

Paolo Miccoli

## GADAMER E L'ERMENEUTICA DELL'IMMAGINE

Hans Georg Gadamer è ormai maestro riconosciuto dell'ermeneutica universale, e si è conquistato un posto di merito nella filosofia europea del Novecento. La *reductio ad unum* della sua lunga e laboriosa riflessione è data dal concetto di interpretazione (*Auslegung*) della verità, partendo dal presupposto fondamentale dell'ontologia dialogica: «l'essere che può venire compreso è linguaggio» (*Sein, das verstanden werden Kann, ist Sprache*)<sup>1</sup>. A interpretazione si assoggetta la tradizione nelle poliedriche forme della vita spirituale, trovando nell'uomo interrogante la sede del senso. In altri termini, il passato rivive *come tale* e nella irriducibile *diversità* del suo configurarsi, rapportandosi alle domande che l'uomo di oggi pone nel condizionamento della sua sensibilità storica e della sua cultura generale. Qui è la divergenza gadameriana da Hegel e da Dilthey: egli lascia il passato nella sua ineliminabile natura di essere-stato, talchè la sua interazione interpretativa col presente è «fusione di orizzonti» (*Horizontverschmelzung*), mentre per i suoi autorevoli interlocutori il passato può rivivere solo attualizzandosi dialetticamente o psicologicamente nella coscienza contemporanea di chi lo vive e lo interroga.

---

<sup>1</sup> H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen, p. 460.

Per approfondire la sua prospettiva ermeneutica Gadamer ha concentrato l'attenzione, sotto il pungolo di severi studi platonici, privilegiatamente sull'arte e sulla religione, fenomeni persistenti di ogni civiltà. Occupandosi di estetica a più riprese<sup>2</sup>, egli ha fatto emergere il *proprium* dell'arte narrativa e di quella visiva. Le considerazioni che qui intendiamo svolgere si riferiscono soprattutto alle arti plastiche e fanno riferimento alla raccolta di saggi, curata da R. Dottori, *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, Marietti, Genova 1986<sup>3</sup>, pur tenendo implicitamente conto della «ontologia dell'immagine», quale viene analizzata in *Verità e metodo*.

Anche al riguardo delle arti visive e plastiche quali pittura, architettura, ecc. vige il fondamentale criterio ermeneutico che «interrogare è leggere» (p. 150). Questa lettura interrogante dell'opera d'arte prende avvio dalla consuetudine dell'uomo 'estetico' di frequentare con interesse e curiosità l'opera stessa, di soggiornare a lungo confidenzialmente presso di essa, fino a realizzare una felice situazione di 'accasamento' (*Heinhausung*), secondo la suggestiva espressione hegeliana.

L'opera d'arte, *qua talis*, è attualità del bello; l'opera d'arte *visiva* ha come sua specifica essenza la *rappresentazione* (*Darstellung*) del bello incarnatosi nella sintesi di segno-simbolo immagine. Questa sintesi può essere detta anche «rappresentanza (*Vertretung*), giacchè essa tiene il luogo della realtà, con il pieno diritto che le compete e che Gadamer chiama un «guadagno d'essere», un accrescimento essenziale della realtà rappresentata»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Ci si può rendere conto più direttamente consultando i quattro volumi di *Kleine Schriften*, Mohr, Tübingen, 1967-1977, che raccolgono interpretazioni di poeti e di artisti, nonché saggi e conferenze occasionali su problemi di arte in genere.

<sup>3</sup> Di questa raccolta di scritti gadameriani si è avuta la prima ristampa nel 1988. Le nostre citazioni fanno riferimento ad essa.

<sup>4</sup> Così puntualizza R. Dottori nell'*Introduzione a L'attualità del bello*, cit., p. XVIII. A proposito della nozione tedesca di *Repräsentation* e di *Darstellung* i curatori dell'edizione spagnola di *Wahrheit und Methode* hanno così precisato: «El Autor distingue las siguientes formas representativas: el signo, cuya función es *verweisen*, «referencia»; el símbolo, cuya función es *vertreten*, «sustituir»; y la imagen, cuya función es *Repräsentation, repraesentatio*. Sin embargo todas estas formas tienen en común ser formas de *Darstellung*, que hemos traducido por «representación», N.d.T., Cfr. *Verdad y Método*, Tradujeron: Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca 1977, p. 190.

Precisamente l'idea di 'rappresentanza', enucleata quale pertinenza intrinseca di un quadro o di una scultura, mette conto del superamento dell' «estetica positivista o idealista in direzione dell'acquisizione del concetto ermeneutico di «accrescimento d'essere», che si sprigiona dalla relazione opera-interprete, nella tipica eccezione gadameriana di 'gioco' o di 'opera aperta', in maniera tale che l'immagine «imponga il proprio essere per far essere il raffigurato». L'immagine, in altri termini, vive esteticamente la sua propria vita in quanto essere-di-rappresentazione, che consegna l'«originale» alla emozione e al 'gioco' interpretativo dello spettatore.

Che la riflessione ermeneutica del Gadamer si svolga nella traiettoria del pensiero di Heidegger, è cosa risaputa e testimoniata col senso della gratitudine del discepolo<sup>5</sup>, per quanto, poi, l'urgenza di andare oltre il maestro si è fatta valere in lui, e si è espressa anche in critiche acute. Qui, importa tuttavia fare una precisazione diagnostica e comparativa, che faccia emergere la riflessione gadameriana in relazione a quanto hanno appurato anche alcuni epistemologi del presente secolo. Ed è la seguente: l'idea di gioco (*Spiel*) si è mostrata feconda anche per gli scienziati alle prese con la scoperta di nuove leggi dell'universo. Giocare col mondo per lo scienziato e per l'epistemologo del Novecento vuol dire coinvolgere tutto l'uomo (pensiero e sensibilità) nell'avventura conoscitiva, valorizzando il più possibile ipotesi e sistemi integrati e interconnessi per 'leggere' meglio il linguaggio del mondo cosmico. Gregory Bateson, ad esempio, è dell'avviso che per uscire proficuamente dall'angusto razionalismo epistemologico degli ultimi tre secoli è opportuno 'giocare' con le idee, creando quella giusta focalizzazione di vicinanza distanza dei fenomeni che permette ulteriori approcci al reale. E sottolinea che tale gioco degli scienziati si svolge in analogia con quello dell'arte che chiama a raccolta le varie potenzialità della mente umana.

«La pura razionalità, finalizzata, - egli scrive - senza l'aiuto di fenomeni come l'arte, la religione, il sogno, e simili, è di necessità patogena e distruggitrice di vita»<sup>6</sup>. Mentre, utilizzando l'uso di metafore e di giochi

---

<sup>5</sup> Cfr., M. HEIDEGGER, «L'origine dell'opera d'arte», in *Sentieri interrotti* (a c. di P. Chioldi), La Nuova Italia, Firenze, 1968, pp. 3-69.

<sup>6</sup> G. BATESON, «Stile, Grazia, e informazione dell'arte primitiva», in Id., *Verso un'ecologia della mente*, trad. it., Adelphi, Milano 1976, pp. 181.

estetici, si può pervenire al rapporto mappa-territorio, che incentiva un universo di sensi nuovi e una nuova pratica umana nei confronti del mondo. Il richiamo all'opera d'arte non è pretestuoso. Esso disloca e ricrea sensi e stili operativi, infrangendo unilaterali visioni del mondo e dischiudendo nuove semantiche universali e transazionali di tipo massimamente tolleranti e pluralistiche. Più precisa distinzione tra «cosa» e «opera d'arte», ambedue portate ad estrema conclusione metafisica nel segno della tecnica produttiva, è stata avanzata da Martin Heidegger che l'ha trasmessa, a sua volta, al discepolo.

In «L'origine dell'opera d'arte»<sup>7</sup> Heidegger esprime il convincimento che il *proprium* dell'opera d'arte consiste nel sottrarsi al rigido e definitorio assetto concettuale, per permettere, con la sua 'gratuita' presenza di libere forme unitariamente avvincenti, che vengano a piena espressione tutte quelle potenzialità che erano rimaste sullo sfondo a costituire il clima storico di un'epoca. L'opera d'arte, con la sua peculiare modalità d'essere che si gioca tra il velare e il disvelare un profondo senso destinale, è in grado di modificare la visione del mondo, aprendo ad infiniti orizzonti dell'Aperto quale si esprime nel rinvio reciproco dei quattro elementi del «Quadrato»: cielo, terra, mortali, divini. Nell'opera d'arte si disvela il destino storico dell'uomo. Orbene, a partire da questa riflessione heideggeriana Gadamer persegue e raggiunge vette di pensiero inusitate, quantomeno originali.

E' d'avviso che non possiamo ripetere passivamente il modo di pensare dei romantici ottocenteschi, dacchè il clima storico culturale del presente è diverso da quello che imperava ai tempi di Hölderlin, Schlegel, Görres, ecc., ma dobbiamo riflettere sotto il pungolo realistico di ciò che l'oggi ci impone come domande di senso. Lungi dal ricadere nella logica dello storicismo, egli intende piuttosto evidenziare l'intrinseca storicità della coscienza umana alle prese non col

---

<sup>7</sup> Scrive, tra l'altro, Heidegger: «Ciò che nell'opera, presa come oggetto, ha l'aspetto della cosità, nel senso del concetto abituale di cosa, se è considerato in base all'opera è la terrestrità dell'opera. La Terra emerge nell'opera, poichè l'opera è - presente come tale là dove la verità è in opera, poichè la verità è - presente in quanto si istituisce un ente. È nella Terra, come l'essenzialmente autodischiudentesi, che l'Apertura dell'Aperto trova il suo più alto ob-stare e in tal modo lo stato del suo stare costante, in cui deve fondarsi la figura», *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 53.

senso totale, ma con la totalità di senso che si esprime in ogni evento<sup>8</sup>. Puntualizzando la riflessione sull'estetica, Gadamer intende chiarire l'esperienza del bello come possibilità insita in ogni uomo, nel succedersi temporale delle generazioni. Le sollecitazioni alla riflessione gli provengono privilegiatamente da Platone, in un continuo dialogo stringente per capire il bello e l'arte in genere, sia ieri che oggi.

Qui non interessa discutere il suo punto di vista circa la condanna platonica dei poeti, quanto piuttosto portare a rilevanza l'espressività del simbolo (o dei simboli) d'arte in rapporto alla bellezza assoluta e la conseguente metamorfosi odierna del simbolo in immagine *sic et simpliciter* che traduce il 'gesto' intenzionale dell'artista.

Parlando della condanna di Platone nei confronti dei poeti, Gadamerne individua il movente etico-pedagogico più che propriamente estetico, dal momento che al filosofo greco stava a cuore l'educazione dei «guardiani dello Stato, e tale educazione doveva ispirarsi all'*ordine* archetipico delle idee, espresso dalla filosofia, anziché a quello delle imitazioni emotive offerte dall'epica e dalla lirica di poeti spesso corrotti e niente affatto curanti della giustizia<sup>9</sup>.

Contestualizzando, quindi, il discorso platonico, l'autore fa salva la rivendicazione dell'arte quale rivendicazione verso il bello e il buono. D'altra parte lo stesso Socrate non era stato iniziato, col racconto, dalla fanciulla di Martinea alle cose d'amore?... E riconosce che il mondo greco ha lasciato traccia di sé precisamente nei gloriosi simboli dell'arte. Noi ne possiamo accostare lo spirito riprendendo in considerazione quelle tracce che sono valori più consistenti di semplici ruderi o di pezzi da museo. Esse sono le cifre sparse della nostra vita interiore, nonostante che i Greci abbiano compreso il loro destino in modo religioso e noi lo

---

<sup>8</sup> Questa tesi capitale dell'ermeneutica della «cattiva infinità», come Gadamer ama definire la propria posizione filosofica rispetto a Hegel, si trova espressa in H. G. GADAMER, *Il problema della coscienza storica*, trad. it., Guida, Napoli 1974, con *Introduzione* di V. Verra.

<sup>9</sup> Si veda il pregevole studio «Platone e i poeti», in H. G. GADAMER, *Studi platonici*, I, (a c. di G. Moretto), Marietti, Casale Monferrato 1983, pp. 187-215.

leggiamo prevalentemente in modo psicologico<sup>10</sup>. In ogni caso il simbolo più antico e più rudimentale che troviamo in Grecia, per dipinto, è *zoon*, che significa propriamente l'essere vivente. Il resto è risaputo e rientra nella storia dei simboli. Gadamer vi fa cenno rievocando l'antica *tessera hospitalis* e il mito dell'androgino, che si legge nel *Simposio* di Platone, per aprirsi il varco al suo personale modo di decifrare il simbolo quale tutto d'essere *nel* frammento oppure quale rinvio dell'entità frammentaria ad 'altro' che la completi e le dia pieno significato. Opponendosi alla seduzione dell'estetica idealistica, Gadamer sostiene «la tesi che la simbolicità, ed in particolare l'elemento simbolico dell'arte, riposa sull'inscindibile contrapposizione tra rinvio e nascondimento»<sup>11</sup>, in altri termini nell'inseguire il senso che pertiene propriamente alla *forma* artistica di un qualsiasi materiale lavorato o elaborato (legno, marmo, parole, ecc.). Pertanto la verità del senso dell'opera d'arte non è perseguibile con schemi aprioristici, ma piuttosto alla luce del concetto greco di disoccultamento, *alétheia* che fa emergere ad un tempo i limiti e le capacità esplorative dell'uomo. Sta tutta qui la valenza rappresentativa e tautegorica del simbolo che si consegna all'uomo interrogante.

Nel momento più denso e teso della propria riflessione teorica Gadamer enuncia: «il simbolico non rimanda soltanto al significato, quanto piuttosto lo fa essere presente: esso rappresenta il significato. Con il concetto di rappresentare (*repräsentieren*) bisogna pensare al concetto di rap-

---

<sup>10</sup> «Adombramento, depressione, follia, sventura, malattia, morte, amore, odio, entusiasmo, vanagloria, gelosia, tutto intero lo spettro delle sofferenze e delle passioni umane esperite dai greci come realtà delle figure divine, non è sconosciuto nemmeno a noi. È l'esperienza fondamentale a tutti ben conosciuta che qualcosa sopravviene all'uomo, e il modo in cui ciò sopravviene, a parlarci del mito «greco», Gadamer, «Gesto e pittura», in *L'attualità...*, cit., p. 116. Sarebbe stato utile a questo riguardo l'aver citato la schellinghiana *Filosofia dell'arte*, segnatamente al n. 33 dove si afferma che «La legge fondamentale di tutte le figure degli dèi é la legge della bellezza», p. 34 e n. 34 dove si specifica che «gli dei a loro volta costituiscono necessariamente fra di loro una totalità, un mondo», p. 97. Faccio riferimento all'edizione italiana curata da A. Klein, Trisni, Napoli 1986, invogliando il lettore a leggere per conto suo il commento che lo stesso Schelling svolge ai due principi estetici qui riportati.

<sup>11</sup> *L'attualità del bello*, cit., p. 36. D'ora in poi inserirò direttamente nel testo il numero delle pagine di quest'opera.

presentazione (*Repräsentation*) che si ha nel diritto canonico o in quello statale (...).

Nell'applicazione alla sfera dell'arte si mantiene qualcosa di questo esserci nella rappresentazione. Ad esempio nel caso in cui una famosa personalità, che possieda già una certa notorietà, venga esposta rappresentativamente in un ritratto (...). Essa stessa è presente, nel ruolo rappresentativo da essa ricoperto, nel ritratto rappresentativo» (pp. 37-38).

Il simbolico, dunque, *rappresenta* il significato. Lo rappresenta pur sempre allo sguardo il chi è in grado di percepirlo come tale, nell'intuizione visiva. Si potrebbe far intervenire, al riguardo, il paragrafo 24 di *Ideen I*, di Husserl, che enuncia il famoso principio dei principi della fenomenologia: «tutto ciò che si dà originalmente nell'intuizione (...) è da assumere come esso si dà assumere come esso si dà». E approfondirlo ulteriormente proprio in direzione della ripresa di una fenomenologia dell'immagine, tenendo conto che lo stesso Husserl distingue tra *Gegenwart* e *Vergegenwertigung*. L'immagine simbolica che mi si offre con un suo intrinseco significato, propriamente parlando, riporta al complesso e sfumato meccanismo della memoria 'artistica' che consente di percepire la rappresentazione della ri-presentazione dell'oggetto come specificità della qualità oggettivamente data nell'opera d'arte, e, quindi, a prescindere sia dal riporto empirico all'oggetto corrispondente, sia dal meccanismo trascendentale della coscienza. In altri termini, la presenza del presente artisticamente configurato, cioè dell'immagine, avviene paradossalmente grazie alla 'perdita' della 'cosa' naturale, cioè al negativo dell'oggetto di cui segna la 'distanza', o l'assenza. Precisamente tale 'distanza' dall'oggetto fisico segna e offre *il di più* caratteristico dell'oggetto possibile che l'immagine artistica presentifica.

Esaminando gli scritti gadameriani di estetica si ha l'impressione che egli, pur tenendo conto della kantiana *Einbildungskraft*, germinazione della stessa possibilità percettiva quale sintesi immaginifica, strizzi l'occhio piuttosto a Hegel, piegandolo, *malgré lui*, a vedere nell'immagine raffigurativa (*Gebilde*) una sorta di «vita compiuta» (*vollendigtes Leben*) che per il Filosofo di Stoccarda compete invece al concetto (*Begriff*). Sì, perchè l'immagine simbolica, o il simbolo artistico *tout court*, è nel contempo vita e morte, possibilità e limite della cosa, infinito che si presentifica nel finito come una irriducibile stauologia, dove, per così dire,

l'Apocalissi si è già manifestata e resa comprensibile. In tal senso, l'acmé dell'autosignificazione dell'opera d'arte è rintracciabile nell'icona religiosa che relaziona il visibile e l'invisibile, il temporale e l'eterno con simmetrica trasparenza emotiva e significativa. La tradizione cristiana gioca un suo ruolo decisivo e niente affatto pretestuoso nella decifrazione più radicale dell'immaginazione, cioè del suo approssimarsi all'origine dove diventa superflua e si consuma la copia del gioco mimetico.

Al brano gadameriano che abbiamo testé menzionato segue una riflessione di teologia sacramentaria che chiarisce ulteriormente il darsi del significato nel simbolo medesimo. Alludendo alla discussione teologica della presenza di Cristo nell'eucaristia, il protestante Gadamer scrive: «Lutero ha, credo, visto molto bene come stanno le cose, ed ha tenuto fermo a questo punto, per quanto ne sappia, all'antica tradizione romano-cattolica, che il pane ed il vino del sacramento *siano* la carne e il sangue di Cristo». La notazione teologica è fatta in vista del voler «pensare seriamente l'esperienza d'arte»; «e precisamente il fatto che nell'opera d'arte non si rimanda semplicemente a qualcosa, quanto piuttosto che in essa vi è propriamente ciò a cui si rimanda» (p. 38).

Per chiarire quest'ultima affermazione bisogna tener conto del carattere mimetico di ogni opera d'arte. Ma che significa propriamente *mimesis*? Non tanto la riproduzione seriale di un qualcosa di conosciuto, quanto piuttosto e più fondamentalmente il *produrre* la rappresentazione di qualcosa come evento eccedente che si rapprende in una configurazione sensibile, dove rappresentazione e rappresentato, immagine e modello si coappartengono. Il rilievo non è di poco conto. Esso, da un lato, respinge l'interpretazione idealistica dell'opera d'arte in vista della verità assoluta del concetto filosofico, e dall'altro lato distingue il valore esemplare e «singolare» dell'opera d'arte riuscita rispetto alle riproduzioni seriali o copie che di essa possano farsi. Insomma, nell'opera d'arte genuina l'*intentio* mimetica che porta artista e fruitore in prossimità dell'evento infinitamente suscettibile di contemplazione e di interpretazione, finisce col consumarsi per dare adito allo stupore di fronte al rappresentato che presenta se stesso, mentre la copia o i cataloghi dell'opera d'arte accentuano e quasi assolutizzano la strumentalità funzionale di tutto ciò che deve aiutare a compiere operazioni di analisi o di commercio industriale su valori o documenti culturali di una determinata civiltà o di un singolo personaggio.



L'arte, come insegna Platone, è sempre mimetica. L'antico uso della parola *mimesis* sembra trarre origine dalla danza delle stelle quasi manifestazione sensibile delle pure leggi e proporzioni matematiche; ma è all'interno della tradizione religiosa del cristianesimo, segnatamente della iconografia liturgica, che veniamo messi in grado di percepire idealmente il consumarsi estetico della copia nel suo riporto all'originale. Cristo è icona del Padre, «manifestazione del Dio invisibile» (Col. 1,15). Egli come uomo rende visibile l'Invisibile e l'Assoluto: traduce la divinità in epifania carnale e dà lo spessore ideologico dell'uomo *imago Dei*. Come a dire: l'originalità dell'essere uomo va ricercata in Dio, che ne costituisce il fondamento creativo e il titolo di dignità ontologica singolare. È in rapporto all'originale che l'uomo comprende se stesso, così come Cristo, rapportandosi al Padre, esprime nel mondo la sua ragion d'essere e la sua identità messianica. Cristo, immagine sacramentale del Dio invisibile, è *l'analogatum princeps* di ogni icona e di ogni rappresentazione visibile che porta in sé pregio non solo religioso ma anche estetico. Ecco perché l'arte resta pur sempre nella traiettoria più densa dell'espressione religiosa e va capita a partire da essa. Questo, almeno per quanto concerne il valore dell'immagine che siamo venuti chiarendo: il divino che si manifesta e si condensa in essa; l'originale che impelle all'autotrasparenza visiva, in un gioco inconfondibilmente suo rispetto alla metafora e all'allegoria.

Eppure, nonostante tutta l'evidenza ammaliante dei simboli e il loro introdurci alle soglie dell'originale, resta da esaminare come mai il simbolismo non presenti carattere vincolante universale e necessario. Si è che il simbolo si rapporta all'uomo interpretante. Esso diventa un tropo del mondo nella misura in cui obbliga l'uomo all'autocomprensione storica. E in tal senso l'uomo d'oggi appare lungi dal vedere nell'immagine classica dei greci la «nobile umanità» esaltata da Goethe o da Schiller, e neppure ripete la lezione nietzscheana dell'aspetto dionisiaco e apollineo dell'esistenza, colta nella Grecia di Sofocle o di Eschilo. L'uomo interroga i simboli a partire da contesti esistenziali che lo configurano storicamente e si sente da essi interpellato in ordine alla chiarificazione esistenziale del presente. L'importante è non perdere di vista che l'espressione artistica, nel suo configurarsi mimetico, fa essere presente qualcosa in vista di un senso o di una inquietudine che si fa domanda. La domanda è già orientamento di lettura o di decifrazione dell'opera. L'interpretazione adeguata dell'opera d'arte fa emergere quell'accrescimento d'essere che

si esprime nella forma, di cui si è detto precedentemente. E l'accrescimento d'essere, come carattere ontologico dell'opera d'arte, sta a indicare che la lettura di tale opera sta sotto il segno del 'permanente' e dell'essenziale'. Opera aperta, dunque, intesa come intreccio di sorpresa e di interrogazione, di grafia e di interpretazione, a partire dalla coscienza storica degli uomini concreti.

Gli uomini mutano di gusto e di sensibilità estetica; mutano altresì le poetiche viste come messa in atto delle svariate possibilità produttive degli artisti. E, tuttavia, l'opera d'arte in quanto tale conserva sempre il fascino di tradurre in linguaggio sensibile l'Ordine del mondo, finchè si mantiene viva l'esperienza del *cosmos*. Quando il mondo, per contro, è posto esteticamente e ideologicamente sotto la cifra del *caos*, allora entra in crisi anche la funzione mimetica<sup>12</sup>, e l'antico simbolo cede il posto alla *imago* secolarizzata che, al limite può diventare anche, nell'arte contemporanea, scrittura ideografica. Questa scrittura scomposta, quand'anche non la si voglia intendere come «rifiuto di senso», sulla linea di Sedlmayr e dello stesso Gadamer, è pur sempre la messa in crisi dell'elemento totale e figurativo che nell'arte classica e in quella barocca s'imponeva con fascino solare.

Di fronte all'arte contemporanea, soprattutto della pittura astratta e concettuale, Gadamer ritiene che si impogga un nuovo sforzo ermeneutico, conseguente alla crisi della *imitazione* e della *espressione* dell'opera d'arte e al sormontare del *segno* o linguaggio segnico. L'arte moderna, *lato sensu*, depotenzia o annulla il criterio della verosimiglianza e pone, invece, l'accento sulla forza espressiva di un'immagine emotiva; ma quando quest'ultima diviene solo pretesto per l'espressività artistica dell'au-

---

<sup>12</sup> Ecco alcune osservazioni sulla situazione problematica della cultura odierna che si riflette nell'arte; «Nella produzione pittorica del presente è fuor di dubbio che il rapporto di natura ed arte è divenuto problematico. L'esigenza ingenua di figuratività viene delusa dall'arte. Quale che sia il contenuto di un quadro oggi è impossibile da definire, e tutti conoscono l'imbarazzo dell'artista che deve dare un nome al suo dipinto e alla fine si rifugia nei segni più astratti, nei numeri. L'antico e classico rapporto di arte e natura, quello di *mimesis*, pertanto non sussiste più», *Ibidem*, p. 133. Ed ancora: «È bensì l'indigenza simbolica, anzi la rinuncia al simbolo, a determinare l'arte contemporanea in tutti i suoi ambiti, e questo non certamente per arbitrio, non soltanto semplicemente per moda o a causa di una qualsiasi manipolazione, ma perchè un'arte che oggi ha da dirci qualcosa deve obbedire all'ora recente», *Ibidem*, p. 113.

tore, allora finisce per imporsi come linguaggio segnico di una civiltà della crisi del giudizio estetico, cioè dell'anarchia estetica e poetica. L'attenzione del 'veditore' è portata obbligatoriamente a concentrarsi sui segni enigmatici che sono, immediatamente, la decostruzione della classica sinfonia policroma di una forma compiuta e, mediamente, alludono a un mondo in frantumi, a uno sfacelo della materia molecularizzata. Certo, l'arte contemporanea va soggetta a una pluralità spesso contrastante di interpretazioni e valutazioni.

Gadamer si muove con una certa circospezione in questo sentiero infido, preso dall'ansia filosofica di capire che cosa veramente si possa provare oggi a contatto con una nuova o sconcertante provocazione rappresentativa che, al limite, diventa «l'ammutolare del quadro»<sup>13</sup>: ammutolare che è, a sua volta, un modo nuovo di parlare dell'arte dei nostri tempi.

Preso atto che la nostra epoca è caratterizzata dalla rinuncia al simbolo, cioè ad una cifra di immediato riconoscimento delle cose, viene in questione la stessa irricoscibilità e impersonalità del mondo. L'immagine problematica del mondo rimbalza *ipso facto* sull'enigma uomo o sul fondo abissale della natura umana. L'arte diventa metodo di decifrazione del nostro stesso destino. «Essa ci ripropone, da parte sua, sempre l'identico enigma della natura umana: e cioè il modo in cui conosciamo noi stessi e rimaniamo sconosciuti, in quella tensione di natura e spirito, di animalità e divinità che costituisce la natura umana...» (p. 115). Come tale, essa va considerata attentamente, per quanto sconcerto possa suscitare nell'animo di chi se ne occupa, sia esso artista o fruitore d'arte, dal momento che baratri spaventosi di vuoto e di nichilismo, talora si aprono di fronte a prospettive luciferine.

Il filosofo qui, sì, fa degnamente sua la divisa spinoziana del *non ridere, non lugere, neque detestari, sed tantum intelligere* ! Egli vuole capire e aiutare gli altri uomini a capire il proprio tempo trasposto in segni e immagini.

L'uomo d'oggi vive della frenesia del tempo e va soggetto a rapidi mutamenti. Non solo i costumi, ma anche la visioni del mondo cambiano in fretta. Nuovi schemi epistemologici rimpiazzano quelli

---

<sup>13</sup> Si legga l'intera conferenza del volume in considerazione, che ha per titolo «L'ammutolare del quadro», pp. 133-142.

già conosciuti e consunti, per certi versi. Permane un'intuizione di fondo nel continuo tropismo del mondo e dell'uomo: l'ordine che va continuamente salvaguardato in ogni tentativo di 'costruzione' della materia e di riassetto dell'intera esperienza umana.

L'arte è fedele a questa intuizione fondamentale dell'uomo, ragione per cui rivela la sua perenne freschezza, nel mutamento delle forme, proprio perchè intende ridare speranza a un mondo in frantumi, quando si fronteggiano situazioni epocali di trapasso e di assestamento.

L'arte contemporanea è documento eloquente della crisi del soggetto borghese, di un soggetto, cioè, che deve ormai rinunciare alla padronanza del mondo e ritrovarsi piuttosto come ragione comunicativa, per quanto ancora sostanzialmente non ci riesca. Non solo registrazione di inquietudine, ma altresì proposta terapeutica per superare la crisi psicologica e spirituale dell'uomo vacillante della fine del ventesimo secolo, la pittura odierna, a parere di Gadamer, ha il grande merito di *tradurre il senso nel gesto*. Essa, in alcuni termini, non vive più di motivazioni epiche, di diletto ornamentale, di estetismo distaccatamente contemplativo, si è fatta essenzialmente linguaggio del gesto. Testimonianza e messaggio si condensano ontologicamente nel gesto, giacchè «quel che il gesto esprime è tutto il suo essere». Gesto talora enigmatico, ma pur sempre denso di senso cosmico, dacché coinvolge simultaneamente il mondo dell'uomo e l'uomo del mondo. Per questo l'autore può scrivere «Ogni gesto è perciò al tempo stesso chiuso in modo enigmatico. Esso rivela nella stessa misura in cui cela alcunchè di segreto. Infatti è l'essere del senso a risplendere nel gesto e non la conoscenza del senso» (p.118). Nell'opera dell'artista è, quindi, da cogliere questa ontologia del gesto, mentre il critico d'arte e lo studioso di estetica possono anche analizzare la conoscenza del senso, dal momento che il loro compito precipuo è quello di fomentare la comunicazione tra artista e pubblico.

Interessandosi alla pittura di Werner Scholz che rivisita a modo suo la mitologia greca, Gadamer vi rinviene gesti paesaggistici, araldici, umani. Nella pittura di Scholz - egli dice - tutto è gesto. E il senso profondo di tali gesti è che essi ci dischiudono poeticamente un nuovo mondo. «In tutti questi dipinti non si tratta se non di gesti, e cioè di qualcosa che ha in sé il proprio significato ed è di gran lunga più di quanto ci sia noto sulla base del sapere umanistico» (p. 120).

Il gesto è la grande possibilità di *costruzione* che l'artista odierno possiede ed esprime. Contrariamente alle presunzioni romantiche che

facevano del gesto dell'artista opera di genio, Gadamer è d'avviso che esso vada piuttosto inteso come «qualcosa di sperimentale»<sup>14</sup>. In definitiva, «l'artista moderno è molto meno creatore di quanto sia invece scopritore di alcunché di non visto, inventore di qualcosa che non è mai esistito e che per suo tramite penetra nella realtà dell'essere» (p. 142).

Lo sviluppo più organico di queste idee dell'estetica dell'immagine di gesto lo si legge nella conferenza che ha per titolo «l'ammutolire del quadro», dove a un certo punto si traccia la storia della pittura della natura morta dal Rinascimento ai nostri giorni e si conclude, mediante una serie di riflessioni assai stimolanti, alla scoperta 'poetica' dell'immagine cristallina del mondo, di una concretezza di forme ordinate e cogenti, a partire da un centro o da un punto di fuga. A sua volta, il mondo riflesso nel gesto dell'artista, fa di esso un riverbero cristallino. Come il cristallo, «anch'esso non è altro che natura della pura regolarità della sua struttura geometrica, ma, nel bel mezzo della pienezza dell'essere amorfo e polverizzato, esso si rivela come il raro, il solido, lo sfavillante» (p. 141).

Il dipinto moderno non vuol esser letto come segreta intenzionalità dell'artista, come documento verificabile di stati d'animo più o meno espressi convincentemente, ma si presenta come il cristallo: un qualcosa «in sé necessario e come da sempre esistente al modo del cristallo: corrugamenti prodotti dall'essere, disgregazioni, increspature e dune in cui il tempo diventa durata. Astratto? Concreto? Figurativo? Non figurativo? Un pegno d'ordine» (p. 141).

C'è indubbiamente nell'ermeneutica gadameriana dell'opera d'arte il superamento deciso dell'estetica romantica; e tale superamento è da

---

<sup>14</sup> «Nella produzione pittorica è penetrato qualcosa di sperimentale, che senza dubbio si configura qualitativamente in modo diverso dagli innumerevoli tentativi che da sempre innalzarono il pittore alla maestria. La costruzione razionale, così come domina la nostra vita, tende anche a crearci un suo spazio nel lavoro costruttivo dell'artista, e proprio in questo il suo fare ha qualcosa dell'esperimento; esso assomiglia infatti a una serie di tentativi che acquisisca dati nuovi in base all'artificialità della questione posta e cerchi una risposta a partire da essi», *Ibidem*, p. 140. Su analoghe posizioni si attesta l'ultimo Italo Calvino, con specifico riferimento alla figura del letterato e del narratore. Si veda, in particolar modo, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983; Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988.

cogliere contestualmente al progresso delle scienze naturali e dell'epistemologia del Novecento, che si sono lasciate alle spalle lo spessore mitologico dei simboli, guadagnando il cifrario nudo e disincantato dei segni o della semiosi infinita, con cui leggere il mondo.

Tuttavia, per quanto aperto al dialogo con le conquiste scientifiche del presente, Gadamer tiene pur sempre desta l'attenzione alla tradizione cristiana, per cogliere le ragioni propriamente religiose dell'arte che la rendono, definitiva, intramontabile. Anche nell'immagine secolarizzata dell'arte odierna egli ritrova la saggezza patristica e medievale dell'*imago (eikô)* della Trascendenza. Come a dire: lo spessore più autentico del reale non è il dato positivisticamente trascelto e descritto funzionalmente, ma piuttosto il significato che l'uomo intenzionale riesce a conferirgli. Si può conferire significato filosofico e teologico mediante discorsi concettuali, ma si può anche evidenziare un significato estetico o poetico, trasfigurando la realtà in *immagine* luminosa e plastica; al limite, di una luminosità geometricamente cristallina, ma pur sempre gestualmente significativa.

Senza l'arte il mondo sarebbe più povero di fascino e di bellezza, e l'uomo mancherebbe della dimensione creativa e sorprendente del 'gioco'.