

estetica

*rassegna
semestrale*

1/2005

Rassegna semestrale

Il volume è pubblicato con i fondi del M.I.U.R.

Direttore responsabile: Stefano Bigazzi

Direzione scientifica: Carlo Angelino, Massimo Cacciari, Fabrizio Desideri,
Carlo Gentili, Sergio Givone, Grazia Marchianò, Giampiero Moretti,
Franco Rella, Federico Vercellone, Stefano Zecchi

Redazione: Gianluca Garelli, Katia Rossi, Susanna Mati, Simone Regazzoni

Direzione e amministrazione:

c/o Il nuovo melangolo s.r.l. - Via di Porta Soprana 3-1 - 16123 Genova
e-mail: info@ilmelangolo.com

Abbonamento annuale (due numeri):

Italia Euro 30.00; estero Euro 40.00;

versamento su c.c.p. n. 27200161 intestato a:

Il nuovo melangolo s.r.l. -

Via di Porta Soprana 3-1 - 16123 Genova.

L'abbonamento ha decorrenza dal 1° gennaio al 31 dicembre di ogni anno;
se non disdetto entro il 31 dicembre, si intende rinnovato per l'anno successivo.

Registrazione del Tribunale di Genova n. 15 del 10.07.2002

Copyright © 2005, il nuovo melangolo s.r.l.

Genova, via di Porta Soprana 3-1

www.ilmelangolo.com

ISBN 88-7018-556-7

Grafica, impaginazione e impianti: Type&Editing - Genova
Stampa: Microart's - Recco (Genova)

il melangolo

INTERPRETAZIONE INFINITA.
GADAMER E IL CONCETTO DI CLASSICO

Nelle riflessioni che seguono svilupperemo due ipotesi sostanzialmente intrecciate: cercheremo di mostrare, seppure a tratti generali, in che modo il concetto di classico sia del tutto centrale per l'ermeneutica di Gadamer ed, insieme, come da esso traspaiano alcuni motivi del tutto tipici del primo romanticismo tedesco. Vedremo, dunque, come la questione del classico abbia per Gadamer un'importanza tutt'altro che episodica e come essa celi delle profonde analogie con la tradizione romantica, nonostante Gadamer stesso, a partire dalla impostazione critica di *Verità e metodo*, intenda, per certi versi, esplicitamente distanziarsene¹.

1. Il concetto di classico è, per Gadamer, "più di una nozione indicante un'epoca o uno stile senza tuttavia voler essere l'idea di un valore soprastorico"; classico è quel che riesce a resistere alla corrosione del tempo e alla critica storica. Ed è in questa capacità intrinseca di persistenza che esso rivela un valore "che dura e si tramanda", "che precede ogni riflessione storica e si fa valere in essa". Si tratta di un qualcosa di fondamentalmente diverso rispetto a "un concetto puramente descrittivo a disposizione di una coscienza storiografica obiettivante; è invece *una realtà storica a cui anche la coscienza storiografica stessa appartiene ed è soggetta*"².

Quando allora chiamiamo qualcosa *classico* – come già avviene nel nostro linguaggio quotidiano – agiamo in base ad una sorta di coscienza di permanenza, di indistruttibilità, totalmente indipendente da ogni situazione temporale. Il classico è, in un certo qual modo, un presente al di fuori dal tempo, una dimensione contemporanea ad ogni presente determinato e, pertanto, ad esso sempre superiore. Par-

1. Si pensi ad es. come Gadamer individui proprio nell'*Erlebniskunst* romantica che enfatizza la capacità geniale dell'artista di trasferire nell'opera i propri vissuti, un momento fondamentale dell'impovertimento soggettivistico tipico della coscienza estetica nell'età moderna. Cfr. *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1975³, ed. ripresa ed ampliata in *Gesammelte Werke 1, Hermeneutik I*, Mohr, Tübingen 1990 (per la cit. delle *Gesammelte Werke* ci serviremo d'ora in poi della sigla GW e del numero del vol. corrispondente); tr. it. di G. Vattimo *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, pp. 67 sgg., da adesso in poi contraddistinta dalla sigla Vm.

2. Vm, pp. 336-337.

rebbe allora esistere un qualche criterio che ci consenta di assumere il classico come un concetto interpretativo atemporale nel quale possiamo assumere i fenomeni storico-estetici salvandoli dalla loro precaria e contingente condizione storica. "L'elemento primo del concetto di classico, dunque, [...] è il senso *normativo*. Ma nella misura in cui questa norma viene riportata a un privilegiato momento del passato, che l'adempeva perfettamente e che la rappresenta in concreto, essa contiene sempre anche un accento temporale che l'articola storicamente"³. Si tratta dunque di una categoria che da un lato presume di individuare le proprie radici in un presunto momento storico – approssimativamente la Grecia del V e IV secolo a.C. – ma che dall'altro trasfigura questo contenuto in un paradigma interpretativo di portata universale.

La questione del classico si traduce in tal modo, per Gadamer, nella questione stessa della realtà effettiva della comprensione storica. Egli si chiede addirittura "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". Il problema della comprensione storica non va qui però assolutamente inteso in senso gnoseologico come se si trattasse di "un'azione del soggetto" che si appropria conoscitivamente dell'*oggetto storico*, si tratta piuttosto e più fondamentalmente, per Gadamer, di come potersi consapevolmente inserire "nel vivo di un processo di trasmissione storica"⁴.

Secondo un celebre passo di *Verità e metodo* "non è la storia che appartiene a noi ma noi apparteniamo alla storia. Molto prima di arrivare ad una autocomprensione attraverso la riflessione esplicita, noi ci comprendiamo secondo schemi irreflessi nella famiglia, nella società, nello stato in cui viviamo. *La soggettività è solo uno specchio frammentario*. L'autoriflessione di un individuo non è che un barlume nel compatto fluire della vita storica"⁵. All'essere precariamente situati all'interno dello scorrere irruente della storia, non si può sottrarre, però, nemmeno quella domanda che pone in questione il valore sovrastorico, normativo, del concetto di classico. Quale significato possiede dunque per la coscienza *estetica*, consapevole di essere storicamente determinata, tutto quel che in materia d'arte, noi definiamo come classico?

"Tutto ciò di cui, con una istintiva sicurezza [...] noi diciamo: 'questo è classico, questo è qualcosa che resterà', ha già preformato – secondo Gadamer – la nostra possibilità di giudicare qualcosa dal punto di vista estetico. Non bisogna credere che solo criteri formali ci spingano a pronunciarci liberamente sul livello di organizzazione, o sul grado di coerenza interna, sulla base della sola virtuosità artistica. Ci troviamo invece al centro di uno spazio di risonanza estetica propria della nostra esistenza sensitivo-spirituale, che è suscitata dalle voci che non cessano di giungere fino a noi e questo spazio precede ogni apprezzamento estetico esplicito"⁶.

3. *Ivi*, p. 337.

4. *Ivi*, p. 340.

5. *Ivi*, pp. 324-325.

6. *Die Universalität des hermeneutischen Problems*, in GW 2, Mohr, Tübingen 1993; tr. it. di R. Dottori in *L'universalità del problema ermeneutico*, in *Verità e metodo 2*, Bompiani, Milano 1995, pp. 215-216, d'ora in poi *Vm2*.

In altri termini, esiste per Gadamer, un legame vitale che noi comunque intratteniamo con il passato anche là dove tale rapporto parrebbe disciolto e sublimato in una categoria sovrastorica quale quella messa in gioco dall'impiego stilistico-normativo del concetto di classico. Tale concetto – come si è visto – pone, per certi versi, la pretesa che vi sia un valore atemporale, una norma indistruttibile in grado di trascendere il fluire, il divenire della storia, di opporglisi, di permanere. Ma cosa significa la sovratemoralità pretesa dall'arte attraverso il concetto di classico quale contenuto della nostra coscienza culturale? Non può emergere proprio da tali questioni una presunzione estetica del tutto ignara della propria condizionatezza storica? Per Gadamer, come è noto, la comprensione medesima, il nostro stesso *agere interpretativo*, si presenta a sua volta come una realtà storica. Un'ermeneutica adeguata dovrebbe quindi mettere in luce la *Wirkungsgeschichte*, la storia degli effetti che condizionano e prefigurano la nostra capacità stessa di comprensione⁷. La *Wirkungsgeschichte*, però, non dipende essenzialmente dal suo essere riconosciuta, essa è sempre all'opera oltre la nostra consapevolezza. Si tratta appunto di quella dimensione nella quale la soggettività scopre di essere lo *specchio frammentario* in cui essa riluce ad intermittenza nel *compatto fluire della vita storica*. In conseguenza di ciò la riflessione attorno all'effettualità della storia sul comprendere viene definita in *Verità e metodo* come *wirkungsgeschichtliches Bewußtsein*, consapevolezza dell'essere storicamente determinati e, assieme, disponibilità ad accogliere la propria condizionatezza storica.

È dunque, ed innanzitutto, il problema della mediazione interpretativa all'interno del fluire della vita storica a divenire la questione prioritaria per intendere il vero senso del classico, della sua *risonanza* che eccede il fatto di essere semplicemente una categoria estetica, un genere stilistico dai tratti universali. A riprova di ciò sta quanto viene esplicitamente affermato da Gadamer nel *Poscritto a Verità e metodo*: "Non era stato un determinato canone di classicità a portarmi a contraddistinguere il *classico* come la categoria *par excellence* della coscienza esposta agli effetti storici. Con ciò io volevo piuttosto contraddistinguere la peculiarità dell'opera d'arte, e soprattutto di ogni testo eminente rispetto a ogni altra tradizione che fosse oggetto di comprensione e interpretazione [...] Questo non vuol dire che l'opera classica sarebbe accessibile ormai soltanto in una convenzionalità senza speranza, e richiederebbe il tranquillo, armonico concetto dell' 'universalmente umano'. Essa piuttosto 'parla' soltanto quando parla 'originariamente', cioè 'come se fosse detto a me stesso'. Ciò non significa affatto che quel che parla in tal modo deve essere misurato secondo un concetto sovrastorico di norma. Al contrario: ciò che parla in tal modo pone con ciò una misura. Qui sta il problema"⁸.

2. È sostanzialmente attraverso il paradigma ermeneutico del *testo* – il quale si concretizza sempre in una relazione dialogico-interpretativa – che è possibile tro-

7. Cfr. *Vm*, pp. 350 sgg.

8. *Nachwort zur 3. Auflage*, in GW 2, *op. cit.*, tr. it. in *Vm 2*, pp. 29-30.

vare *la misura* in grado di individuare il nostro rapporto storico-vivente con una tradizione. “Tutto quel che viene evocato con le parole – sostiene Gadamer – possiede una specie di virtualità. Non ha alcuna realtà, alcuna determinatezza attualizzata, ma fa balenare proprio nella sua virtualità una specie di spazio aperto al libero gioco delle possibili attualizzazioni. In tal modo il ‘leggere’ mi sembra essere un prototipo dell’esigenza che si pone per ogni considerazione delle opere d’arte. [...] Interpretare non è nient’altro che leggere”⁹. Il testo è però anche il paradigma del nostro essere nel linguaggio, nel testo si incarna, prende corpo, la nostra costitutiva esistenza dialogica. E la nostra esistenza dialogica è, a sua volta, una relazione interpretativa. L’esperienza estetica mette in luce proprio questa dimensione fondamentale dell’esserci umano. Per Gadamer, “noi siamo per così dire attirati dall’opera in un dialogo. [...] Questo trovarsi di fronte è in verità un gioco di alterna e reciproca partecipazione. Come in ogni dialogo, l’altro è sempre un ascoltatore che ci si fa incontro, ma in modo tale che il suo orizzonte di aspettative e di ascolto finisce per catturare e trattenere la mia intenzione di senso, fino al punto di modificarla. [...] Ciò che noi chiamiamo un’opera non è separabile da questo processo di comune partecipazione, tramite cui essa comincia a parlare nel proprio tempo e nella sua posterità”¹⁰.

Si tratta fondamentalmente di un’esperienza che non si risolve mai in sé stessa ma che piuttosto si rivela in tutta la sua eccedenza di senso: poiché attraverso il *medium* del linguaggio noi ci troviamo nei confronti della tradizione sempre e nuovamente *situati* all’interno di un *colloquio interminabile*. La verità di un testo si dà concretamente solo nel suo manifestarsi attraverso il dialogo interpretativo, così come la comprensione di un testo è sempre e necessariamente condizionata dalla tradizione che lo rende accessibile e nuovamente interpretabile. Ogni rapporto interpretativo con una tradizione letteraria riattiva dialogicamente e rende nuovamente disponibile tale realtà. Una chiarificazione di tale rapporto ci è fornito, secondo Gadamer, da quei problemi filologico-interpretativi che, esemplificando, vengono sollevati dall’esecuzione musicale, dalla rappresentazione di un dramma e dalla recitazione. In tutti questi casi, l’opera è inconcepibile se non in relazione alla propria esecuzione, e tutto questo mette contemporaneamente in gioco la questione della comprensione di un testo originario, la sua interpretazione ed infine la sua adeguata *applicazione (Anwendung)*¹¹. Tali esempi mostrano come il rapporto interpretativo si instauri all’interno di una dimensione che l’interprete non *produce* ma dalla quale, invece, viene chiamato in causa per corrispondere al senso autentico di ogni opera d’arte: *l’esistere per l’interpretazione*. Al contrario di tutto ciò, la coscienza estetica moderna mantiene nel proprio inconscio la presunzione storicistica di poter riattualizzare il passato ricostruendolo nel presente. Inteso come *oggetto virtualmente sempre riproducibile*, il passato storico soggiace all’indifferenza di un presente sempre

riattualizzato nel quale viene del tutto rimosso ogni contesto vitale originario. La pretesa della coscienza estetica di essere anche coscienza storica si riflette non solo dal lato della fruizione, ma anche da quello della produzione artistica. Si pensi ad es., ricorda Gadamer, alla grande fortuna che ha avuto il romanzo storico nell’ottocento, oppure a quelle forme stilistiche di reminiscenza storica – come il neo-gotico nell’architettura del XIX secolo. La biblioteca universale, il museo, il teatro, la sala da concerto si rivelano, dunque, in tale prospettiva, come i luoghi deputati alla fruizione simultanea dell’opera. Sono le sedi più proprie in cui si concretizza la *differenziazione estetica* operata dalla coscienza moderna: i luoghi del godimento estetico¹², in cui la differenziazione tra passato e presente, paradossalmente, cancella ogni traccia dell’originarietà dell’opera e del suo mondo di appartenenza.

Il concetto autentico di classico, supera, invece, i limiti storicistici della coscienza estetica. Il classico, per Gadamer, rivela, ben oltre ogni ideologia normativo-stilistica, una realtà che oltrepassa qualsiasi pretesa differenziazione storica. “Ciò a cui spetta il nome di ‘classico’ non richiede anzitutto il superamento della distanza storica, giacché esso stesso compie, in una costante mediazione, questo superamento. Ciò che è classico è dunque bensì ‘fuori del tempo’, ma questa eternità è un modo proprio dell’essere storico. [...] Il termine ‘classico’ dice appunto che la portata della forza comunicativa immediata di un’opera è in linea di principio illimitata”¹³. Esso viene dunque accostato al tema della vera *esperienza estetica*, a quel *processo infinito di mediazione totale* in cui è l’opera stessa, in quanto vero e proprio evento, a *mettere in gioco* attraverso la propria produzione-rappresentazione anche l’essere dell’artista e dei fruitori dell’arte. Si tratta allora di quel che Gadamer definisce come *esperienza della non differenziazione estetica*, nella quale l’opera, i suoi artefici e i suoi fruitori *annullano* le proprie differenze e si fondono in unica identità. Nella autentica rappresentazione artistica, il vero *subjectum* non sono più né gli artisti né i fruitori dell’arte. È piuttosto il venire in primo piano dell’accadimento estetico a mostrare la propria supremazia. Il gioco dell’arte cui artisti e spettatori prendono parte si rivela paradossalmente come il vero sostrato. Già nel processo di formazione dell’opera, l’artista non domina mai completamente i risultati del proprio fare, che invece gli si rivelano di volta in volta attraverso un vero e proprio rapporto ermeneutico con il materiale creativo. Nell’esecuzione riuscita di un dramma, ad es., *spettatori e attori* divengono parte integrante della rappresentazione, che *patiscono* estaticamente in una sorta di vera e propria identificazione. Gadamer enfatizza questa dimensione *catartica*, estendendola alla dimensione stessa dell’esperienza estetica, la quale, allora, non può più in alcun modo essere definita come “oggetto di una coscienza [...], giacché all’opposto l’atteggiamento estetico è più di quanto esso stesso sa di essere. Esso è una parte del *processo ontologico della rappresentazione (Seinsvorgang der Darstellung)* e appartiene essenzialmente al gioco in quanto gioco”¹⁴. Il gioco dell’arte trova dunque la propria forza per-

9. *Über das Lesen von Bauten und Bildern*, in GW 8, Mohr, Tübingen 1993; tr. it. di R. Dotoli in *La lettura di edifici e dipinti*, in *Attualità del bello*, Marietti, Genova 1986, pp. 149-150.

10. *Ivi*, pp. 150-151.

11. Cfr. *Vm*, pp. 358 sgg.

12. Cfr., *ivi*, pp. 116 sgg.

13. *Ivi*, p. 339.

14. *Ivi*, p. 148.

suasiva nel suo essere evento che sfugge al controllo delle singole coscienze, nel suo essere *auto-rappresentazione* (*Selbst-darstellung*). Arte come auto-rappresentazione significa proprio che è la soggettività stessa dei partecipanti ad essere subordinata, *messa in gioco* dall'evento estetico. La rappresentazione di un dramma, l'esecuzione musicale, la recitazione di una lirica, quali esempi *ermeneutici*, rivelano allora che "il giocare dello spettacolo non vuol essere semplicemente inteso come soddisfacimento di un bisogno di un giocatore, ma come il venire all'esistenza della poesia stessa". La metafora del gioco, inoltre, condensa efficacemente il senso secondo cui l'opera d'arte è *forma poetica*. "Il gioco 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'essere via via 'giocata'"¹⁵.

Per quanto il senso della *poesia* vada qui ovviamente inteso come quello della formatività artistica, è sempre però la metafora del testo a svolgere un ruolo centrale. "La parola poetica [...] è una parola *che sta scritta*. Uso quest'espressione luterana – afferma Gadamer – in quanto rende esplicito qualcosa di preciso. [...] Con questa espressione si intende non soltanto che qualcosa sia fissato in modo tale da poter sempre rianimare il contenuto. [...] Si tratta piuttosto del contrario, talmente del contrario, che il testo possiede in questo caso molta più realtà di quanto possa mai pretendere per sé ognuna delle sue riproduzioni"¹⁶. Il permanere dell'opera non va inteso semplicemente come il conservarsi attraverso il tempo nella sua integrità, non è questo il senso della virtuale ricchezza ermeneutica – la possibilità di essere infinitamente interpretata – quella realtà del tutto singolare che la *parola poetica* pone in luce. Si tratta certamente di un processo inesauribile nel quale però l'autentica interpretazione non va assolutamente intesa come mera riproduzione. È, ad es., solamente un'altra parola poetica quella che autenticamente può essere in grado di tradurre una lirica in un'altra lingua. Il valore emblematico della scrittura poetica è dunque quello di chiamarci in causa, di richiedere a nostra volta la ripetizione del gesto poetico. Tutto ciò parrebbe riecheggiare la nota teoria romantica della *mens auctoris*, con la quale Gadamer stesso ha polemizzato in *Verità e metodo*¹⁷. Ma qui, sulla scia dell'influsso heideggeriano¹⁸, si vuole sostenere qualcosa di

15. *Ivi*, p. 149.

16. *Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit*, in *GW 8, op. cit.*; tr. it. di L. Bottani in *Il contributo dell'arte poetica nella ricerca della verità*, in *Attualità del bello, op. cit.*, pp. 162-163.

17. Si tratta, per Gadamer, del tratto tipico dell'*Erlebniskunst* romantica, secondo cui alla genialità del creare deve corrispondere, sul piano interpretativo, quella del comprendere. Il principio ermeneutico della *mens auctoris*, intendere l'autore meglio di quanto egli stesso si possa esser compreso, è la celebre formula della *Critica della ragion pura* di Kant, cfr. la tr. it. a cura di V. Mathieu, Laterza, Bari 1977, p. 299, ripresa da Schlegel e Schleiermacher. Per l'interpretazione fatane da Gadamer si vedano ad es. le osservazioni su Schleiermacher in *Vm*, pp. 229 sgg.

18. Si veda ad es. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, Frankfurt a.M. 1950, di cui, com'è noto, Gadamer stesso curò l'ed. separata Reclam, Stuttgart, 1960, cfr. anche *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Pfullingen 1959 e *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt a.M. 1981.

ulteriore: vale a dire che l'arte poetica rivela non solo e semplicemente una comunanza di *vissuti* tra l'interprete e l'opera originaria ma piuttosto e più fondamentalmente la radice linguistica medesima in cui affonda ogni nostra esperienza del mondo. "L'affondare le radici in una lingua significa, a tale riguardo, – per Gadamer – che il mondo già sempre si approssima e giunge ad arrestarsi in un ordine spirituale. Le parole rimangono le articolazioni fondamentali che guidano la nostra comprensione del mondo". La parola del poeta oltrepassa però in profondità tale rapporto di familiarità (*Einbausung*) tra linguaggio e mondo poiché essa non è semplicemente un processo di accasamento nel mondo ma "piuttosto compare di fronte a questo come uno specchio tenutogli davanti. Ma ciò che appare in esso [...] non è questa o quella cosa che è nel mondo, ma la prossimità stessa, la familiarità stessa in cui ci tratteniamo. Nella parola letteraria e, nella sua più elevata perfezione, nella poesia, ottengono dimora sia questo soffermarsi sia questa prossimità"¹⁹. La autorevolezza della *scrittura poetica* e il suo carattere paradigmatico risiedono dunque nella sua forza *speculativa*²⁰, nella sua capacità di rendere manifesto il vincolo linguistico della nostra esperienza del mondo, nella prossimità ineludibile in cui parole e cose si richiamano reciprocamente e necessariamente attraverso la nostra prassi linguistica in un processo inesauribile. A sua volta, e sulla scorta del modello letterario, si chiarisce allora anche il significato autentico della stessa formatività artistica: il poter mostrare il senso della presenza in quanto tale nel suo legame intrinseco con il linguaggio. Questa è la ricchezza ermeneutica, che va rinvenuta in ogni autentica opera d'arte.

Sulla base di queste premesse deve essere intesa anche, a nostro giudizio, la dottrina della *non differenziazione estetica*, in cui trova spazio la feconda ambiguità del *classico*. In tal senso Gadamer afferma che "anche se la statua del dio, il canto del coro, la tragedia attica e la commedia vengono a trovarsi all'interno di ordinamenti civili, e ogni "opera" come tale appartiene originariamente a un contesto di vita che nel frattempo è passato, tuttavia la dottrina della non-differenziazione estetica ritiene che un tale rapporto, se è pur ormai passato, è ancora, per così dire, contenuto nell'opera"²¹. Proprio perché è chiamata a dar forma di volta in volta al senso originario della presenza in quanto tale, ogni autentica opera d'arte rivela, *storicamente*, quel lato sovra-storico che la contraddistingue nella sua ricchezza ermeneutica, nel suo esistere indefinitivamente per l'interpretazione. Ed è questa illimitata portata che la contraddistingue appunto come classica. In tale accezione va inteso il senso inesauribile del rapporto ermeneutico tra interprete ed opera, tra il classico e le sue riattivazioni. Si tratta – come si è visto – di un rapporto dialogico con l'opera d'arte, gioco interminabile in cui non è tanto e semplicemente la valenza estetico-stilistica dell'opera a venire in luce, quanto quella stessa prossimità tra

19. *Il contributo dell'arte poetica e la ricerca della verità, op. cit.*, p. 169.

20. In *Vm*, p. 532, il senso speculativo del linguaggio viene definito come "uno scambio continuo, (...) in cui l'immagine allo specchio (...) non ha un essere per sé, è come un'apparenza che non è la cosa e che tuttavia fa apparire la cosa stessa nell'immagine riflessa" (corsivo nostro).

21. *Vm2*, p. 31.

mondo e linguaggio in cui "ogni discorrere umano è finito nel senso che c'è sempre una infinità di senso da sviluppare e da interpretare"²².

Tutti questi elementi sembrano riecheggiare gli aspetti originari dell'ermeneutica antica. Il modello ermeneutico del testo ci si rivela qui come una vera e propria secolarizzazione del principio teologico che sanciva la preminenza dell'*auktoritas* biblica come fonte esegetica inesauribile. "Sacrae Scripturae interpretatio infinita est" diceva Giovanni Scoto nel *De divisione naturae*²³. Sostanzialmente, e in un senso non affatto diverso, anche le analisi storico-critiche di Gadamer mettono in luce il fondamentale motivo per cui è in primo luogo l'autorevolezza del testo sacro a consentire la sua continua rivitalizzazione attraverso l'interpretazione. È proprio in tal senso, Gadamer enfatizza l'importanza del *kerygma*, l'annuncio cristiano della salvezza, come ciò che ha in sé la forza in grado di legittimare ogni predicazione che di tale rivelazione voglia farsi autentica portatrice²⁴.

3. Vi è però un passaggio ulteriore che, a questo punto, vorremmo tentare: la secolarizzazione del paradigma antico ci sembra essere non solo un motivo decisivo per inserire Gadamer nel contesto della tradizione ermeneutica, ma anche e soprattutto ciò che lo accomuna fondamentalmente ai proromantici. Nell'idea che la scrittura sia un qualcosa in continuo accrescimento concorderebbero pienamente, ad es., sia Novalis che Schlegel²⁵. E, seppure in un contesto diverso, anche per Novalis la metafora del libro scaturisce da un vero e proprio processo vitale ben sintetizzato nel progetto di romanticizzazione del mondo²⁶. Romanticizzare il mondo significa, quasi alla lettera, tradurlo in prosa, narrarlo. Ma significa anche saper leggere il "grande libro sacro della natura"²⁷. Si tratta, per i primi romantici, di un processo che si deve misurare con l'infinità, l'indeterminatezza e l'incompiutezza del mondo stesso. L'esperienza della letteratura, il suo tradursi in opera, è un'esperienza limitata, finita. Ma in quanto riesce a conferire al finito quell'apparenza infinita che la rende romantica, essa viene riscattata dalla propria finitezza-diventando, come esegesi di un processo infinito, parte della stessa infinità della natura.

Una lucida analisi di tutti questi motivi è già contenuta nella dissertazione di

22. *Vm*, p. 524.

23. *De div. nat.* 1. II, c. 20.

24. Cfr. *Vm*, pp. 358 sgg.

25. Cfr. ad es. Novalis, *Glosse alle "Idee" di F. Schlegel (1799)*, in *Opera filosofica*, II, trit. a cura di F. Desideri, Einaudi, Torino 1993, pp. 574-575. Per la secolarizzazione romantica dell'ermeneutica biblica si veda P. C. BORI, *L'interpretazione infinita. L'ermeneutica cristiana e le sue trasformazioni*, il Mulino, Bologna 1987. Per il rapporto tra ermeneutica e romanticismo cfr. M. FRANK, *Das Problem "Zeit" in der deutschen Romantik*, Winkler, München 1972; S. GIVONE, *Ermeneutica e romanticismo*, Mursia, Milano 1983; Id., *La questione romantica*, Laterza, Bari 1992; F. VERCELLONE, *Identità dell'antico. L'idea del classico nella cultura tedesca del primo ottocento*, Rosenberg & Sellier, Torino 1988; Id., *Morfologie del moderno*, Trauben, Torino 2002.

26. Il riferimento imprescindibile è qui H. BLUMENBERG, *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981; trit. di R. Bodei in *La leggibilità del mondo*, il Mulino, Bologna 1984.

27. NOVALIS, *Schizzi di una filosofia della storia*, in *Opera filosofica*, I, op. cit., p. 29.

laurea di Walter Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, che individua nei tratti tipici dei proromantici argomentazioni sorprendentemente vicine alle questioni che abbiamo discusso in Gadamer. È innanzitutto la prossimità tra critica ed ermeneutica che non può non risaltare in primo piano. Per Benjamin "il termine 'critica' [...] significa che per quanto alta si consideri la validità di un'opera critica, questa non potrà mai essere qualcosa di conclusivo". Ed è questo uno degli aspetti distintivi dei romantici: "I romantici, [...] con questo concetto, hanno alluso a quella che si potrebbe definire la necessaria incompiutezza dell'impeccabile"²⁸. Attraverso la critica è la stessa opera d'arte che può acquisire il suo pieno significato, è nella critica dunque che il processo artistico può trovare la sua piena attuazione, "la critica [...] è il medium in cui la limitatezza della singola opera si rapporta metodicamente all'infinità dell'arte e, infine, viene trasferita in essa, poiché l'arte, in quanto medium della riflessione è ovviamente infinita"²⁹. È la stessa preminenza dell'arte a richiedere di per sé la critica, l'opera d'arte è "un centro vivente" che non si risolve mai, ogni soluzione formale, ogni singola opera, non è nient'altro che la prosecuzione di un processo interminabile, in questo senso ogni "opera è incompiuta nei confronti dell'assoluto dell'arte"³⁰. La critica è parte necessaria di questo processo, momento indispensabile per lo stesso realizzarsi dell'opera. La critica va intesa "esattamente al contrario della concezione attuale della sua essenza, non è, nella sua intenzione centrale, giudizio. [...] Critica dell'opera è piuttosto la sua riflessione, che, ovviamente, può solo svolgere il germe critico immanente all'opera stessa"³¹. La critica dunque, paradossalmente, appartiene all'opera d'arte più di quanto creda di poterne disporre, così come, per Gadamer, l'interpretazione è un momento proprio dell'evento dell'arte e non semplicemente una sua valutazione oggettiva. Quel che contraddistingue il concetto romantico di critica, per Benjamin, non risiede affatto in "una speciale valutazione soggettiva dell'opera nel giudizio di gusto. La valutazione è piuttosto immanente alla ricerca oggettiva e alla conoscenza dell'opera"³². Analogamente a quanto si è visto per l'ermeneutica gadameriana, anche qui la critica si rivela come l'elemento speculativo proprio dell'idea dell'arte: tramite il *medium* dell'interpretazione l'opera riflette sé stessa e, attraverso la critica, l'idea dell'arte si mostra nella propria concreta identità. Per i romantici, secondo Benjamin, "se un'opera è criticabile, essa è un'opera d'arte, altrimenti non lo è, una via di mezzo fra questi due casi è impensabile"³³. Anche se il contesto romantico è quello di una e vera e propria estetizzazione della natura, medesimo rimane però, a nostro giudizio, il paradigma dell'interpretazione infinita. La messa in prosa del mondo, la sua romanticizzazione è, dunque, ed innanzitutto, vincolata

28. W. BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1983; trit. a cura di G. Agamben in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Einaudi, Torino 1982, pp. 46-47.

29. *Ivi*, p. 62.

30. *Ivi*, p. 65.

31. *Ivi*, p. 73.

32. *Ivi*, p. 75.

33. *Ivi*, pp. 73-74.

all'incolmabile apertura del *libro* del mondo, tanto quanto per Gadamer il paradigma testuale è metafora dell'apertura infinita dell'esperienza storico-ermeneutica. Ma l'aspetto decisivo delle considerazioni di Benjamin emerge là dove la messa in prosa infinita, propugnata dai romantici, viene esplicitamente messa in relazione con il concetto di classico. Quel che la critica romantica rivela è un'infinita unità dell'arte per nulla distante dal significato sia sovrastorico che intemporale che Gadamer aveva rinvenuto nel concetto autentico di classico, a dispetto della sua riduzione stilistico-normativa. Anche qui il paradigma letterario è decisivo: "Il prosaico – afferma Benjamin – è colto dalla critica in entrambi i suoi significati: in quello proprio, nella sua forma espressiva, quale si manifesta di fatto nel discorso sciolto; in quello improprio, per quanto concerne il suo oggetto, che è l'eternamente sobria consistenza dell'opera. Questa critica, tanto come processo che come prodotto formato, è una funzione necessaria dell'opera classica"³⁴.

Il problema ermeneutico del classico ci si rivela allora sotto questo *profilo* romantico: compito infinito dell'ermeneutica è quello di avvicinarsi sempre ed indefinitivamente ad una perfezione di senso "in quanto la superiorità di ciò che deve essere compreso non è mai del tutto colmabile da nessuna interpretazione"³⁵. L'evento dell'arte è continuo gioco, *metamorfosi* dell'approssimarsi a tale perfezione. Si tratta di una mediazione infinita poichè proprio attraverso il formarsi dell'opera si concretizza una totalità di senso sempre eccedente rispetto a sé stessa. L'arte richiede dunque, sempre e nuovamente, di essere *criticata e interpretata*: il formarsi dell'opera non è scindibile dalla propria fruizione-interpretazione. E in ciò ci sembra risiedere la profonda ambiguità sia dell'*ermeneutica* che della *critica romantica* rispetto alla questione del classico. Nel tentativo di essere narrato, il classico rivela qui il suo lato ineffabile: nel suo esser romanticizzato il classico appare, per riprendere ancora una volta le parole di Benjamin, come quella "necessaria incompiutezza dell'impeccabile", la cui interpretazione è sì indispensabile ma pur sempre ed essenzialmente inadeguata.

34. *Ivi*, p. 103.

35. H.G. GADAMER, *Replik zu Hermeneutik und Ideologiekritik* (1971), in *GW 2*, *op. cit.*; tr.it. a cura di G. Ripanti in *Ermeneutica e critica dell'ideologia*, Queriniana, Brescia 1979, p. 301.

INDICE

S A G G I

- GUIDO BRIVIO
PARADOXA APHRODITAE. IL MITO DELLA DUPLICE DEA
E L'AMOR PLATONICO 5
- ANDREA PARDINI
ORIGINE E METAMORFOSI TRA GOETHE E WITTGENSTEIN 17
- GIORGIO MONARI
BAROCCO E MODERNITÀ. BACH SECONDO ADORNO 37
- ALESSANDRO RAVEGGI
NARCISOLALIA. APPROCCIO AL POST-MODERNO LETTERARIO 53
- SIMONA BERTOLINI
SUPERUOMO E SEMIDIO TRA CAOS E NOMOS.
DUE INTERPRETAZIONI HEIDEGGERIANE A CONFRONTO 85
- N O T E
- MATTIA VENTURATO
NOTA CRITICA SULL'ESTETICA DI JACQUES MARITAIN 97
- VENIERO VENIER
INTERPRETAZIONE INFINITA. GADAMER E
IL CONCETTO DI CLASSICO 105
- DIEGO MELEGARI
NAVIGARE CONTROVENTO. ARTE, CONOSCENZA
E IDEOLOGIA NEL PENSIERO DI LOUIS ALTHUSSER 115
- GIANLUCA GARELLI
UN PLATONISMO SENZA RISERVE.
Note sull'estetica di Gianni Carchia 131