come uno tra i tanti modi di accesso alle « cose » – questo è proprio il punto di vista delle ermeneutiche metodiche, per le quali il problema dell'interpretazione si pone solo in ambiti settoriali dell'esperienza (mancata chiarezza del senso di un testo scritto, necessità di applicare una vecchia legge a una situazione attuale), per cui il compito che esse si pongono è di trovare un « metodo » che funga da guida infallibile del retto comprendere –, bensì come la modalità privilegiata nella quale si realizza la conoscenza, e più in generale, l'esperienza del mondo. In questo senso il comprendere e l'interpretare sono (direbbe Heidegger) degli « esistenziali », sono, cioè, degli *a priori* dell'esistenza, per cui ogni uomo – volente o nolente, che ne sia o meno consapevole – nel conoscere e nell'agire, nel rapporto con se stesso, con gli altri e col mondo, comprende interpretando.

Parlare di « ermeneutiche ontologiche » significa anche considerare la verità che viene alla luce nell'interpretazione come un « evento » dell'essere, cioè come un rivelarsi dell'essere dell'ente, e non semplicemente dell'ente nella sua qualità di « oggetto » contrapposto a un « soggetto » (cioè come prodotto di uno sguardo oggettivante e manipolante che, del resto, può costituirsi solo all'interno di una preliminare apertura, che è, appunto, quella della

¹¹¹ Cfr. G. VATTIMO, Introduzione a *Verità e metodo*, p. XXVIII; M. RAVERA (a cura di), *Il pensiero ermeneutico*, Marietti, Genova 1986; G. FORNERO, *Storia della Filosofia* (fondata da Nicola Abbagnano), vol. IV, tomo I, UTET, Torino 1993, pp. 556-557.

¹¹² G. VATTIMO, Introduzione a *Verità e metodo*, p. XXVIII.

precomprensione). In altri termini, il rapporto originario e autentico con la « cosa » non è quello di un soggetto che, mediante l'assunzione di una neutralità raggiunta con l'eliminazione di qualsiasi interesse e pregiudizio, si proponga di analizzarla e descriverla nei suoi caratteri « oggettivi », ma quello di un individuo storicamente situato e interessato che, avendo a che fare con la cosa fin dal principio, può approfondirne la conoscenza solo mediante un'interpretazione che si colloca all'interno della specifica prospettiva nella quale egli si trova e da cui non può uscire mai completamente.

La convergenza tra Pareyson e Gadamer, almeno in questi punti fondamentali, credo sia incontestabile. I due autori, tuttavia, sviluppano queste posizioni in maniera differente e originale: « rispetto a tali prospettive, l'ermeneutica di Gadamer si caratterizza per la sua più esplicita fondazione nella problematica delle scienze dello spirito e per una più marcata vicinanza ai risultati della meditazione heideggeriana; mentre nel Pareyson, ad esempio, la problematica dell'interpretazione si qualifica in modo diverso soprattutto a causa di una più ampia elaborazione di temi esistenzialistici – Jaspers è per lui quasi altrettanto importante quanto Heidegger – e del prevalere di una tematica di origine schellinghiana piuttosto che hegeliana, come invece accade in Gadamer. »¹¹³

Ciò non toglie che si possano rintracciare tra i due autori numerose convergenze, non solo nei motivi generali delle loro filosofie dell'interpretazione, ma anche nel modo di intendere il fenomeno della ricezione dell'opera d'arte. Nel considerare queste affinità cercherò di mettere in luce anche le importanti differenze tra le due posizioni.

b) La ricezione dell'opera d'arte

*α) « Conoscenza di forme da parte di persone » e
« fusione di orizzonti »*

Uno degli aspetti più caratteristici dell'ermeneutica dei due autori di cui ci stiamo occupando è quello per cui l'interpretazione, come modo di conoscenza, non è mai conclusa, né definitivamente concludibile. Ogni interpretazione, per quanto possa essere originale, fedele e dischiudente, è

¹¹³ *Ibid.*

sempre parziale, o meglio, provvisoria¹¹⁴, perciò deve tollerare accanto a sé altre interpretazioni che metteranno in luce aspetti diversi dello stesso oggetto. Questo vale a maggior ragione nella ricezione dell'opera d'arte che, in quanto forma, è dotata di un'inesauribile riserva di senso.

La definizione che dell'interpretazione dà Pareyson, come « *conoscenza di forme da parte di persone* » (ETF 185), implica l'esistenza di due condizioni fondamentali affinché vi sia il processo interpretativo: il « soggetto » interpretante dev'essere una *persona*, e l'« oggetto » interpretato una *forma*. La persona, che ha qualcosa dell'infinità della forma, e la forma, che ha qualcosa della individualità della persona, devono incontrarsi realizzando una reciproca « intesa », la cui possibilità riposa sulla potenzialmente inesauribile rete di relazioni che si instaura tra i loro infiniti aspetti: solo allora l'interpretazione ha luogo.

Questa è, insieme, la fondazione della possibilità del processo interpretativo e la giustificazione della sua infinità: se sia la persona che la forma sono costituite di infiniti aspetti, ciascuna persona potrà cogliere, ad ogni interpretazione, un aspetto diverso dell'opera, realizzandosi, ogni volta, una nuova e particolare « consonanza » tra interprete e oggetto. Questo è vero a maggior ragione per l'opera d'arte, che, potendo essere definita « forma » con più diritto di qualsiasi altro oggetto, è dotata di una riserva inesauribile di significati ed è quindi, almeno idealmente, oggetto di infinite interpretazioni.

Gadamer giunge alla conclusione per cui il processo interpretativo è infinito per vie differenti. Egli parte dall'estetica per poi approdare, mediante una discussione critica delle problematiche relative alla fondazione delle « scienze dello spirito », alla nozione di *applicazione*, con la quale rivendica la storicità del comprendere, su cui si basa proprio l'affermazione dell'infinità dell'interpretazione: « ora, noi siamo mossi dall'osservazione che anche il comprendere che si dà nelle scienze dello spirito è essenzialmente storico, cioè anche in esse un testo viene compreso solo in quanto, in ogni situazione, è compreso in maniera diversa » (VM 360). È proprio perché il compito dell'interpretare si presenta come sempre rinnovato ad ogni interprete, proprio perché ad ogni interpretazione si realizza una nuova e originale *fusione di orizzonti* , che un oggetto (un testo) non può mai essere definito una volta per tutte e in maniera completa attraverso *una* interpretazione, per quanto quest'ultima possa essere profonda e di ampie prospettive.

¹¹⁴ È necessario fare tale precisazione per evitare di intendere la « parzialità » come « incompletezza ». In realtà credo che sia Pareyson che Gadamer siano ben convinti del fatto che ogni vera interpretazione sia in se stessa *compiuta*, cosa, questa che non pregiudica tuttavia la sua sempre ulteriore approfondibilità.

Sembra che i nostri due filosofi giungano alla medesima conclusione per vie differenti e che, al di là di una generica concordanza sull'infinità del processo interpretativo, essi si collochino in ambiti e prospettive profondamente diversi.

*β) Infinità del soggetto e dell'oggetto nell'interpretazione
della forma artistica*

In realtà, anche relativamente a ciò, la loro vicinanza è più forte di quanto possa apparire in superficie.

Consideriamo innanzitutto come Pareyson e Gadamer definiscono la persona dell'interprete. Non bisogna dimenticare come ambedue siano profondamente legati alla *filosofia dell'esistenza*, e principalmente alla critica, da parte di quest'ultima, del soggettivismo moderno, che, secondo entrambi gli autori, avrebbe trovato il suo punto di arrivo e la sua massima espressione nella filosofia di Hegel e nel suo ideale di un sapere assoluto, dove lo spirito realizzerebbe una completa trasparenza a se stesso.

La negazione della possibilità del raggiungimento di una tale trasparenza e l'affermazione della finitezza dello sguardo dell'uomo, che conosce solo collocandosi in una prospettiva particolare e limitata, credo che sia un elemento comune tra i due.

Pareyson, a questo scopo, elabora una nozione di « persona » che risulta da una integrazione tra la finitezza e apertura che, nell'ambito della loro filosofia dell'esistenza, Jaspers e Heidegger attribuiscono al *Dasein*, e l'eccezionalità che lo spiritualismo cristiano riconosce all'individuo umano¹¹⁵. La persona non è mai chiusa in se stessa, ma sempre aperta agli altri e al mondo, è costituita di infiniti aspetti e, come tale, inoggettivabile e sempre soggetta al rinnovamento mediante le proprie esperienze: in quanto tale è priva di un'essenza definita perché sempre sulla via di realizzarsi.

Gadamer, accettando la nozione heideggeriana di *Geworfenheit*, ritiene che la finitezza dell'uomo consista nel suo esser gettato nella storia. L'uomo, gettato nella storia, è sempre originariamente aperto al mondo e alla comunicazione con gli altri, che si realizza nell'orizzonte di una precomprensione che è ereditata, più che prodotta, dal singolo individuo. In quanto finito, lo sguardo umano non può mai accedere a una totale e definitiva consapevolezza di sé e del suo essere storicamente determinato.

È allora evidente come per entrambi qualunque interprete (in qualità di soggetto) assuma nei confronti dell'oggetto punti di vista ogni volta parziali e

¹¹⁵ Cfr. L. PAREYSON, *Esistenza e persona*, cit., pp. 252-253.

determinati: infinite sono le prospettive da cui un oggetto può essere considerato.

Passiamo ora a definire l'oggetto dell'interpretazione e principalmente l'opera d'arte. Ciò che può innanzitutto essere notato, e a cui ho dedicato ampio spazio, è che ambedue gli autori si servono per descrivere l'opera d'arte del termine *forma*. Per una completa definizione di quest'ultima rimando a quanto ho detto a suo tempo: quello che in questo momento importa è di considerare un particolare aspetto della forma che sia Pareyson che Gadamer mettono in rilievo.

Pareyson parla dell'infinità della forma artistica, nella cui « determinatezza inconfondibile [...] infiniti sono gli aspetti e le prospettive » (ETF 187). I significati e i caratteri che in essa si possono ritrovare sono infiniti e inesauribili proprio perché, per sua natura, la forma artistica è costituita di infinite parti e sfaccettature.

Gadamer non sembra invece porsi il problema dell'interpretazione dell'opera d'arte in questi termini. Egli parla, infatti, di infinità della forma in quanto gioco: « la forma [...] è anche gioco in quanto, nonostante questa sua ideale unità, raggiunge il suo essere pieno solo nelle singole rappresentazioni, nell'esser via via "giocata" » (VM 149). Pare che la forma artistica possa essere assunta a oggetto di infinite rappresentazioni, senza che però venga spiegato in cosa consista e su cosa si fondi quella stessa possibilità di essere infinitamente « giocata ». La risposta a questa domanda, come del resto già puntualizzato, credo si possa ritrovare nel già citato saggio *Filosofia e poesia* (AB 186-194). La *costituzione materiale* dell'opera d'arte sembra essere ciò che, dando alla forma quel carattere di misteriosità e irriducibilità a un senso totalmente dispiegato, fa sì che in essa permanga una riserva di significati che nessun interprete potrà mai esplicitare completamente.

Entrambi gli autori, pur con una terminologia differente, fondano l'infinità dell'interpretazione, per lo meno di quella dell'opera d'arte, da un lato sull'infinità delle prospettive assumibili dall'interprete, e dall'altro sull'infinità di significati riposti nella forma.

La restrizione « per lo meno di quella dell'opera d'arte » è d'obbligo. Non è infatti così pacifico che questo schema possa essere applicato alla conoscenza di qualunque oggetto. Certo, come ho detto sopra a proposito di Gadamer, sembra che ciò che può essere veramente oggetto d'interpretazione debba possedere quei caratteri di compiuta definitezza che contraddistinguono la forma, ma l'accostamento sembra perdere fondatezza se si considera che per il filosofo tedesco la fisicità dell'opera ha un ruolo determinante in questo fenomeno, e la materialità del *medium* non viene tematicamente alla luce nelle altre forme d'interpretazione, altrettanto quanto in quella della forma artistica.

Mi pare che anche in Pareyson si possa rinvenire una difficoltà del genere, soprattutto laddove il filosofo italiano afferma che, in fondo, qualsiasi oggetto d'interpretazione possiede i caratteri della forma (ETF 179 sgg.). Il rischio che si corre in queste generalizzazioni è di perdere di vista il carattere specifico dell'arte e del compito che richiede la sua interpretazione, e così di vanificare ogni tentativo, che del resto sia Pareyson che Gadamer mostrano di voler seriamente intraprendere, di vedere nell'esperienza dell'arte qualcosa di eccezionale rispetto al fluire banale della vita quotidiana.

Del resto, per un altro verso, sembra anche che sia per Pareyson che per Gadamer l'esperienza dell'arte (il che significa l'interpretazione dell'opera d'arte), pur nella sua continuità con quella dell'esistenza di ogni giorno, sia una modalità di conoscenza di sé stessi più autentica e più radicale di quella che si realizza nell'ordinario rapporto con le cose. Dice Pareyson che « l'interpretazione [dell'opera d'arte, si potrebbe aggiungere] è una conoscenza in cui l'oggetto si rivela nella misura in cui il soggetto si esprime » (ETF 189); afferma Gadamer che nell'opera d'arte (in questo caso nella tragedia) « lo spettatore riconosce se stesso e il proprio essere finito nei confronti della potenza del destino » (VM 165-166). Mi pare comunque che sia per Pareyson che per Gadamer l'elemento di continuità dell'esperienza dell'arte rispetto alla vita prevalga decisamente su quello di discontinuità.

Esiste quindi un'affinità, credo, indiscutibile tra le posizioni dei due pensatori, affinità che non significa certo identità e indistinzione: pur fondandosi ambedue le teorie dell'infinità dell'interpretazione su un presupposto analogo (le infinite prospettive del soggetto, l'infinita riserva di significati dell'oggetto), in esse si possono indubbiamente rinvenire sfumature (e forse non solo sfumature) differenti.

Innanzitutto, l'interprete di cui parla Pareyson e quello di cui parla Gadamer non sono esattamente gli stessi. L'interprete di Pareyson è una persona, che, per sua natura, è in se stessa infinita e inesauribile. La sua infinità le deriva dalla sua eccezionalità, dall'essere unica e irripetibile, e, in quanto tale, dotata di un valore assoluto, simile al valore che il cristianesimo attribuisce all'anima umana. Nell'essere dotata di un assoluto valore, la persona è irriducibile a qualsiasi oggetto del mondo, perciò, kantianamente, essa deve essere sempre trattata come fine e mai come mezzo.

L'interprete di Gadamer è invece, soprattutto, l'individuo storicamente situato, che, ereditando una tradizione, si inserisce concretamente in essa muovendosi all'interno di un orizzonte di significati e, nei limiti delle sue possibilità, rinnovandolo. La diversità di prospettive e punti vista che i vari interpreti volta per volta assumono è spiegata da Gadamer con il fatto che ogni individuo è storicamente determinato in maniera differente, e si colloca in un

particolare orizzonte di senso che determina l'azione su di lui di particolari pregiudizi, i quali determinano l'assunzione da parte sua di una originale prospettiva sul mondo mediata da interessi del tutto peculiari nei confronti del proprio oggetto.

In secondo luogo, l'oggetto dell'interpretazione è, certo, per ambedue la forma ma, a parte le differenze già rilevate, è necessario sottolineare che l'inesauribilità semantica della forma è spiegata da Pareyson con il suo essere una totalità costituita da infinite parti, ognuna delle quali realizza con l'altra una rete infinita di relazioni. Tra queste parti, come Pareyson ha del resto esplicitamente ammesso (ETF 114-115), è compresa la materia che, comunque, da questo punto di vista, non possiede un ruolo di preminenza rispetto agli altri aspetti della forma (contenuto, profilo, « soggetto », ecc.).

Gadamer giustifica invece la misteriosa inesplicitabilità dell'opera d'arte riferendosi principalmente alla materia, heideggerianamente intesa come la « nascondente proteggente », materia che darebbe origine, nell'opera d'arte, alla « inscindibile contrapposizione tra rinvio e nascondimento » (AB 36). Anche in questo caso Gadamer si trova in un orizzonte più heideggeriano – dell'Heidegger fondatore di una nuova ontologia, più che di quello « esistenzialista » – di quello di Pareyson, sul quale, invece, l'esistenzialismo vero e proprio pare aver esercitato un'influenza più profonda.

γ) Forma artistica ed esecuzione

Occupiamoci ora di un altro *Leitmotiv* dei due filosofi: il problema dell'esecuzione dell'opera d'arte. Sia per l'uno che per l'altro l'opera d'arte può essere recepita solo mediante l'attività interpretativa: ogni altra forma di approccio all'opera, come quella di chi cerca in essa solo l'occasione di un immediato godimento, o quella di chi la assume come pura testimonianza documentaria di un'epoca passata, o come mero prodotto di una data situazione socio-economica¹¹⁶, è inautentica e fraintende l'essenza e il valore dell'arte. La ricezione dell'opera d'arte è sempre interpretazione per il fatto

¹¹⁶ Questo è proprio il compito che attribuirebbero al fruitore dell'opera d'arte le estetiche che Vattimo, nel saggio *Metodi critici ed ermeneutica filosofica* [in *Poesia e ontologia*, cit., pp. 97 sgg.], chiama « demitizzanti »: si tratta di quelle estetiche (tra cui quella hegeliana e quelle positivistiche) che spiegano il fatto dell'arte riconducendo ogni suo aspetto « mitico », cioè irriducibile alla concettualità, a una spiegazione razionale, che è anche una completa esplicitazione del senso riposto nell'opera. Hegel, a detta di Vattimo, farebbe ciò superando, nell'ambito dello spirito assoluto, l'ancora ambigua misteriosità dell'arte nella chiarezza autotrasparente del concetto filosofico; i positivisti riducendo l'arte a fattori di tipo psicologico, sociologico, economico.

che ogni incontro tra opera e fruitore (se di autentico incontro si tratta) è una messa in luce di un aspetto nuovo e originale della forma artistica in questione.

Ogni interpretazione è a sua volta, se bene intendo le posizioni di Pareyson e Gadamer, esecuzione. Si tratta di una importante precisazione. Dire che ogni volta che si interpreta un'opera d'arte la si esegue significa che nella fruizione dell'arte trova compimento il « portare a rappresentazione la cosa », che è ritenuto generalmente e principalmente compito dell'artista. E ciò sia nel senso che il « gioco » dell'arte si compie solo se anche il fruitore vi partecipa (il suo ruolo è indispensabile nel gioco), sia nel senso che proprio l'esecutore dà all'opera quella realtà che essa stessa di per sé non possiede, rendendola presente a uno spettatore. Questo avviene non solo nell'esecuzione pubblica, ma anche, e principalmente, in quella interiore: in quest'ultima forma di esecuzione il fruitore rende presente a se stesso l'opera attraverso l'articolazione interna della lettura, facendo di se stesso, solo in questo modo, un vero spettatore; nell'altra l'esecutore rende non solo se stesso ma anche gli altri autenticamente spettatori, innescando in ognuno di essi una capacità recettiva che si trasforma, a sua volta, in una ulteriore, nuova esecuzione.

Sembra quindi che sia Pareyson che Gadamer sarebbero d'accordo nell'affermare che, essendo la lettura una forma d'esecuzione, anzi, la forma d'esecuzione privilegiata attraverso cui l'opera è accessibile, l'opera stessa non è tanto quella che l'artista ha « scritto », quanto quella che noi « leggiamo ». È tuttavia importante distinguere, come ho fatto a suo tempo¹¹⁷, una posizione di questo genere da un soggettivismo che faccia di ogni interpretazione qualcosa di privato e incomunicabile, e da un prospettivismo relativistico che dia lo stesso valore a tutte le interpretazioni.

Dall'insieme di considerazioni che ho qui riassunto deriva una conseguenza di fondamentale importanza, la cui messa in luce rivela uno dei caratteri tipici dell'estetica di Pareyson e Gadamer: l'opera d'arte non si distingue dalle esecuzioni che di essa vengono date. Nel rapporto che instaura con l'opera il fruitore guarda all'opera attraverso l'esecuzione, e guarda all'esecuzione con l'intenzione di cogliere l'opera. Ogni distinzione tra opera ed esecuzione è effetto, dice Gadamer, ma credo che anche Pareyson sarebbe d'accordo, di un atto di differenziazione estetica, che, come tale, è secondario e derivato rispetto alla modalità più autentica di fruire dell'arte.

Credo che a questo riguardo vi sia una vicinanza impressionante tra le due posizioni, al punto che Pareyson e Gadamer arrivano ad usare quasi le stesse espressioni. Sono ricorrenti in entrambi termini come « interpretazione », « esecuzione », « lettura » (cfr. ETF 221-225; VM 148, 167, 187; AB 143-

¹¹⁷ Cfr. sottopar. successivo. Cfr., anche, sopra, II, 1), c), β)-γ); II, 2), b), γ)

151), spesso usati significativamente come sinonimi. Si confrontino i passi seguenti: « all'opera d'arte non v'è accesso se non attraverso l'esecuzione che se ne dà » (ETF 222); « anche nelle arti figurative c'è esecuzione » (ETF 221); « l'opera d'arte [...] si offre a quella che, con espressione propria delle arti della parola ma applicabile a tutte, si può chiamare "lettura" » (*ibid.*); « proprio nell'esecuzione [...] ci viene incontro l'opera come tale » (VM 148); « l'esecuzione della poesia e della musica non è qualcosa di accidentale ma è invece essenziale » (VM 167); « noi dovremo [...] [l'opera d'arte figurativa] "leggerla", anzi dovremmo addirittura sillabarla, finché non riusciamo a leggerla » (AB 146).

Eppure, anche questa enorme vicinanza, sulla quale credo non sia necessario insistere troppo, non deve portare alla falsa conclusione che le due posizioni siano perfettamente sovrapponibili. In fondo anche qui, pur trovandoci addirittura di fronte all'uso di una identica terminologia, se si assume una prospettiva più globale e si guarda alle due posizioni inserendole nella totalità del contesto da cui sono tratte (il circolo ermeneutico parti-tutto gioca anche qui un ruolo importante), ci si può rendere conto che forse i due giungono alle stesse conclusioni avendo comunque interessi diversi.

Pareyson insiste sulla identità opera-esecuzione avendo in mente, mi sembra, di mostrare come la persona dell'interprete entri in gioco nel fenomeno dell'arte in modo determinante, evidenziando, con ciò, tutta la sua personale unicità e libertà (che non potrebbe essere rivendicata se ogni esecuzione-interpretazione fosse un'arbitraria aggiunta all'opera); a Gadamer, invece, preme di mettere in luce quella che egli chiama la « mediazione totale » dell'esecuzione nei confronti dell'opera, per trovare una fondamentale conferma alla sua tesi per cui l'oggetto dell'interpretazione si tramanda storicamente accogliendo in sé tutti i significati di cui è stato rivestito nel susseguirsi dei modi in cui è stato « eseguito » attraverso le epoche, significati che entrano a far parte della sua natura, arricchendola nel corso dei secoli.

*δ) Unicità o relatività delle interpretazioni?
L'identità ermeneutica dell'opera*

Facendo dell'interpretazione-esecuzione la modalità privilegiata di ricezione dell'opera d'arte nasce inevitabilmente il problema di superare il relativismo e il prospettivismo. Sembra infatti che nel momento in cui si rifiuta l'« oggettivismo » tradizionale e la sua pretesa di cogliere l'oggetto indipendentemente da qualunque prospettiva, assumendo quello che si

potrebbe chiamare « punto di vista dell'occhio di Dio »¹¹⁸, si volti le spalle anche a qualsiasi possibilità di affermare l'identità ermeneutica dell'opera, la quale si discioglierebbe nel succedersi dei punti di vista soggettivi degli interpreti. Spesso, per evitare di cadere in questo pericolo, si sceglie di abbracciare un nuovo dogmatismo, consistente nell'applicare alla teoria dell'interpretazione le istanze metodiche delle scienze oggettive della natura¹¹⁹. Sembra, quindi, impossibile uscire dall'alternativa per cui o le interpretazioni sono molteplici, ma, non potendo nessuna di esse mirare alla definitività, allora si pongono tutte sullo stesso piano e non esiste alcun criterio di giustizia (relativismo); oppure, se si ritrova un criterio o una norma infallibile come guida dell'interpretazione, allora è possibile, in linea di massima, raggiungere una visione « oggettiva » tale per cui essa si presenta come definitiva e non ne tollera altre (dogmatismo).

Sia Pareyson che Gadamer si rendono ben conto della difficoltà e dedicano ampio spazio alla sua risoluzione: « solo il concetto d'“interpretazione” è in grado di spiegare come le esecuzioni possano essere molteplici e diverse senza che con ciò sia compromessa l'unità e identità dell'opera » (ETF 226); l'insieme di esecuzioni di cui l'opera è oggetto non è « una varietà puramente soggettiva di interpretazioni, ma di possibili modi di essere dell'opera stessa » (VM 150).

Soprattutto in Gadamer il problema si ricollega alla confutazione delle estetiche dell'*Erlebnis*, secondo le quali l'identità dell'opera d'arte si discioglierebbe per il fruitore in un susseguirsi di stati di coscienza privi di qualsiasi continuità. Pareyson, pur non parlando di estetiche dell'*Erlebnis* sembra riferirsi comunque a una posizione di questo tipo quando dice: « non bisogna confondere la novità e varietà delle interpretazioni con una loro arbitrarietà in cui l'opera si dissolverebbe: la molteplicità è delle esecuzioni e non dell'opera » (ETF 232).

La soluzione di questo problema è per ambedue quella di fare dell'esecuzione l'unica via d'accesso all'opera. Solo se ci si rende conto del fatto che è puramente illusorio voler accedere all'opera in sé, indipendentemente dalle mediazioni dell'interpretazione, dell'esecuzione, della lettura, si può superare l'ottica di chi distingue l'opera dai diversi modi in cui viene « vista »: è proprio questa distinzione (opera della « coscienza estetica ») che è all'origine dei due atteggiamenti opposti, ma egualmente erronei e unilaterali, del relativismo e del dogmatismo ermeneutico.

¹¹⁸ Cfr. H. PUTNAM, *Ragione, verità e storia*, Il Saggiatore, Milano 1994]

¹¹⁹ Si tratta delle ermeneutiche metodiche, come quella di E. Betti, nonché delle posizioni dello storicismo ottocentesco (Dilthey), e delle teorie dell'interpretazione romantiche (Schleiermacher).

Ma credo di aver detto abbastanza su questo punto. Posso aggiungere soltanto che la lotta contro relativismo e dogmatismo è un altro dei numerosi aspetti comuni dei nostri due filosofi, pur essendo vero, come ho già puntualizzato, che diversa è forse l'intenzione ultima che anima quest'identica polemica.¹²⁰

Qui mi limito a puntualizzare come vi sia tra i due anche un'importante affinità nel modo di intendere lo sforzo che anima qualsiasi interpretazione che non voglia cadere nell'arbitrio. L'interpretazione è un'attività che procede quasi per « tentativi ed errori »: interpretare significa infatti « figurare “schemi” [...] [ed] eliminare o sostituire o correggere o integrare questi schemi a seconda che essi siano più o meno lontani dall'oggetto » (ETF 179); solo la « distanza temporale rende possibile la risoluzione del peculiare problema critico dell'ermeneutica, quello cioè della distinzione tra pregiudizi *veri*, alla luce dei quali *comprendiamo*, e pregiudizi *falsi*, che conducono al *fraintendimento* » (VM 349). Gli « schemi » o i « pregiudizi », che sono le condizioni di possibilità del nostro comprendere, devono essere messi alla prova perché la loro pretesa di favorire la più retta conoscenza dell'oggetto sia dimostrata valida. Pareyson non dice chiaramente da che cosa questo criterio ci sia fornito, per Gadamer è la distanza temporale a darci la giusta ottica e a farci distinguere i pregiudizi che favoriscono la conoscenza da quelli che la ostacolano.

c) Una diversa impostazione di fondo: storicità e linguaggio

α) Il problema della distanza storica

Il fatto che numerosi e importanti siano i punti di convergenza nelle estetiche di Pareyson e Gadamer non toglie che le impostazioni di fondo dei due filosofi siano comunque differenti, non solo relativamente alle piccole discrepanze che ho sopra rilevato: esse si collocano più radicalmente in « orizzonti » abbastanza lontani.

Questa lontananza si può cogliere anche a partire dai loro diversi stili di scrittura: sempre chiaro e scorrevole quello di Pareyson; in alcuni luoghi più criptico, nel suo ricorrere spesso a termini e concetti particolarmente pregnanti di cui volentieri opera la ricostruzione storico-filologica, quello di Gadamer.

¹²⁰ Vd. sottoparag. precedente.

Posso provare a definire questa distanza riferendomi al diverso modo nel quale i due concepiscono l'esperienza. Sarebbe inutile cercare passi precisi nei quali questa diversità possa emergere in maniera chiara. Piuttosto tale lontananza credo si ricavi da una lettura globale delle loro principali opere. Da questo modo differente di concepire l'esperienza in generale derivano anche importanti conseguenze riguardanti la maniera di intendere in particolare l'esperienza estetica.

Come si è visto « fare esperienza » significa per Pareyson e per Gadamer comprendere interpretando. Pareyson concepisce quest'attività come un incontro tra una persona e una forma, incontro nel quale sia la persona che la forma si rivelano via via sempre più nella loro essenza, senza che questa essenza si possa dispiegare mai totalmente e definitivamente; Gadamer, invece, vede nell'attività interpretativa il realizzarsi, all'interno di una tradizione (che è un « tramandarsi » dei contenuti di senso da un'epoca all'altra), di sempre rinnovate e diverse appropriazioni dell'oggetto dell'interpretazione da parte dell'interprete: il realizzarsi, cioè, di sempre differenti fusioni di orizzonti *storici e linguistici*.

L'insistere, da parte di Gadamer, sulla *storicità* dell'esistenza e quindi dell'interpretazione, la coniazione di espressioni come quelle di *Wirkungsgeschichte* e *wirkungsgeschichtliches Bewußtsein*, che giocano un ruolo determinante nella sua filosofia, non trovano un vero e proprio corrispondente nell'opera di Pareyson. Ciò non significa che egli non condivida la convinzione che l'esistenza è sempre storicamente situata e che tale è anche la conoscenza, e quindi l'interpretazione. La limitatezza dell'uomo è dovuta, per Pareyson, proprio alla storicità del suo sguardo, al fatto che la verità, come rivelazione dell'essere, può darsi solo a persone collocate nel tempo, proprio perché la verità non è data dall'essenza atemporale delle cose, né si dispiega totalmente e definitivamente mediante l'assunzione, da parte di un soggetto, di una prospettiva neutra e oggettiva: l'impossibilità dell'assunzione da parte dell'uomo di una tale prospettiva è decretata proprio dalla sua costitutiva storicità (tale posizione tuttavia non deve essere scambiata per un banale storicismo che identifica la storicità della verità con la sua relatività¹²¹).

¹²¹ In questo senso Pareyson distingue il *pensiero espressivo* dal *pensiero rivelativo*. Il primo è quello che si limita ad « esprimere » le condizioni storiche cui sottostà chi lo pronuncia, ed è quindi relativo ad un'epoca storica particolare e valido solo per essa. Il secondo è anch'esso storico, ma, lungi dal ridursi unicamente ad espressione del proprio tempo, rivela insieme la verità che, pur incarnandosi indubbiamente nelle varie epoche e nei vari modi in cui viene pronunciata, e rifiutando così l'intemporalità, non è relativa ma valida in ogni tempo, sempre approfondibile ma mai dispiegata completamente [cfr. L. PAREYSON, *Filosofia dell'interpretazione* (a cura di M. Ravera), Rosenberg & Sellier, Torino 1988, pp. 153 sgg.].

Nonostante ciò, comunque, l'assenza in Pareyson della nozione di *Wirkungsgeschichte* è tale da impedire che la sua estetica assuma la caratteristica impostazione gadameriana. Il concetto di « storia degli effetti » spiega infatti la modalità attraverso cui concretamente la storia determina l'interpretazione e allo stesso tempo rende chiaro il significato dell'affermazione per cui le varie interpretazioni di cui un testo è oggetto entrino a far parte del suo essere, anzi *siano* fondamentalmente il suo essere (proprio perché non si sovrappongono semplicemente ad una essenza data, ma costituiscono la cosa rendendola intelligibile). Si può comprendere quali implicazioni ciò abbia relativamente al problema dell'esecuzione dell'opera d'arte. Che l'opera si identifichi con le sue esecuzioni non significa soltanto (come sembra derivare dalla posizione di Pareyson) che essa non può vivere se non nelle proprie esecuzioni, vuol dire anche che ogni nuova esecuzione è sempre in qualche modo determinata dalle esecuzioni precedenti anche se chi esegue è di ciò inconsapevole (fatto che solo la nozione di *Wirkungsgeschichte* può mettere in chiara luce).

Mentre la speculazione gadameriana è tutta impregnata, fin dal principio¹²², da una riflessione sulla storia e sulla storicità dell'esperienza e della conoscenza (vale a dire dell'interpretazione) ed è proprio un tentativo di mettere in luce la continuità ermeneutica della tradizione, quella pareysoniana si muove maggiormente nell'orizzonte della riflessione sull'unicità, eccezionalità, infinità e finitezza (allo stesso tempo), apertura e inoggettività della persona, posizione, questa, che, nell'ottica di Pareyson, può essere sostenuta unicamente nell'ambito di una teoria dell'interpretazione.

Importanti sono le conseguenze che tale divergenza di prospettive porta anche nel modo di intendere il fenomeno della ricezione dell'arte. È evidente come in Gadamer il problema dell'identità ermeneutica dell'opera si ponga nell'orizzonte della trasmissione storica di quest'ultima. Ciò che a Gadamer interessa è di far vedere come l'opera d'arte riceva la sua unitarietà e la sua identità di forma *solo* nel suo darsi storicamente alle varie epoche, attraverso le quali essa si arricchisce, rendendo possibile quella continuità della tradizione di cui l'arte pare essere, quindi, per il filosofo tedesco, una delle principali artefici. È quindi attraverso le varie interpretazioni di cui è oggetto nella storia che la forma artistica cresce su se stessa e, attraverso la *Wirkungsgeschichte*, supera, come forma, le singole interpretazioni trascendendole tutte. Non è l'opera ad « appartenere » al fruitore, ma, piuttosto, il fruitore ad appartenere all'opera.

¹²² Non a caso *Verità e metodo* comincia proprio con l'affronto della problematica delle scienze dello spirito, che, notoriamente, nasce come presa di posizione nei confronti del problema della fondazione del sapere storico.

In Pareyson il problema dell'identità ermeneutica della forma, affrontato con impegno e partecipazione, è scottante per un altro motivo: è solo con la confutazione del relativismo che la persona, come essere interpretante, assume quella piena dignità che verrebbe del tutto misconosciuta qualora ogni interpretazione dell'opera d'arte fosse condannata a rimanere rinchiusa in una soggettività inaccessibile agli altri. D'altra parte è propria dell'arte, a detta di Pareyson, una funzione sociale insostituibile. Essendo l'interpretazione dell'opera d'arte condannata a una relatività senza via d'uscita essa non sarebbe comunicabile, e altrettanto accadrebbe se fosse oggetto di una conoscenza obbiettiva: in questo caso essa non stimolerebbe affatto il dialogo, ma esigerebbe un'immediata concordanza. L'arte è quindi per Pareyson una fondamentale e insostituibile scintilla che innesca la *comunicazione* e il *dialogo* interumano (ETF 281-282)¹²³.

Nell'ambito dell'ermeneutica filosofica un'estetica più chiaramente legata al problema della temporalità è quella di Paul Ricoeur, che, come Gadamer, sottolinea il carattere eminentemente temporale dell'esperienza estetica. Nell'analisi di Ricoeur, tuttavia, la temporalità dell'esperienza estetica assume caratteri del tutto originali rispetto a Gadamer: Prima di tutto, il filosofo francese accentua, anche più di Gadamer, la preminenza del testo scritto (dell'«arte della parola»), sulle altre forme d'arte, limitando le indagini della sua principale opera a riguardo, *Tempo e racconto*¹²⁴, all'analisi del racconto di *fiction*. In secondo luogo considera quest'ultimo non solo e non tanto nel suo essere recepibile nel tempo, quanto come dotato di una funzione di rfigurazione del tempo. Il *muthos* (cioè « l'intreccio ») del racconto di *fiction* (unitamente al «racconto» storico) costituirebbe una mediazione tra le due forme di tempo di cui si è sempre occupata la filosofia, il tempo interiore o fenomenologico, e il tempo oggettivo, e, mediante ciò, si realizzerebbe in esso anche una rfigurazione del tempo ordinario.

Una maggiore vicinanza alla posizione di Gadamer si ha, invece, in H. R. Jauss, che, pur dichiarando apertamente di voler elaborare un'ermeneutica « letteraria » piuttosto che « filosofica », utilizza ampiamente il concetto gadameriano di *Wirkungsgeschichte* e riconosce un primato al momento della ricezione dell'opera d'arte, considerata nella sua fondamentale storicità, pur affermando la complementarità dei tre momenti della *poiesis* (aspetto produttivo), dell'*aisthesis* (aspetto propriamente recettivo), e della *catharsis* (aspetto comunicativo). In questa prospettiva, con Gadamer, Jauss sostiene che il significato dell'opera d'arte non può mai essere definitivamente colto nella

¹²³ Cfr. L. PAREYSON, *Personalità e socialità dell'arte*, in *Rivista di Estetica*, fasc. II, maggio-agosto 1959.

¹²⁴ P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, cit.; cfr. anche, dello stesso autore, *Il tempo raccontato*, in *Aut aut* 216, novembre-dicembre 1986, pp. 23-40.

singola interpretazione, in quanto esso si arricchisce e si determina via via solo nella molteplicità delle interpretazioni alle quali è storicamente sottoposto. Rispetto a Gadamer, tuttavia, Jausss accentua maggiormente l'aspetto edonistico della ricezione dell'opera, e quindi, il piacere riposto nella sua contemplazione¹²⁵.

β) Interpretazione dell'opera d'arte e linguaggio

Uno degli aspetti più tipici, più originali e insieme più discussi dell'ermeneutica gadameriana è quello che può essere adeguatamente sintetizzato dalla frase « *l'essere che può venir compreso è linguaggio* » (VM 542), con la quale, in maniera estremamente radicale, il filosofo tedesco afferma l'identità di essere e linguaggio, di parola e cosa. Abbiamo visto le conseguenze che una tale posizione comportava per l'arte, con l'affermazione implicita del primato delle « arti della parola » sulle altre forme d'arte, così come, più in generale, il testo scritto possiede nella trasmissione storica un primato ermeneutico sul « documento muto ». Tutto questo, comunque, senza aver taciuto delle difficoltà che nascono nel sostenere una posizione di questo tipo, di cui è prova l'ambiguità rilevata nelle stesse affermazioni di Gadamer relativamente al rapporto arte-linguaggio.

Dal momento che questa universalizzazione del linguaggio non è un aspetto marginale, ma fondamentale, della filosofia di Gadamer (senza la cui messa in luce non si comprenderebbe appieno il significato più profondo della sua ermeneutica), in un confronto tra Pareyson e Gadamer non si può non considerare se tra i due vi sia o meno, a questo riguardo, una concordanza di vedute.

È immediatamente chiaro che in Pareyson la trattazione della componente linguistica dell'interpretazione, se pure c'è, è molto sfumata. Si potrebbe concludere allora affermando che il filosofo italiano non si è occupato esplicitamente di questo problema e che, comunque, non essendosi neppure schierato apertamente pro o contro una tale posizione, nulla di preciso si potrebbe dire a questo proposito, tralasciando con ciò la questione. Ma è forse preferibile riflettere meglio sul fatto che un'affermazione così recisa come quella di Gadamer che ho sopra citato o viene sottoscritta del tutto o viene rifiutata completamente.

In particolare c'è un insieme di considerazioni di Pareyson che sembrerebbero non essere pienamente compatibili con la posizione

¹²⁵ Cfr. H.R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol I, cit.

gadameriana. Quando Pareyson, nel definire la natura dell'interpretazione dice: « interpretare è una tal forma di conoscenza in cui, per un verso recettività e attività sono indisciungibili, e, per l'altro, il conosciuto è una forma e il conoscente è una persona » (ETF 180) e considera scopo dell'attività interpretativa il trovamento dell'immagine della cosa stessa, essendo l'immagine-forma ciò attraverso cui unicamente è accessibile la cosa, non mi sembra che una tale attività debba essere per forza di cose un'attività linguistica. Sembra anzi che in questo processo entrino in gioco capacità di penetrazione che richiamano un'esperienza intellettuale e immaginativa comunque non linguisticamente articolata. Anche la distinzione che egli fa tra interpretazione e giudizio nel definire il diverso tipo di lettura che si ha nell'esecuzione pubblica e nella critica (ETF pp. 261 sgg.) sembra avvalorare questo punto di vista. Neppure qui sembra potersi dire che lettura, interpretazione e giudizio siano operazioni propriamente linguistiche, e così anche l'uso del termine « lettura » sembrerebbe puramente metaforico.

D'altra parte, se consideriamo alcune affermazioni che Pareyson fa in scritti successivi, peraltro non esplicitamente dedicati al problema dell'arte, dobbiamo rilevare come, relativamente alla sua posizione in proposito, sia difficile dare un giudizio definitivo. Dice Pareyson: « non si può rivelare la verità se non già determinandola e formulandola »¹²⁶; « [...] l'unicità della verità si fa valere *solo all'interno* delle storiche e singole formulazioni che se ne danno »¹²⁷. Dire che la verità non è nulla al di là delle formulazioni che se ne danno può essere inteso come un'affermazione della natura linguistica della verità stessa, anche se Pareyson in queste sue dichiarazioni è tutt'altro che chiaro e non parla mai esplicitamente di « formulazioni linguistiche », anche se non si capisce che altro tipo di formulazione si possa mai dare se non quella, appunto, linguistica.

Resta il fatto che il filosofo torinese non assume mai il problema del linguaggio a specifico tema di analisi, come invece Gadamer fa, e non trae dalle scarse e ambigue affermazioni in proposito che abbiamo sopra rilevato esplicite conseguenze.

Ancora una volta non si può trascurare di rilevare come la rielaborazione, da parte di Gadamer, di motivi della filosofia dell'« ultimo » Heidegger, cosa che avviene in maniera certamente meno decisa in Pareyson, costituisca un importante fattore di differenziazione. Sembra infatti, e su questo pare d'accordo anche Vattimo¹²⁸, che l'influsso delle riflessioni heideggeriane sul

¹²⁶ L. PAREYSON, *Filosofia dell'interpretazione*, cit., p. 179.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Cfr. G. VATTIMO, *Estetica ed ermeneutica in H.-G. Gadamer*, in *Poesia e Ontologia*, cit. [in particolare pp. 179 sgg.].

linguaggio abbiano avuto un ruolo decisivo nell'orientare la posizione gadameriana. Il riconoscimento del ruolo della parola, e principalmente della parola poetica – del « pensiero poetante » o della « filosofia pensante » – nell'oltrepassamento dell'« oblio dell'essere » che, a detta di Heidegger, sarebbe l'effetto dell'atteggiamento « oggettivante » e « manipolante » della tecnica moderna (che avrebbe avuto un'adeguata espressione teorica nella metafisica occidentale)¹²⁹ sarebbe passato, dopo un'adeguata « urbanizzazione »¹³⁰, all'ontologia ermeneutica gadameriana, la cui espressione « *l'essere che può venir compreso è linguaggio* » (VM 542) sarebbe la migliore prova di questa derivazione.

¹²⁹ Cfr. M. HEIDEGGER, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, cit.

¹³⁰ Cfr. J. HABERMAS, *Urbanizzazione della provincia heideggeriana*, cit.

CONCLUSIONE

L'analisi parallela delle posizioni di Pareyson e Gadamer credo abbia consentito di rinvenire i principali elementi che accomunano i due filosofi in relazione al modo di intendere e di definire il fenomeno artistico, nonché di rintracciare gli aspetti che li separano ponendoli su piani teorici abbastanza differenti.

È indubbio, e le precedenti analisi lo dimostrano, che i due filosofi possano essere considerati a buon diritto tra i principali rappresentanti dell'ermeneutica filosofica odierna. Molti sono gli elementi che avvalorano tale punto di vista. Riassumerli brevemente, cercando di cogliere sinteticamente i tratti salienti della loro vicinanza, credo possa essere utile al fine di tracciare un bilancio definitivo.

Si è visto nel primo capitolo come la lotta contro il soggettivismo sia il principale punto di partenza polemico dei due pensatori. L'analisi dell'opera d'arte nella sua costituzione oggettiva è per entrambi la via d'accesso privilegiata alla comprensione del fatto artistico-estetico in generale. La stessa esperienza estetica si colloca entro un tale orizzonte oggettivo: l'arte trascende l'artista e il fruitore proprio in quanto nasce come fenomeno autonomo, non nell'intima soggettività dell'artista o del fruitore, quanto invece in un terreno interpersonale che le permette di costituirsi come qualcosa di irriducibile alle intenzioni o aspettative dei singoli. Ciò viene sostenuto più esplicitamente e consapevolmente da Gadamer. Nell'estetica di Pareyson, che parte, come si è visto, dalla descrizione del concreto fare e formare dell'artista (di ciò si alimenta la sua polemica contro Croce), tale conclusione può essere tratta tirando le somme delle sue molteplici prese di posizione contro il soggettivismo.

La nozione di forma, pur nelle diverse sfumature di significato che assume nei due autori, è, come ho mostrato nel secondo capitolo, lo strumento privilegiato attraverso cui Pareyson e Gadamer mostrano il carattere di interna compiutezza, di intima necessità dell'opera d'arte, come garanzia di ordine in un mondo sempre più caotico e incomprensibile. La costituzione della forma è da entrambi descritta come un processo nel quale, conformemente alla « trascendenza » dell'arte su coloro che la rendono possibile, qualcosa nasce senza che nessuno possa rivendicarne interamente la paternità. Il carattere misterioso e inesauribile dell'arte riposa proprio su questo suo improvviso irrompere nel mondo modificando il modo usuale che noi abbiamo di riferirci alle cose, pur rinsaldandoci e facendoci sentire più appieno la nostra appartenenza ad esse. In questo senso l'esperienza dell'arte è per entrambi un modo di conoscenza, un modo in cui l'uomo, nella sua finitezza e storicità, *partecipa* all'evento della verità (pur con le riserve che ho a suo tempo espresso sull'attribuibilità di questa posizione a Pareyson – riguardo a ciò le affermazioni del filosofo italiano sono di certo meno recise di quelle di Gadamer).

La non soggettività del fatto artistico, infine, sfocia, come abbiamo visto nel terzo capitolo, nell'inserzione di esso nel più generale carattere ermeneutico di ogni esperienza. L'opera d'arte esiste solo nel suo essere interpretata, letta, eseguita, atti, questi, attraverso cui la sua trascendenza rispetto alle singole esperienze entro le quali è colta si mostra finalmente in tutta la sua portata. L'opera d'arte non è riducibile a questa o quella interpretazione ma le trascende tutte, essendo da tutte determinata e costituita.

Questi sono, in sintesi, i principali motivi di vicinanza delle « estetiche » dei due filosofi. Ho a suo tempo rilevato le diverse sfumature di significato che si possono ritrovare anche all'interno di questa generale comunanza di vedute. Ma non sono queste piccole differenze a collocare i due autori in prospettive diverse, quanto altre più profonde che sono, direi, strutturali.

Le differenze « strutturali » sono quelle relative all'impostazione, ai principali punti di riferimento storico-teorici, ai motivi di fondo e alle intenzioni più profonde che animano le loro analisi del fenomeno dell'arte, che influiscono fortemente, anche relativamente al contenuto, sulle loro rispettive posizioni.

Se l'orizzonte teorico principale da cui parte Pareyson è quello dell'esistenzialismo nella sua rivendicazione della finitezza e storicità dell'umana esistenza, posizione che il filosofo italiano cerca del resto di superare dal lato della negatività riconosciuta dagli esistenzialisti a questa stessa finitezza (proprio a questo scopo Pareyson elabora la nozione di « persona »), l'orizzonte da cui parte Gadamer, come si è più volte detto, è

quello della rivendicazione del carattere di verità delle esperienze non direttamente riconducibili a quelle su cui la « scienza naturale » pretende di dire l'ultima parola. Gadamer si inserisce così nella vecchia polemica, secondo lui ancora non risolta, che lo storicismo e il neokantismo otto-novecenteschi avevano innescato e alimentato in relazione alle pretese di verità delle « scienze dello spirito » contro le « scienze della natura ». Il filosofo tedesco, riallacciandosi ad Heidegger, supera mediante un salto a piè pari le aporie insolubili in cui si avviluppavano gli storicisti nel loro volere, nonostante tutto, prendere a modello della loro nuova scienza storica l'ideale metodico e oggettivo delle scienze naturali. La motivazione fondamentale che spinge Pareyson e Gadamer a trattare così diffusamente del fenomeno dell'arte può essere rintracciata e colta proprio se si guarda attentamente all'orizzonte dal quale le due posizioni muovono.

L'analisi pareysoniana del fenomeno artistico mira senza dubbio a mettere in luce la contemporanea finitezza e infinità, passività e attività della persona umana. Questo, anche tenendo conto degli altri suoi testi, pare essere il principale compito al quale Pareyson si è dedicato nel corso della sua attività. La finitezza umana, considerata dagli esistenzialisti come la causa dello scacco cui ogni vita e ogni umano progetto sono destinati, è invece vista da Pareyson come il punto di partenza per la costituzione di una salvezza che l'uomo deve cercare nella sua unicità di persona: non c'è finitezza e limitatezza senza una contemporanea attività; l'uomo non è Dio, ma di lui conserva la capacità di creare, entro certi limiti e sempre all'interno di un vivo dialogo con gli altri, se stesso e il mondo. Il fare arte e l'interpretarla, in una parola il formare, sono gli ambiti privilegiati nei quali tale attività-passività e tale infinità-finitezza si esercitano.

Gadamer vede invece nell'arte, e per questo dedica ad essa un così grande spazio, un emblema di come possa darsi un'esperienza di verità al di fuori della scienza naturale che, molto pretenziosamente, ha da tempo memorabile cercato di porsi come l'unica depositaria del vero. L'opera d'arte è anzi l'accadimento di una verità ben più profonda e originaria di quella che mette in atto la scienza, poiché quest'ultima è semplicemente « ontica », riguarda solo l'analisi oggettiva dell'ente e dei suoi caratteri senza metterne in discussione l'essere, la prima invece è verità « ontologica » in quanto rende visibile la struttura significativa nella quale ogni ente si colloca e acquisisce un senso.

Queste considerazioni mostrano come l'ermeneutica filosofica non sia un vero e proprio « movimento » compatto, nel quale si riconoscano autori che troverebbero in esso gli strumenti teorici di cui si servirebbero per definire un « nucleo comune » da cui partire, per poi elaborare posizioni differenti e originali. In realtà si tratta, più che di un movimento, di un'atmosfera, alla

quale partecipano per intima necessità, e non perché abbiano voluto « aderire » a una scuola, filosofi che si trovano accomunati dall'essere gli eredi, e come tali i dissolutori, di una tradizione speculativa che affondava le sue radici in un razionalismo soggettivistico che, nelle sue molteplici e diversissime sfaccettature e manifestazioni, ha sempre concepito l'attività speculativa, nonché la tecnica da questa regolata e diretta, come mezzi per imporre il dominio umano sul mondo.

A un tale modello di razionalità, quella di un soggetto che deve, attraverso l'approntamento di uno specifico metodo, « conquistare » l'oggetto, viene oggi opposto un paradigma dialogico che veda l'impresa conoscitiva e pragmatica umane come fatto intersoggettivo. La verità non è più prerogativa di un soggetto che privatamente assume nei confronti dell'oggetto uno sguardo « giusto », ma un evento a cui storicamente l'uomo partecipa perché non è lui, come singolo, a produrla, ma vi prende parte solo come con-partecipante, essendo essa il risultato del dialogo tra gli uomini e con la tradizione.

Pareyson e Gadamer partecipano entrambi di questo orizzonte comune mediante l'elaborazione di due teorie dell'interpretazione parallele che, pur avendo indubbi elementi comuni, non si confondono mai ma si differenziano mostrando di essere il risultato di personalità filosofiche differenti e originali. Il problema dell'arte, della sua definizione, dell'attribuzione ad essa di uno specifico ruolo nella concreta esistenza, viene da essi affrontato sempre nell'orizzonte di quella vicinanza-lontananza che ho sopra rilevato.

Per concludere, credo di aver mostrato come due pensatori possano trovarsi insieme vicini e lontani; spesso, laddove essi utilizzino una diversa terminologia e paiano puntare in direzioni differenti, più vicini di quanto sembri a un primo sguardo; altre volte, anche nell'uso di espressioni molto simili o addirittura identiche, più lontani di quanto siano in apparenza.

BIBLIOGRAFIA

H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1960 [trad. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, 1994].

Id., *L'attualità del bello*, Marietti, Genova 1986, 1996 [Raccolta di saggi a cura di R. Dottori e L. Bottani].

Id., *Sul circolo ermeneutico*, in « Aut aut » 217-218, gennaio-aprile 1987, pp. 13-20.

Id., *Testo e interpretazione*, in « Aut aut » 217-218, gennaio-aprile 1987, pp. 29-58.

L. Pareyson, *Esistenza e persona* (1950), Taylor, Torino 1960.

Id., *Estetica, teoria della formatività* (1954), Bompiani, Milano 1988, 1996.

Id., *Considerazioni sul contenuto dell'arte*, in « Rivista di estetica », fasc. III, settembre-dicembre 1958, pp.321-337.

Id., *La materia dell'arte*, in « Rivista di estetica », fasc. III, settembre-dicembre 1958, pp.162-181.

Id., *Personalità e socialità dell'arte*, in « Rivista di estetica », fasc. II, maggio-agosto 1959, pp. 197-218.

Id., *L'estetica di Kant*, Mursia, Milano 1968, 1984.

Id., *Filosofia dell'interpretazione* (Raccolta di testi a cura di M. Ravera), Rosenberg & Sellier, Torino 1988.

E. Behler, *Simbolo e allegoria nel primo romanticismo tedesco*, in « Estetica 1992 », Il Mulino, Bologna 1992, pp. 13-39.

G. Carchia, *Mito e forma, per un'ermeneutica della pittura*, in « Rivista di estetica » 19-20, 1985, pp. 113-123.

H. Focillon, *Vita delle forme*, in « Scultura e pittura romanica in Francia », Einaudi, Torino 1972, pp. 223-277.

D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica* (1953), Pratiche, Parma 1978.

E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Bruno Mondadori, Milano 1996.

S. Givone, *L'ermeneutica tra favola e tragedia*, in « Rivista di estetica » 19-20, 1985, pp. 51-66.

J. W. Goethe, *Massime e riflessioni*, Theoria, Roma-Napoli, 1983, 1990.

T. Griffero, *Ermeneutica e canonicità dei testi*, in « Rivista di estetica » 19-20, 1985, pp. 93-111.

J. Habermas, *L'urbanizzazione della provincia heideggeriana*, in « Aut aut » 217-218, gennaio-aprile 1987, pp. 21-28.

M. Heidegger *Sein und Zeit* (1927), [trad. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976].

Id., *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936) [trad. it. di P. Chiodi, *L'origine dell'opera d'arte*, in « Sentieri interrotti », La nuova Italia, Firenze 1968].

Id., *Wozu Dichter?* (1946) [trad. it. di P. Chiodi, *Perché i poeti?*, in « Sentieri interrotti », cit.].

H.-R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. I, il Mulino, Bologna 1987.

I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790) [trad. it. di A. Gargiulo, *Critica del Giudizio*, Laterza Roma-Bari, 1982, 1995].

J.-C. Pinson, *L'arte del XX secolo e il simbolo*, In « Estetica 1992 », cit., pp. 41-65.

H. Putnam, *Ragione, verità e storia*, Il Saggiatore, Milano 1994.

M. Ravera (a cura di), *Il pensiero ermeneutico*, Marietti, Genova 1986.

P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, Jaka Book, Milano 1986-88, 3 voll.

Id., *Il tempo raccontato*, in « Aut aut » 216, novembre-dicembre 1986, pp. 23-40.

G. Ripanti, *Gadamer*, Cittadella editrice, Assisi 1978.

F. Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) [trad. it. di A. Negri, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, Armando, Roma 1993].

G. Simmel., *Il tempo dell'arte. Il « Cenacolo » di Leonardo*, in « Il volto e il ritratto », il Mulino, Bologna 1985, pp. 95-99.

Id., *Le rovine*, in « Saggi di cultura filosofica », Guanda, Parma 1993, pp. 108-114.

W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee* (1975), Aesthetica, Palermo 1993.

G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, Mursia, Milano 1967, 1985.

Id., *Ornamento e monumento*, in « Rivista di estetica », 12, 1982, pp. 36-43.

Id., *Il mito e il destino della secolarizzazione*, in « Rivista di estetica », 19-20, 1985, pp. 67-77.

Id., *Ermeneutica come koiné*, in « Aut aut » 217-218, gennaio-aprile 1987, pp. 3-11.

F. Vercellone, *La riappropriazione del senso e l'opacità della lettera. Modelli della comprensione storica*, in « Rivista di estetica », 19-20, 1985, pp. 79-92.

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
I LA FORMA TRASCENDE L'ARTISTA E IL FRUITORE	p. 5
1. PAREYSON: FORMA FORMANTE E FORMA FORMATA	p. 7
a) Forma, materia, contenuto	p. 7
b) Contenuto dell'arte e personalità dell'artista	p. 8
<i>α) Contenuto non come « soggetto » ma come « stile »</i>	p. 8
<i>β) Contenuto e sentimento</i>	p. 10
c) Forma e processo	p. 11
<i>α) Forma, tentativo, normatività</i>	p. 11
<i>β) Attività formatrice e materia</i>	p. 14
<i>γ) La materia dell'arte</i>	p. 15
<i>δ) La forma formante</i>	p. 16
2. GADAMER: «CRITICA DELLA COSCIENZA ESTETICA» E CONCETTO DI «GIOCO»	p. 19
a) La « critica della coscienza estetica»	p. 19
<i>α) Kant e la fondazione dell'estetica nella soggettività</i>	p. 19
<i>β) Il concetto di «Erlebnis»</i>	p. 23
<i>γ) Simbolo e allegoria</i>	p. 27
<i>δ) La «coscienza estetica » e i suoi effetti</i>	p. 30
<i>ε) « Coscienza estetica » e « scienze dello spirito »</i>	p. 32
b) Arte come « gioco»	p. 34
<i>α) Il concetto di « gioco»</i>	p. 34

<i>β) Gioco come « rappresentazione » e « autorappresentazione »</i>	p. 36
<i>γ) Il gioco trascende i giocatori: l'arte come gioco, simbolo e festa</i>	p. 37

3. PAREYSON E GADAMER: L'ARTE TRASCENDE GLI ATTEGGIAMENTI SOGGETTIVI ..p. 42

a) Formare e giocare	p. 42
b) Una diversa interpretazione del ruolo della materia	p. 44

II COMPIMENTO DEL PROCESSO CREATIVO E TRASMUTAZIONE IN FORMA...p. 46

1. PAREYSON: IL COMPIMENTO DEL PROCESSO CREATIVO.....p. 47

a) Compiutezza e perfezione dinamica	p. 47
<i>α) L'interruzione del processo creativo</i>	p. 47
<i>β) Forma e organismo</i>	p. 48
<i>γ) La forma: processo e stasi</i>	p. 50
b) Le parti e il tutto	p. 52
<i>α) La forma come « unitotalità »</i>	p. 52
<i>β) Materia e contenuto come « parti » della forma</i>	p. 53
<i>γ) Zeppe e imperfezioni come parti della forma formata: la forma formante presiede all'unità dell'opera</i>	p. 55
<i>δ) L'intelligibilità della rovina e del moncone come emblema della dinamicità della forma artistica</i>	p. 56
c) Un problema	p. 58

2. GADAMER: LA TRASMUTAZIONE IN FORMA

a) La forma	p. 62
<i>α) Il concetto di « trasmutazione »</i>	p. 62
<i>β) Forma e mimesis</i>	p. 64
<i>γ) La forma nel suo aspetto dinamico</i>	p. 67
b) La verità nell'arte	p. 69
<i>α) Verità, mimesis, riconoscimento</i>	p. 69
<i>β) Spirito assoluto e spirito oggettivo</i>	p. 71

3. LA FORMA IN PAREYSON E GADAMER: UN CONFRONTO	p. 73
a) Comunanza tra i due autori	p. 73
<i>α) La forma come un tutto autonomo</i>	p. 73
<i>β) Creazione o accadimento della forma?</i>	p. 75
b) Forma e <i>Gebilde</i>	p. 76
III RICEZIONE, INTERPRETAZIONE, ESECUZIONE	p. 79
1. PAREYSON: FORMA, PERSONA, INTERPRETAZIONE	p.81
a) L'interpretazione come modo di conoscenza	p. 81
<i>α) Cosa e forma</i>	p. 81
<i>β) Interpretazione e persona</i>	p. 84
b) Interpretazione, contemplazione, piacere	p. 86
<i>α) Quietude e movimento</i>	p. 86
<i>β) Forma formata e forma formante come paradigmi dell'interpretazione</i>	p. 88
<i>γ) Il piacere estetico della contemplazione</i>	p. 90
c) L'interpretazione dell'opera d'arte	p. 93
<i>α) Lettura ed esecuzione</i>	p. 93
<i>β) La molteplicità delle interpretazioni non è relatività</i>	p. 96
<i>γ) L'identità dell'opera non richiede un'unica interpretazione</i>	p. 99
<i>δ) Opera ed esecuzioni</i>	p.101
d) Il criterio dell'interpretazione. Esecuzione pubblica e critica d'arte	p. 103
<i>α) Esiste un criterio dell'interpretazione?</i>	p. 103
<i>β) Giudizio e gusto nell'interpretazione</i>	p. 106
<i>γ) Interpretazione, esecuzione pubblica, critica d'arte</i>	p. 107
2. GADAMER: INTERPRETAZIONE, ESECUZIONE, LETTURA, TEMPORALITÀ, LINGUAGGIO	p. 111
a) Comprensione e interpretazione come esperienza del mondo	p. 111
<i>α) L'esperienza ermeneutica.</i>	p. 111
<i>β) Comprensione e interpretazione</i>	p. 114
<i>γ) Storicità del comprendere</i>	p. 115

<i>δ) Ermeneutica e linguaggio</i>	p. 116
b) Interpretazione ed esecuzione come modalità di accesso all'opera d'arte	p. 118
<i>α) Esecuzione e interpretazione come mediazione totale.</i>	p. 118
<i>β) Carattere mediatico di tutte le arti</i>	p. 122
<i>γ) Lettura di un dipinto</i>	p. 124
<i>δ) Finitezza di ogni interpretazione</i>	p. 126
<i>ε) L'inesauribilità delle interpretazioni dell'opera d'arte.</i>	p. 128
<i>ζ) Interpretazione dell'opera d'arte e altre forme d'interpretazione</i>	p. 133
<i>η) Arte e linguaggio</i>	p. 136
<i>θ) Linguisticità e linguaggio</i>	p. 141
3. L'INTERPRETAZIONE DELL'OPERA D'ARTE IN PAREYSON E GADAMER	p. 143
a) L'interpretazione come fatto ontologico	p. 143
b) La ricezione dell'opera d'arte	p. 144
<i>α) « Conoscenza di forme da parte di persone » e « fusione di orizzonti »</i>	p. 144
<i>β) Infinità del soggetto e dell'oggetto nell'interpretazione della forma artistica</i>	p. 146
<i>γ) Forma artistica ed esecuzione</i>	p. 149
<i>δ) Unicità o relatività delle interpretazioni? L'identità ermeneutica dell'opera</i>	p. 151
c) Una diversa impostazione di fondo: storicità e linguaggio.	p. 153
<i>α) Il problema della distanza storica</i>	p. 153
<i>β) Interpretazione dell'opera d'arte e linguaggio</i>	p. 157
CONCLUSIONE	p. 160
BIBLIOGRAFIA	p. 164
INDICE	p. 166