

**Ferruccio De Natale**

## ***Gadamer: ‘la situazione limite della letteratura’ e la sua ‘magia’.***

Abstract: The following pages analyze the last two paragraphs of the *First Part of Truth and Method*. They emphasize the elements of continuity and discontinuity of the work of literary art as compared to the works of art that live in their representation (theater, music, lyric poetry) and as compared to the works of art that still require an «imperative legality» in time and space for their enjoyment (painting, sculpture, architecture). This comparison shows the peculiar power of literature as linguistic expression and it reports the link between present and past that approaches Gadamer to Hegel more than the masters of philosophical hermeneutics.

Le pagine che seguono si concentrano nell'analisi degli ultimi due paragrafi della *Prima parte di Verità e metodo*. Si sottolineano gli elementi di continuità e discontinuità dell'opera d'arte letteraria rispetto tanto alle opere d'arte che vivono nella loro rappresentazione (teatro, musica, poesia lirica), quanto rispetto alle opere d'arte che esigono comunque una «imperativa legalità» spaziale e temporale per la loro fruizione (pittura, scultura, architettura). Da questo confronto emerge la peculiare potenza della letteratura in quanto espressione linguistica e si delinea un rapporto presente/passato che accosta Gadamer molto più a Hegel che ai maestri dell'ermeneutica filosofica.

**Keywords:** *Gadamer, Hegel, work of art, literature, symbol*

**Parole chiave:** *Gadamer, Hegel, opera d'arte, letteratura, simbolo*

\*\*\*

«(...) 1. Il senso della letteratura è quello che le viene attribuito in un periodo determinato.

2. Il senso della letteratura consiste nell'attribuire un senso alla letteratura»  
[Giovanni Raboni]<sup>1</sup>

*La situazione limite della letteratura* è, come è ben noto, il titolo del penultimo paragrafo della *Prima parte di Verità e metodo*, intitolata: *Messa in chiaro del problema della verità in base all'esperienza dell'arte*<sup>2</sup>.

Perché la letteratura costituisce una 'situazione limite'? Rispetto a che 'situazione limite'?

Certamente, rispetto a quanto Gadamer ha scritto nelle pagine precedenti sull'esperienza artistica e, cioè, rispetto alla struttura ontologica dell'opera d'arte. E allora converrà riprendere almeno sommariamente le fila del discorso gadameriano, prima di accennare al suo modo di pensare filosoficamente la questione della letteratura.

Non occorre risalire molto lontano nel testo, dentro il quale si intende qui mantenersi<sup>3</sup>.

Nel paragrafo immediatamente precedente, *Il fondamento ontologico dell'arte decorativa e d'occasione*, Gadamer si è scontrato con la difficoltà di 'elevare' le arti un tempo dette 'minori' allo stesso livello delle arti quali il teatro, la poesia, la musica, la

<sup>1</sup> G. Raboni, *Miopi e presbiteri*, in "Alfabeta", LVII, 6, 1984, p. 7.

<sup>2</sup> Cfr. H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, tr. it. e cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 1983 e sgg., pp. 25-207 (NB: chi scrive è ben consapevole dell'esistenza di nuove e prestigiose edizioni dell'opera gadameriana, con testo tedesco a fronte; chiede venia all'ipotetico lettore, ma preferisce valersi dell'edizione che tanto ha contribuito alla diffusione del pensiero di Gadamer in Italia, anche come omaggio a chi ne curò, in tempi tanto difficili, la versione italiana).

<sup>3</sup> N.B.: La forma che si è scelta per queste pagine è quella di una semplice rilettura in 'dialogo' diretto con i paragrafi di *Verità e metodo* citati: anche per questo motivo, si evita ogni riferimento agli altri scritti di Gadamer sull'argomento e alla vastissima letteratura secondaria (tra la quale, qui, mi è grato ricordare solo il nome del compianto Franco Bianco).

pittura: la difficoltà, vale a dire, di mostrare come dentro *ogni* opera d'arte agisce, è in atto, la medesima struttura ontologica.

Ricordiamo come.

### 1) La struttura del rinvio: immagine, segno, simbolo e opera d'arte

Come frequentemente accade, Gadamer, per chiarire la propria concezione della valenza ontologica dell'immagine artistica, fa riferimento a temi di carattere religioso.

Così, per tre volte, in poche righe, leggiamo: «(...) non è un caso che, quando si vuol rivendicare la dignità ontologica delle opere dell'arte bella contro il livellamento estetico, si faccia ricorso a concetti religiosi»<sup>4</sup>; e, *poco oltre*: «distuggere opere d'arte – anche Gadamer si pone il problema della distruzione delle opere d'arte - è come fare violentemente irruzione in un mondo protetto da una sacra inviolabilità»<sup>5</sup>; e, *infine*: «è su questa base che si è rivelato necessario ricorrere a concetti di origine religiosa»<sup>6</sup>.

Qualcosa di sacro viene profanato, potremmo dire oggi, quando i Talebani distuggono le immagini di Buddha o le tombe nell'Africa centrale, o quando i giacobini distuggevano le immagini sacre nelle chiese durante il Terrore o quando, nella rivolta dei Pezzenti, i protestanti olandesi distuggevano le immagini sacre nelle chiese cattoliche: ma questa violenza non dipende solo dal carattere sacro di ciò che è rappresentato – che è sacro per chi 'crede' nella sua sacralità - bensì proprio dalla valenza *universale* di opera d'arte di ciò che viene distrutto.

La distruzione delle opere d'arte sacra, con il suo evidente intento di profanazione, illumina sul carattere inviolabile di ogni opera d'arte, sulla sua struttura ontologica.

Non è che Gadamer faccia riferimento a esperienze e concetti di tipo religioso perché abbia particolare 'sensibilità' religiosa, oppure perché ritenga che il riferimento alla religione sia qualcosa di edificante. È proprio concettualmente necessario: se vuoi capire l'ontologia dell'opera d'arte, devi fare riferimento a concetti di tipo religioso.

Sono ben noti il carattere dichiaratamente agnostico di Gadamer e la sua lontananza dai tormenti religiosi del suo Maestro (e mancato Gesuita) Heidegger<sup>7</sup>. Questo agnosticismo, però, ancora di più aiuta a far capire quanto sia davvero importante, per Gadamer, rifarsi alla religiosità per comprendere l'ontologia dell'opera d'arte e, in modo particolare, l'ontologia della immagine. È fondamentale sottolineare come Gadamer ritenga che si può credere o non credere, essere religiosi o non religiosi, ma non si può fare a meno di riflettere sulla religione, sui concetti religiosi, se si vuole comprendere quell'altra forma di produzione culturale umana che è, appunto, l'arte in tutte le sue manifestazioni. È molto importante perché l'arte ha una sua dignità ontologica, che si può cogliere appieno solo riflettendo su ciò che dell'arte è stato detto e pensato attraverso l'esperienza religiosa e la riflessione sulla religione.

D'altronde, riflettendo sulla immagine artistica, come non riferirsi a testi religiosi che esordiscono con un Dio che dice: «Facciamo l'uomo a nostra immagine, secondo la nostra somiglianza» (*Genesi 1,26*)? E come interrogarsi sullo statuto ontologico dell'immagine in generale, senza considerare che, nello stesso testo, lo stesso Dio dice all'uomo: «Non ti fare

---

<sup>4</sup> Ivi, pp. 185-186.

<sup>5</sup> Ivi, p. 187.

<sup>6</sup> Ibid. Corsivo mio.

<sup>7</sup> Jean Grondin, nella sua monumentale biografia di Gadamer, riferisce di un colloquio, registrato nel 1994, nel corso del quale, tra l'altro, così Gadamer si esprimeva: «(...) provengo da una famiglia nella cui casa c'era una forte inclinazione per le scienze della natura. Non era un ateismo teorico. Mio padre era uno studioso di scienze naturali e pensava che il segreto della natura sia come tale una testimonianza di qualcosa che non è oggetto della scienza della natura. Era esattamente così, la Chiesa per lui non esisteva proprio» (J. Grondin, *Gadamer. Una biografia*, Bompiani, Milano, 2004, p. 31).

nessuna scultura, né immagine delle cose che splendono su nel cielo, o sono sulla terra, o nelle acque sotto la terra» (*Esodo* 20, 4)?

Quando si riflette sulla ontologia della immagine e su quella dell'opera d'arte in particolare, non si può fare a meno di riflettere o di ricordare questi passi anche se non vi si 'crede' per nulla.

Si può, infatti, ritenere che questi testi non siano stati scritti per opera di «Colui che procede dal Padre e dal Figlio» (locuzione, per altro, semplicissima da comprendere per tutti coloro che la ripetono magari quotidianamente), ma che, invece, siano stati scritti da un ignoto autore di qualche secolo prima di Cristo, che scriveva cose così complesse parlandone poi magari al mercato di Gerusalemme... si può pensare quello che si vuole, però non si può non riflettere sul fatto che una forma di religiosità di tipo monoteistico, che si è affermata alcuni millenni or sono e che si è, nei secoli, specificata nelle cosiddette tre religioni del testo, ha ritenuto di dover far affermare da Dio queste proposizioni. C'è, dunque, una densità ontologica nel termine di immagine che si rivela potentissima nelle religioni che si fondano sul testo.

Si può obliare la storia, per esempio non sapere chi sia stato Leone III Isaurico o che cosa abbia prodotto la battaglia iconoclastica nei rapporti tra Occidente e Oriente cristiani, ma non si può ignorare che oggi, nell'era della 'civiltà delle immagini' (sic!), vi sono miliardi di persone che differenziano la propria fede e orientano anche la propria esistenza (e la propria sensibilità estetica) sulla base dell'*interpretazione* di quei testi, dell'*interpretazione* del valore, del senso della 'immagine'.

Gadamer ha già distinto, in *Verità e metodo*, l'immagine/copia, che ha la funzione di annullarsi nel rinvio a ciò di cui è copia (es: la fototessera), dall'immagine artistica che è *rivelativa* di caratteri peculiari e spesso ignorati di ciò di cui è copia (es: il ritratto)<sup>8</sup>. Qui torna sulla questione, riflettendo sul nesso tra segno, simbolo e immagine, perché l'immagine ha evidentemente a che fare con il segno e con il simbolo: molti segni e molti simboli sono, appunto, delle immagini.

Ma che rapporto c'è tra il segno e il simbolo? Sul segno e sul simbolo si è lavorato tantissimo nella filosofia, nella cultura, nella letteratura occidentale, e tedesca in particolare, della prima metà del secolo scorso: Gadamer, in queste pagine, cita la prima delle *Ricerche logiche* di Husserl, cioè *Senso e significato*, insieme allo Heidegger dei paragrafi 17 e 18 di *Essere e tempo* e al Dilthey de *La costruzione del mondo storico nelle scienze dello spirito*<sup>9</sup>, poiché in essi si rende tematica la struttura del simbolo e del segno come *struttura del rinvio*.

Segno e simbolo hanno la stessa struttura del rinviare a qualcosa al posto della quale essi stanno: il segnale stradale, ad es. l'immagine della curva, rinvia alla curva che seguirà sulla strada; la bandiera rinvia alla patria di cui è simbolo. Ma la medesima struttura non coincide certo con la sovrapponibilità dei due termini e dei due concetti.

È innanzitutto la temporalità che distingue i due tipi di rinvio: l'immagine segno rinvia a ciò che è al di là di sé, alla curva che verrà sulla strada, e, rinviando, si annulla nella sua struttura di essere, si esaurisce nella sua funzione di rinvio.

L'immagine simbolo fa apparire ciò che non c'è ed esige che ci si concentri su di essa: l'immagine segno rinvia a ciò di cui è segno (è la curva che deve attrarre la nostra attenzione), l'immagine simbolo ti trattiene perché tu possa collegare quei colori (il rosso,

<sup>8</sup> H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., pp. 168-179.

<sup>9</sup> Ivi, p. 188. Per tre volte Gadamer, in altri luoghi del testo, si confronta con E. Cassirer e la sua riflessione sulle forme simboliche, mentre non è mai nominato Ricoeur, che, invece, è ben presente nella *Introduzione* e nella *Postilla 1983* di Gianni Vattimo. D'altronde, solo tre citazioni di Ricoeur anche nel volume *Wahrheit und Methode. Ergänzungen- Register*, Mohr, Tübingen 1986-1993, (tr. it. e cura di R. Dottori, *Verità e metodo 2. Integrazioni*, Bompiani, Milano, 1995), a testimonianza di un rapporto tra i due filosofi che fu di... lontananza pur nella vicinanza dei temi trattati.

il verde, il bianco o le tre croci di Andrea, Giacomo e Giovanni) a ciò che in essi si fa presente, alla densità storica, umana, culturale che essi esprimono.

Il simbolo rinvia e dà da pensare.

Ma il suo trattenere presso di sé l'attenzione lo rende forse identico al quadro immagine, all'immagine artistica? Che cosa accade nel simbolo? Gadamer, l'agnostico, ricorre ancora una volta all'ambito religioso:

(...) è poi vero dei simboli religiosi che essi non fungono solo da segnali; è il loro senso che è da tutti compreso, tutti lega e quindi può assumere anche una funzione di segno. Ciò che è simboleggiato, quindi, è bensì qualcosa che ha bisogno di rappresentazione, in quanto di per sé non è sensibile, è infinito, inesprimibile; ma è anche qualcosa che è suscettibile di rappresentazione. Giacché solo in quanto esso stesso è presente può esser presente nel simbolo<sup>10</sup>.

Parole difficili, che credo possano essere comprese facendo riferimento ad un segno religioso che possiamo incontrare spesso e alla sua struttura: il segno della Croce.

Se uno, partecipando ad un funerale, 'si fa il segno della croce', 'si segna', segnala che è un credente. Ma, tuttavia, quel segno è anche un simbolo. È il simbolo della Trinità. Perché il segno della croce si compie appunto 'nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo'. Ciò che rappresenta come simbolo, la Trinità, è qualcosa 'di infinito, di inesprimibile' (per valerci delle parole gadameriane), eppure è *presente* in quel simbolo. Io non 'mi faccio' il segno della croce in un funerale per dire 'ciao', ma dico 'nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo', cioè rendo quel segno il simbolo che rappresenta la mia concezione di Dio, che è, appunto, Uno e Trino. Allora ciò che è presente nel simbolo è 'infinito, inesprimibile'. Come faccio ad esprimere Dio? Lo *rappresento* nel simbolo. E ancora Gadamer: «è suscettibile di rappresentazione. Giacché solo in quanto esso stesso è presente può esser presente nel simbolo»<sup>11</sup>. Solo perché Dio c'è, o io credo che ci sia, è presente nel simbolo, altrimenti il 'segnarsi' è un segno come togliersi il cappello.

Dunque il simbolo, e con massima evidenza il simbolo religioso, certamente non è un segno *anche quando si presenta sotto forma di segno*: se è simbolo, ha un rapporto con ciò di cui è simbolo, che non è quello del segnale stradale (... c'è la curva pericolosa a destra, dimenticami, e fai con attenzione la curva); se io mi faccio il segno della croce, richiamo un simbolo che non può essere 'abbandonato' come il segnale della curva a destra.

Il simbolo rende presente qualcosa, lo esprime, lo rappresenta in sé e attraverso sé.

Allora il simbolo è una immagine nel senso in cui il ritratto di Enrico VIII di Holbein è un quadro-immagine?

No, secondo Gadamer, non lo è, perché il simbolo non aggiunge nulla a ciò di cui è simbolo: ne reclama la presenza, trattiene presso di sé ciò di cui è simbolo. Ma non è che io, facendomi il segno della croce, dica qualcosa 'di più' di ciò che in questo simbolo si esprime. Non c'è, appunto, un *incremento d'essere* del simbolizzato. E, invece, nel quadro-immagine c'è. C'è, non nel senso che, se vogliamo sempre rifarci alle immagini religiose, l'immagine aggiunga qualcosa a 'Ciò' che è già tutto ciò che può essere perché è infinito, ma nel senso che ne rivela un aspetto, per me che lo rappresento come musaicista bizantino oppure come Leonardo da Vinci oppure come un autore del 1800, un aspetto che a me stesso - e a chi fruisce di ciò che io pittoricamente e *artisticamente* rappresento - non era chiaro e potentemente espresso come ora lo diviene.

Il quadro-immagine - l'opera d'arte, qualunque essa sia - è qualcosa che ha a che fare col segno, ha a che fare col simbolo, può essere, addirittura, un segno che è un simbolo, ma non è né il segno né il simbolo. L'opera d'arte è tale proprio perché la struttura del suo rinvio non è la struttura segnica, che si annulla nel rinvio a qualcos'altro, ma non è

<sup>10</sup> Ivi, p.190.

<sup>11</sup> Ibid.

neanche la struttura simbolica, che chiama ad esser presente qualcos'altro e ci trattiene in esso, ci fa vivere, sperimentare in esso la presenza di ciò di cui esso è simbolo.

L'opera d'arte è tale che la sua struttura rinvia a ciò di cui è immagine, di cui è simbolo e segno, in modo che c'è un arricchimento nella manifestazione dell'essere sia di quell'uno, che viene magari storicamente rappresentato in cento modi diversi, sia di colui che ne fruisce.

Ancora una volta la struttura del rinvio proprio dell'opera d'arte si comprende molto meglio, in Gadamer, quando si tiene presente l'esperienza religiosa e la si comprende nelle sue peculiarità, nelle sue differenze, nella sua potenza.

Non si può dire che quel quadro che rappresenta l'Annunciazione sia il segno o il simbolo dell'Annunciazione: è un'opera d'arte che *rappresenta*, nel 'come' della sua *rappresentazione*, alcunché che può essere *rappresentato* in mille modi diversi, ma che è *rappresentato* come opera d'arte solo quando aggiunge aspetti, o sottolinea aspetti, che prima di questo 'come' non erano manifesti.

Così, in questo ultimo ritorno sulla ontologia della immagine attraverso la riflessione sul segno e sul simbolo, Gadamer ribadisce il carattere di *rappresentazione* dell'opera d'arte: non solo le opere d'arte che vivono nella loro riproducibilità - il teatro, la musica, la lettura della poesia lirica- , che esigono di essere interpretate e rappresentate per vivere, ma anche la scultura, la pittura, tutto ciò che apparentemente è fermo, immobile nel tempo in cui è stato prodotto, è invece vivo in e per ciò che intende rappresentare. C'è tanta vita nel *Mosé* di Michelangelo, che l'autore stesso gli chiede perché non parli...

Così anche l'architettura, che spesso appare come lo star fermo e fisso di una mole di materiale che a volte sembra opprimerti nella sua immobilità, riproduce in sé il momento della rappresentazione. Nel plesso di pagine nelle quali Gadamer si occupa dell'architettura<sup>12</sup>, si mostra la chiave per capire quando un'opera d'arte architettonica è un'opera d'arte.

Un edificio è un'opera d'arte quando *dà forma allo spazio*, quando crea lo spazio intorno a sé, quando assolve ad una funzione (che può essere abitativa o di amministrazione della giustizia o religiosa o di pura esibizione del potere), ma si inserisce dentro un contesto e ne costituisce una forma. Costruisce la forma dello spazio dentro e intorno a sé. La costruzione dello spazio che viene creata dal portico di una Basilica, ad esempio, fa sì che quella architettura sia concepibile e vivibile solo in quello spazio: essa forma lo spazio intorno a sé.

Ma questo, poi, è solo proprio della architettura? O non è proprio di tutte le forme dell'arte? Perché anche una esecuzione musicale esige uno spazio. Una composizione musicale sinfonica di Beethoven non può essere eseguita, se la si vuole eseguire obbedendo alla *imperativa legalità* che da quest'opera d'arte proviene, se non in un luogo 'adatto' a cogliere la sinfonia e, quindi, ad accogliere l'orchestra sinfonica per la quale è stata composta<sup>13</sup>. E così anche una scultura ha bisogno di uno spazio, cioè, la scultura non può essere sacrificata in uno spazio, che non è quello che essa esige per poter essere fruita. Così anche un quadro. Così anche la recitazione di una poesia esige uno spazio come esige un tempo.

Allora l'architettura non solo è opera d'arte come ogni altra opera d'arte, ma rivela un ulteriore segreto nascosto di ogni opera d'arte e, cioè, la formazione di uno spazio.

L'opera d'arte dà forma allo spazio intorno a sé, prescindendo dalla sua utilizzabilità o dalla sua funzionalità. È questo che distingue un casermone di periferia da un palazzo

---

<sup>12</sup> Ivi, pp.192-197.

<sup>13</sup> E se la si ascolta a casa propria, ci si può sorprendere a chiudere gli occhi, perché Mozart lo si può ascoltare benissimo, anche seduti sul divano, ma se, invece, si ascolta la nona sinfonia di Beethoven e vi si partecipa come fruitori di un'opera d'arte, allora, a un certo punto, si può avvertire che lo spazio in cui si è non è quello 'adatto'. Che lo si voglia o no, ci si immagina lo spazio che è stato pensato per l'esecuzione di questa musica.

barocco del 1700. Lo spazio che creano intorno a sé e il modo in cui si inseriscono dentro questo spazio: non solo, ma lo spazio che ciascuna appendice meramente decorativa conquista dentro una struttura architettonica ha un senso perché determinato dallo spazio che quella struttura forma.

Qui, a parer mio, Gadamer ha presente, anche se non cita, *L'origine dell'opera d'arte*, la conferenza di Heidegger del 1935/36<sup>14</sup>: difficile non pensare a come il tempio greco, su un rilievo in riva al mare, possa determinare lo spazio. Con Heidegger, certo, il problema non era la determinazione dello spazio, la creazione della forma dello spazio, Heidegger tematizzava il *Geviert*, l'incontro tra cielo e terra, dei e mortali. Gadamer 'urbanizza' anche in questo frangente Heidegger, ne coglie quell'aspetto a partire dal quale si può pensare a che cos'è l'architettura, a come l'opera architettonica determini lo spazio dentro di sé e fuori di sé in modo tale da poter essere definita una opera d'arte. Poi, questa strutturazione dello spazio è proprio ciò che è il segreto nascosto di ogni opera d'arte. Ogni opera d'arte struttura lo spazio intorno a sé. Ha bisogno del suo spazio, del suo percorso come del suo tempo di rappresentazione e di fruizione. E l'opera d'arte architettonica è rivelativa della potenza di strutturazione dello spazio che è propria di ogni opera d'arte.

## 2) Il 'limite' della letteratura e la potenza del linguaggio

È a questo punto che Gadamer si pone la questione cruciale della letteratura.

Come dire che l'opera letteraria rientri nella struttura del rinvio e della rappresentazione? Come dire che essa gode di una temporalità analoga a quella della tragedia o di una esecuzione musicale oppure della temporalità che è racchiusa nello spazio di una cattedrale romanica?

Abbandonando per un momento il testo di Gadamer ed evitando accuratamente di confrontarlo con una letteratura critica sull'argomento davvero sterminata (basterebbe ricordare qualche nome di autore francese, per farne sorgere altri cento), sarà sufficiente riflettere sulla situazione nella quale per lo più ci si trova di fronte ad un foglio scritto o ad un foglio bianco che deve accogliere la nostra scrittura.

La prima sensazione che si prova, la prima *Stimmung* è l'estraneità. Non c'è niente di più 'estraneo' del presentarsi del testo scritto. Persino quando noi stessi scriviamo un testo, la scrittura non sembra più riflettere qualcosa di nostro, ma qualcosa di estraneo: non ci riconosciamo più in ciò che abbiamo scritto, proviamo spesso l'angoscia del testo scritto così come si prova l'angoscia della pagina bianca, che non sembra proprio in grado di contenere in forma scritta ciò che si sente di scrivere. La scrittura, come è arcinoto da Platone in poi<sup>15</sup>, è estraneazione, è alienarsi di sé da sé da parte di chi scrive e comporta sempre il trovarsi di fronte a qualcosa di altro da sé.

Un testo scritto anche nella nostra lingua è più estraneo di quanto può essere colui che *parla* un'altra lingua: perché con colui che parla un'altra lingua, tornando a Gadamer, ci possiamo intendere a gesti, ci possiamo intendere con le espressioni del volto, invece il testo è questo, è fermo a sfidarci nella sua fissità e nella sua estraneità. Testualmente leggiamo: «nemmeno l'incontro con persone di lingua sconosciuta può paragonarsi a questa forma di distanza e di estraneità, giacché il linguaggio dei gesti e del tono implica già sempre un momento di comprensibilità immediata»<sup>16</sup>.

A questa estraneità da vincere, si accompagna subito un altro carattere: l'assenza di un *tempo* prescritto per la fruizione del testo.

---

<sup>14</sup> M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in Id., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a.M., 1950, tr. it. di P. Chiodi, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968, pp. 3-69.

<sup>15</sup> E qui tra le mille analisi della questione, mi è grato rinviare al pensiero di Carlo Sini, alle sue preziose riflessioni su filosofia e scrittura e sull'etica della scrittura, alla sua concezione del foglio-mondo (su quest'ultimo tema, Cfr. C. Sini, *Opere*, Vol. III, tomo II, *La scrittura e i saperi*, Jaca Book, Milano, 2013).

<sup>16</sup> H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 201.

Quando mi trovo di fronte ad un testo scritto, un romanzo, per esempio, io non ho un tempo in cui ‘devo’ leggere questo romanzo. Non c’è un tempo *imperativo* per la lettura. Il tempo della lettura è un tempo assolutamente libero. Io posso cominciare a leggere un romanzo oggi, poi posso riprendere a leggerlo tra un mese oppure posso leggerlo tutto in una giornata.

Nella struttura dell’opera d’arte letteraria, mancando la prescrizione del tempo, sono assenti anche ritmo, metodo, alternanza di suono e silenzio. Sappiamo bene che cosa vuol dire il silenzio, cioè la pausa, nella lettura di una poesia. È fondamentale. La poesia è poesia perché esige delle pause. La poesia ha bisogno di un tempo di lettura che è fatto anche di silenzio. E, a volte, di un ritmo che è dato dalla metrica delle singole parole. Ma il romanzo, per esempio, no. Io posso cominciare a leggerlo rapidissimamente e poi fermarmi; una pagina posso leggerla tre volte, poi posso tornare a rileggerla perché quella pagina anticipa qualcosa che successivamente trovo de-scritto in maniera diversa: non c’è alcun metodo, alcun ritmo.

Pare, dice Gadamer, che si tratti di un ‘discorrere interno’. Sono io che parlo con me stesso mentre leggo, sono io che leggo secondo quelli che sono i miei tempi: «(...) la letteratura e la sua fruizione nella lettura manifestano un grado massimo di libertà e di mobilità»<sup>17</sup>.

Non c’è nulla, quindi, di quello che, sin qui, avevamo incontrato, seguendo Gadamer, nella struttura delle opere d’arte: tanto meno, ovviamente, la formazione di uno spazio. Il quadro non lo posso vedere qui e ora, seduto in metropolitana, ovvero, se lo vedo qui, lo vedo come copia-immagine, ma non come immagine-quadro. Un romanzo, invece, lo si può leggere più o meno in ogni luogo.

Estraneità e mobilità, assoluta mancanza di una *legalità imperativa* per la fruizione, una struttura priva di un tempo e di uno spazio ad essa dedicati perché da essa richiesti e formati... la letteratura, l’opera d’arte letteraria appare sfuggire completamente alla logica del rinvio, della rivelazione d’essere, che Gadamer ha costruito in tutte le pagine precedenti.

«(...) E tuttavia ciò che è scritto è scritto sempre per qualcuno»<sup>18</sup>: con questa avversativa (‘tuttavia’), Gadamer riconquista la letteratura dentro la sua concezione dell’opera d’arte.

C’è un rinvio fondamentale e costitutivo in ciò che è scritto. Io non scrivo per me. In realtà io scrivo sempre per qualcuno: è questo *bisogno dell’altro* che mi spinge a mettermi per iscritto. Colui che scrive un romanzo non lo scrive per leggerlo lui, ma perché altri lo legga.

Precisa Gadamer:

(...) il concetto di letteratura implica necessariamente un rapporto con il fruitore. L’esistenza della letteratura non è il morto durare di un essere estraniato che si offra all’esperienza vissuta di un’epoca posteriore nella simultaneità dell’*Erlebnis* estetico<sup>19</sup>.

Quando mi trovo di fronte a un testo, che è un testo di letteratura, non ho dunque un cadavere di fronte a me, non ho qualcosa di morto e di freddo, ma, al contrario, ho una vita che si apre alla mia.

Torna così uno dei frutti maggiori dell’ermeneutica filosofica contemporanea, così come Gadamer la sviluppa: la tensione a ‘restituire’ la vita a ciò che ci circonda, restituire la vita a ciò che costituisce l’oggetto della nostra vita quotidiana; lo sforzo di riflettere sulla sedimentazione di vita che è contenuta anche in ciò che, innanzitutto e per lo più, siamo abituati a considerare come morto e come freddo, come estraneo o come lontano. La lontananza, l’estraneità, l’alterità divengono sinonimi l’uno dell’altro, se non ci si apre alla

<sup>17</sup> Ivi, p. 198.

<sup>18</sup> Ivi, p. 199.

<sup>19</sup> Ibid.

vita che è racchiusa e sedimentata in tutto ciò che ci circonda e attende di essere compreso, interpretato.

Gadamer ci insegna a rivivere la vita che c'è in ciò che ci appare lontano nel tempo e nello spazio. E, dunque, sì, anche nel testo letterario che ci può apparire estraneo, non c'è alcuna intenzionale alienazione o estraneazione, ma, al contrario, c'è *la richiesta* di un fruitore. C'è l'esigenza di un rapporto con l'alterità<sup>20</sup>.

Quindi ciò che appare morto, cadaverico, estraneo, alienante ed alienato, in realtà, è vivo nella sua intenzione, nella sua forma. È vivo perché è scritto in un linguaggio e *il linguaggio è vita*. È questo il problema fondamentale al quale arriva, o vuole arrivare, Gadamer in tutto il suo itinerario sull'opera d'arte.

Il linguaggio è vita perché è vita sedimentata, perché è vita che si apre alla vita di chi lo comprende<sup>21</sup>.

E, quindi, nell'opera letteraria ciò che doveva apparire come il più freddo, il più esterno ed estraneo, la comprensione di un testo scritto, in realtà è l'incontro con ciò che è massimamente vivo. È un po', se si segue il percorso di Gadamer, ciò che accade quando passa dalla parte più teatralmente rappresentativa - la tragedia - all'architettura e l'architettura dapprima appare come ciò che è più estraneo, immobile, non riproducibile e, invece, svela il segreto di ogni opera d'arte, cioè il creare lo spazio e il tempo intorno a sé. Si può dire anche che Gadamer arrivi là da dove il suo Maestro Heidegger partiva: l'architettura. Ma Gadamer coinvolge anche la scrittura: ciò che appare più freddo del freddo, proprio cadaverico è, invece, ciò che è più vivo:

(...) non c'è nulla che sia insieme così estraneo e così stimolante la comprensione come un testo scritto.  
(...) Lo scritto e ciò che di esso partecipa, la letteratura, è la comprensibilità dello spirito che ha raggiunto la più remota estraneità. Nulla come lo scritto ha il carattere di pura traccia dello spirito, e nulla però come esso è rimandato allo spirito comprendente<sup>22</sup>.

Non c'è nulla che si presenti con maggiore estraneità, ma, proprio per questo, non c'è nulla che più stimoli la comprensione: perché quando tu vedi un quadro, una scultura, una cattedrale, quando tu sei spettatore, fruitore, nel senso del *theorein*, di una rappresentazione teatrale, sono i suoni, i colori, i luoghi, le luci, i toni, le espressioni del volto e mille altre cose ancora che orientano, guidano, distolgono a volte, la tua comprensione.

Ma quando ti trovi di fronte ad un testo scritto che cosa puoi e devi fare per comprenderlo e per comprendere colui che l'ha scritto? Leggere.

In una solitudine e in una libertà di tempi e di luoghi che ti dis-orienta.

Non c'è un gesto, non c'è un colore, non c'è una traccia, non c'è una linea, non c'è nulla: ci sono delle lettere, eppure c'è un mondo dentro queste lettere! C'è qualcuno che ti vuole parlare perché altrimenti non avrebbe scritto, vuol mettere se stesso nella totalità del suo mondo in contatto con te e tu lo devi leggere per comprenderlo. Una fatica enorme. Un impegno, una *disciplina* del pensare complessa.

---

<sup>20</sup> E, come non ricordarlo in Gadamer, c'è una tradizione che mi ha *consegnato* il testo, c'è una tradizione che ha fatto sì che quel testo, mi sia di fronte. Per quanto per caso si capiti a volte su un testo, ci si imbatta in un testo, se si *sceglie* di leggerlo è perché qualcosa dentro sé conduce a questa scelta, è qualcosa che si è formato e tramandato dentro di sé. Una *tradizione di interesse* per il titolo di quel libro, che si è formata attraverso le esperienze più varie, musiche, film, canzoni, ecc., sì che quel titolo ti attrae e lo leggi in forza di questa tradizione che *ti costituisce*. Non arrivi mai di fronte a un testo letterario neutralmente, a meno che esso non ti sia imposto (anche se nessuna imposizione è... neutrale).

<sup>21</sup> Michelangelo dice al suo Mosé 'perché non parli?' e non 'perché non ti alzi e ti muovi?'... forse perché la vita che c'è in te, tu, uomo, la puoi pienamente esprimere attraverso la parola, attraverso il linguaggio.

<sup>22</sup> Ivi, p. 201.



E qualcosa di totalmente spirituale, sottolinea Gadamer (che anche in questo è molto hegeliano); è puramente spirituale perché non c'è altro che il tuo pensiero, la tua mente e il testo da leggere:

(...) nessun altro modo in cui la tradizione ci perviene dal passato è paragonabile a questo. Gli avanzi di una vita passata, i resti degli edifici, gli utensili, il contenuto dei sepolcri, tutte queste cose sono segnate dalle ingiurie del tempo che le hanno intaccate; invece la tradizione scritta, appena sia letta e decifrata, è così pienamente un fatto spirituale, che ci parla come qualcosa di presente.<sup>23</sup>

La situazione limite della letteratura, nella sua complessità, rovescia il modo consueto di intendere il rapporto presente/passato.

Quando tu ti trovi di fronte a un quadro o di fronte a una chiesa romanica, sperimenti un rapporto tra quel passato e il tuo presente che è immediato, intrusivo, imponente, ma che, tuttavia, *deve* essere mediato dal pensiero e spesso diviene incerto, lacunoso, a volte effimero. Ciò che più *immediatamente* coinvolge la tua attenzione, in realtà, ti impone una fatica maggiore perché possa divenire tuo, mentre, una volta che tu hai letto e hai compreso il libro, tu sei dentro il mondo di quel libro. Se tu leggi un romanzo, i personaggi di quel romanzo, poi, sono presenti a te, tu 'parli' con loro, fanno parte della tua vita, c'è una comprensione spirituale che è appunto forte e duratura, che ti *trasforma*: forma la tua esistenza in modo diverso da come era prima.

Continua Gadamer:

(...) perciò la capacità di leggere, di intendersi mediante lo scritto, è come un'arte segreta, anzi come una *magia*, che ci libera e ci lega. Nello scritto, tempo e spazio sembrano soppressi. Chi sa leggere ciò che è tramandato per iscritto attesta e insieme realizza la pura presenzialità del passato<sup>24</sup>.

La 'pura presenzialità del passato': pura, perché tu che leggi hai questa potenza di comprensione che solo la scrittura ti può dare. Attraverso la comprensione si 'realizza' il senso di un testo: lo si rende reale, presente.

Ma vi sono tante comprensioni. Il teorico del circolo ermeneutico conosce la infinità delle letture possibili dello stesso testo e ritiene che questo non significhi vanità dello sforzo, ma *arricchimento continuo d'essere* di te che leggi e del testo stesso, che viene interpretato in modo diverso, che riceve fasci di luce che ne mettono in risalto aspetti diversi e nascosti.

E, dunque, che cosa c'è di diverso nella letteratura, nella struttura dell'opera d'arte letteraria rispetto alla rappresentazione dell'*Edipo Re* o alla fruizione dell'autoritratto di Van Gogh? Tutto e nulla: tutto è divergente eppure è nello scritto la potenza massima dell'opera d'arte, perché massima si realizza la potenza della circolarità ermeneutica.

Qui, anche, la distanza da Schleiermacher.

Schleiermacher era tutto volto alla ricostruzione del mondo originario del testo sino alla pretesa, addirittura, di conoscere il testo *meglio* di quanto lo conoscesse l'autore, grazie alla circolarità tra l'interpretazione 'tecnica' e l'interpretazione 'grammaticale' e tra il tutto e la parte, grazie alla ricostruzione del testo e della psicologia dell'autore e del contesto. Ricostruire era, quindi, il suo compito, la ricostruzione della fisionomia originaria di un'opera, del mondo originario che aveva prodotto quella tale opera.

Per Gadamer, invece:

(...) è chiaro che la ricostruzione delle condizioni entro le quali una certa opera trasmessaci dal passato adempiva alla sua destinazione originaria è un'operazione ausiliaria essenziale per la comprensione. Soltanto, il problema è se ciò che con tale atto di ricostruzione si raggiunge sia davvero il *significato*

---

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 201-202 (corsivo mio).

dell'opera che cerchiamo, e se sia un modo corretto di definire la comprensione il vedere in essa una seconda creazione, la riproduzione della produzione originaria<sup>25</sup>.

Il problema qui è il rapporto presente/passato, la *presenzialità del passato* nella scrittura. Il problema centrale dell'ermeneutica è il problema del rapporto presente/passato.

E allora non è solo la ricostruzione che può esaurire un rapporto corretto con il passato: «(...) ricostruire come compito dell'ermeneutica per un testo appare come quando si trasferisce un'immagine in una chiesa diventata meta per turisti ma non se ne comprende il significato»<sup>26</sup>.

Il significato si comprende se si mette in opera «(...) quello che Hegel dice in modo fondamentale (...) la integrazione tra il presente e il passato, ovvero il rapporto pensante con il passato, o ancora, la mediazione del pensiero nel rapporto col passato»<sup>27</sup>.

Non è sufficiente ricostruire il passato, qualunque testimonianza del passato e *in primis* un testo letterario, per averne la piena comprensione. La comprensione si consegue attraverso la mediazione del pensiero.

È un *rapporto pensante* col passato ciò che caratterizza l'ermeneutica filosofica: che è poi il rapporto che ogni grande filosofo ha avuto col passato.

Non è che il passato esista solo nell'interpretazione che se ne può dare: esattamente come l'opera d'arte, ha una sua *imperativa legalità*: non si può negare, manomettere, alterare, fingere che non sia stato.

Il passato è come lo spartito di un compositore del 1800, che è intangibile nella sua forma scritta, eppure è eseguito di tempo in tempo secondo interpretazioni e tradizioni interpretative differenti.

### 3) Postilla conclusiva assolutamente non scientifica

1. Le riflessioni di Gadamer sulla letteratura non possono che provocare reazioni dure, al limite sarcastiche, in quanti si occupano *professionalmente* di letteratura: studiosi della struttura del testo letterario, critici, storici, teorici dell'arte, ed anche teorici e critici della *funzione* della letteratura, del *senso* della sua relazione col potere, con la realtà, con le masse, con la religione etc. etc.

E, d'altronde, l'intero discorso gadameriano sulla ontologia dell'opera d'arte solleva questioni e reazioni da più parti.

2. Nei nostri giorni, inoltre, queste riflessioni sulla letteratura, così datate, si prestano alla attuale condanna dell'ermeneutica filosofica come responsabile (volontaria o involontaria) del relativismo più sfrenato, dello scetticismo, della perdita dei valori e, ancora, della trasformazione della realtà in *reality*, dell'affermazione sofisticata delle tesi del più forte, della cancellazione dei 'fatti', della conclamata equipollenza di ogni interpretazione e di tanto altro....

3. Ad approfondire simili questioni si oppongono, per me, molte cose e, soprattutto: «(...) l'oscurità (ἀδηλότης) dell'argomento e la brevità della vita umana» (Protagora).

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 205.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ivi, p. 207.