

Dal puro giudizio al “risuonare dei concetti” Gadamer lettore dell'estetica kantiana

Pietro Ferretti
Università di Pisa (Italia)

Abstract

From Pure Judgment to the “Resonance of Concepts”: Gadamer as a Reader of Kantian Aesthetics

This paper aims to challenge the widespread assumption that Hans-Georg Gadamer's philosophy stands in strong opposition to Kantian aesthetics and to show and describe how Gadamer's theory of art has repeatedly engaged with Kant in the very process of defining itself. First (§1), I reconstruct the argument of the opening section of *Truth and Method*, showing that Gadamer's critique of Kant is not simply one-sided. I then examine (§2) how Gadamer develops insights from the *Critique of Judgment* in his later essay *Intuition and Vividness*. By engaging with Kant's notions of genius and aesthetic idea, Gadamer outlines a theory of art as an experience of truth, thereby revising the opposition drawn in *Truth and Method* between an aesthetics of form (Kant) and one of content (Hegel). Finally (§3), I argue that this rethinking of Kantian aesthetics significantly affects Gadamer's own theory of art. In his interpretation of Celan's poetry, Gadamer explicitly claims continuity with Kantian aesthetics. In this sense, I show how Kantian influences shape central notions in Gadamer's aesthetics and, contrary to the judgment of *Truth and Method*, contribute to enriching his conception of the experience of art as an experience of truth.

Keywords: Gadamerian philosophy, hermeneutical aesthetics, Kantian aesthetics, artistic Erfahrung, aesthetic ideas, interpretation

Introduzione

Sebbene la prima delle due sezioni che compongono la parte iniziale del capolavoro filosofico gadameriano, *Verità e metodo*¹, sia interamente dedicata ad un esame della *Critica della capacità di giudizio*, il rapporto tra Gadamer e l'estetica kantiana rimane un tema relativamente poco studiato. Ciò è

forse comprensibile dal momento che Gadamer rintraccia all'interno del pensiero kantiano l'origine del principale problema della tradizione estetica (che d'ora in avanti verrà indicato come “il problema di Kant”): il mancato riconoscimento del valore veritativo dell'esperienza artistica. Così facendo, l'argomento gadameriano sembra respingere *in toto* la teoria estetica di Kant. A questo si aggiunge il fatto che, opponendosi all'estetica kantiana, l'argomento di *Verità e metodo* sembrerebbe affiancarsi al pensiero hegeliano. Infatti, a Hegel Gadamer riconosce il merito di aver trovato una soluzione al “problema di Kant” tramite la caratterizzazione dell'esperienza artistica come *Erfahrung*, esperienza veritativa². Ed è proprio la continuità con la filosofia di Hegel (che Gadamer, *in primis*, rivendica a più riprese) il tema su cui si è concentrata maggiormente la critica gadameriana.

Una lettura polarizzante che contrapponga il “valore di Hegel” alle “colpe di Kant” rischierebbe però di non considerare adeguatamente né quelli che sono indicati, in *Verità e metodo*, come spunti pregevoli dell'estetica kantiana; né i limiti che Gadamer rintraccia nella teoria hegeliana dell'arte e, nello specifico, la cosiddetta «seduzione idealistica [*idealistische Verführung*]» (GW₈, 124 / AB, 35-36; GW₁, 105 / VM, 223): quel pensiero che egli riconduce principalmente ad Hegel e secondo il quale il contenuto significativo con cui l'arte ci parla può essere tolto e superato in una forma di sapere superiore (come quella concettuale). In questo senso, Hegel avrebbe, sì, mostrato la possibilità di una soluzione al “problema di Kant”; ma, d'altra parte, avrebbe pure subordinato, dal punto di vista del sistema, l'arte alla filosofia, finendo per perdere la specificità della verità dell'esperienza artistica³.

Con il presente contributo si intende dunque (§1) ricostruire l'argomento della sezione iniziale di *Verità e metodo*, mostrando sia come la critica che Gadamer rivolge a Kant non sia unilaterale, sia come la soluzione hegeliana al “problema di Kant” si sviluppi proprio a partire dal pensiero kantiano. Successivamente, si vorrà considerare (§2) come Gadamer stesso tenti di sviluppare alcuni spunti del testo della terza *Critica* in un suo lavoro successivo a *Verità e metodo*, dal titolo *Intuizione e perspicuità*⁴; in questa sede, infatti, tramite il

riferimento alle nozioni kantiane di genio e di idea estetica, Gadamer arriva a delineare una teoria dell'arte come *Erfahrung* e, per di più, a caratterizzare l'esperienza artistica di contro alle pretese della cosiddetta “seduzione idealistica”. Infine, si mostrerà (§3) che un tale ripensamento dell'estetica kantiana finisce per influenzare la stessa teoria gadameriana dell'arte e per concorrere alla definizione della nozione centrale di “interpretazione [*Interpretation*]”⁵.

1. L'estetica kantiana in *Verità e metodo*

In *Verità e metodo*, l'intento primario di Gadamer è di distaccarsi dal modello della conoscenza scientifica, indagando il più ampio fenomeno del comprendere e, correlativamente, la possibilità di verità extrametodiche. È dunque significativo che la principale opera gadameriana si apra con una teoria dell'arte e nello specifico con la “messa in chiaro del problema della verità in base all'esperienza dell'arte”: è tramite quest'ultima che Gadamer può definire un primo modello extrametodico di verità e cominciare a delineare il fenomeno della comprensione. In altri termini, la tesi principale di Gadamer è che l'esperienza artistica gode di un proprio statuto di verità irriducibile al paradigma di evidenza scientifica e, più radicalmente, che proprio in tale esperienza la limitatezza di questo stesso paradigma si manifesta.

Al contrario, secondo Gadamer, il presupposto fondamentale della fondazione dell'estetica kantiana consiste nella preminenza del paradigma di verità scientifico-concettuale e nella restrizione della conoscenza al solo modello delle scienze naturali⁶. In questo senso, Kant avrebbe sottratto alla tradizione umanistica una serie di nozioni cariche di un valore morale e sociopolitico (i concetti di *Bildung*, *sensus communis*, gusto e giudizio) e, constatandone l'irriducibilità a verità scientifiche, li avrebbe ricondotti ad un principio a priori della soggettività. Secondo Gadamer, Kant sarebbe arrivato così «a negare al gusto ogni significato conoscitivo. [...] In esso non si conosce nulla degli oggetti che vengono giudicati come belli, ma si afferma solo che ad essi corrisponde a priori nel soggetto un sentimento di piacere» (*GW*_I, 49 / *VM*, 111). In altri termini, dati i presupposti, per Gadamer l'estetica kantiana si sviluppa

necessariamente come una teoria soggettivista, per cui nel giudicare del bello non si ottiene nessuna conoscenza dell'oggetto (che viene piuttosto ridotto all'occasione del libero gioco di immaginazione e intelletto), ma anzi il soggetto giudicante esperisce unicamente il rapporto favorevole delle proprie facoltà e il sentimento di piacere che ne deriva.

A ciò, si affianca l'accusa di formalismo estetico⁷. Il kantiano “puro giudizio di gusto” — il quale non è legato né a un concetto dell'oggetto né ad un interesse pratico o morale, o anche sensibile, per l'esistenza dell'oggetto — trova per Gadamer il proprio correlato nell'ideale della “bellezza libera”, in cui il libero gioco delle facoltà non è vincolato da alcuna determinazione finale o concettuale. Di conseguenza, dice Gadamer, quella della “bellezza libera” risulta essere una «dottrina estremamente fatale per la comprensione dell'arte» (*GW*_I, 50 / *VM*, 113): così, “l'autentica bellezza” sembra venire limitata al caso del bello di natura e — in campo artistico — a quella dell'ornamento, in cui manca una qualsiasi determinazione finalistica.

Dunque, come teoria soggettivista e formalista, Gadamer ritiene che l'estetica kantiana contenga, *in nuce*, gli spunti teorici che successivamente verranno sviluppati dalla tradizione romantica (l'effettivo obiettivo polemico gadameriano)⁸: la separazione dell'esperienza dell'arte, intesa come bella apparenza, da qualsiasi nesso con una conoscenza di verità e la riduzione dell'estetico alla sfera del mero vissuto soggettivo o, in termini gadameriani, dell'*Erlebnis*⁹. Parallelamente a questa, però, Gadamer individua un'altra tradizione che oppone all'esperienza vissuta dell'*Erlebnis* il modello di una esperienza veritativa e processuale, l'*Erfahrung*. Nel pensiero hegeliano, infatti, l'arte non è un'apparenza chiusa nell'ambito del soggettivo, ma piuttosto possiede un proprio valore storico e veritativo: l'arte, in Hegel, è rappresentazione della storicità dell'uomo e *Weltanschauung*¹⁰, ovvero essa «porta l'uomo di fronte a se stesso» (*GW*_I, 54 / *VM*, 121). Eppure, secondo Gadamer, anche la teoria hegeliana — come la tradizione romantica — si sviluppa attingendo al testo della terza *Critica* e, nello specifico, a quegli spunti contenutistici che rivelerebbero “gli [autentici] pensieri di Kant

[*kantische(n) Gedanken*]]” (*GW*_I, 53 / *VM*, 119; trad. modificata), e i quali, dice Gadamer, sembrerebbero già puntare nella direzione di una teoria della verità dell’arte e della concezione hegeliana di *Erfahrung*. In *Verità e metodo*, il riferimento principale è alla nozione kantiana di “bellezza ideale”¹¹. Ideale è, nella terza *Critica*, «la rappresentazione di un ente singolo in quanto adeguato ad un’idea» (Kant 1977: 54; trad. it. 1995: 225), ovvero ad un concetto razionale. È dunque ideale quella bellezza fissata mediante un concetto di finalità oggettiva. Di conseguenza, nota Gadamer, tale nozione contraddice esplicitamente l’estetica formalista segnalandoci che per porre l’esperienza dell’arte nel suo orizzonte adeguato è necessario superare la purezza formale del giudizio e riconoscere un legame essenziale tra l’opera e un’idea che in essa trova espressione¹². In altri termini, è proprio «con questa dottrina dell’ideale della bellezza e, più avanti, con le idee estetiche e la bellezza come simbolo della moralità, [che] viene preparato il luogo teorico per la determinazione dell’essenza dell’arte» (*GW*_I, 53 / *VM*, 119).

Hegel, secondo Gadamer, avrebbe quindi sviluppato con successo gli spunti contenutistici dell’estetica di Kant superando la prospettiva del gusto e la preminenza del bello di natura nella direzione dell’arte come «manifestazione della spiritualità» (*GW*_I, 55 / *VM*, 123). D’altro canto, come si è anticipato, subendo il fascino della cosiddetta “seduzione idealistica”, «l’idealismo speculativo [...] implicava necessariamente la soppressione [*die Aufhebung*] dell’arte nella filosofia» (*GW*_I, 105 / *VM*, 223). Nel richiamarsi alla lezione di Hegel, Gadamer si propone quindi, da una parte, di accogliere la concezione dell’arte hegeliana e dell’esperienza artistica come *Erfahrung*, opponendosi alla tradizione soggettivista; dall’altra, sottolinea la necessità di «tener fermo il punto di vista del finito» (*ibidem*)¹³, proprio per non ricadere nell’errore di Hegel. Ed è quindi a partire da questi propositi che Gadamer delinea, nella seconda sezione della prima parte di *Verità e metodo*, un’ontologia dell’opera d’arte.

2. Intuizione e perspicuità

Come si sarà notato, l'analisi contenuta nella prima sezione di *Verità e metodo*, per quanto dettagliata, rimane sostanzialmente ambigua. Infatti, seppur “gli autentici pensieri di Kant” vengano rivelati dalle nozioni di bellezza ideale e di idea estetica, essi né sono contestualizzati rispetto all'unità della terza *Critica* né vengono tematizzati specificamente. In definitiva, sembra che, di per sé, questi sussistano solo in base al riferimento alla teoria che li avrebbe sviluppati e superati in una filosofia della verità dell'arte: quella di Hegel. Insomma, «la colpa di Kant risiederebbe nel non essere ancora Hegel» (Romagnoli 2023: 34)¹⁴, e i suoi meriti nell'aver parzialmente anticipato la filosofia hegeliana. Di conseguenza, il confronto con l'estetica kantiana in *Verità e metodo* appare quantomeno incompleto in quanto non fornisce (a) una spiegazione effettiva del rapporto tra gli “errori” di Kant da una parte e il suo “più autentico pensiero” dall'altra, e correlativamente (b) una tematizzazione degli spunti contenutistici della terza *Critica* che sia interna alla stessa teoria di Kant, e che non sconfini nella filosofia hegeliana. A nostro parere, *Intuizione e perspicuità* provvede a entrambe queste mancanze.

Innanzitutto, l'argomento di *Intuizione e perspicuità* nelle sue prime battute riconduce il presupposto kantiano che concerne la preminenza del modello della verità scientifico-concettuale alle definizioni di concetto e intuizione per come vengono stabilite all'origine della filosofia critica. Infatti, con la *Critica della ragion pura*, sostiene Gadamer, Kant avrebbe introdotto «un concetto di “intuizione” formato secondo il modello strutturale della percezione sensibile [...] che quindi sembrava implicare una contrapposizione al pensiero concettuale nel segno di una reciproca esclusione» (GW₈, 191/SE, 25). Ciò avrebbe comportato, secondo Gadamer, lo svuotamento della portata veritativa dell'intuizione, stabilendo definitivamente la preminenza del paradigma di una verità concettuale. È da notare però che questa considerazione traccia, all'interno della terza *Critica*, una separazione netta tra l'*Analitica del bello* (escluso il §17) e la teoria kantiana dell'arte. Infatti, sostiene Gadamer, fintanto che

l'argomentazione kantiana si situa nel solco della definizione reciproca di concetto e intuizione, l'estetica di Kant risente necessariamente della preminenza della verità concettuale e, quindi, produce quelle stesse astrazioni che erano state evidenziate nella prima sezione di *Verità e metodo*. D'altra parte, però, è vero anche il contrario: tale considerazione preliminare riapre la terza *Critica* a delle letture produttive proprio laddove Kant, a detta di Gadamer, sarebbe riuscito a discostarsi dall'opposizione di intuizione e concetto – ovvero, laddove viene teorizzata la nozione di “bellezza ideale” e l'arte viene fondata trascendentalmente nella figura del “genio come facoltà di esibizione delle idee estetiche”. Questi due erano esattamente, in *Verità e metodo*, gli spunti contenutistici che secondo Gadamer rivelavano al di là dell'estetica soggettivista “gli autentici pensieri di Kant”.

Di conseguenza, tale considerazione spiega (1) l'ambiguità del testo kantiano e, inoltre, rappresenta un notevole passo in avanti rispetto alla ricostruzione di *Verità e metodo*: affinché si possa trattare la tematica dell'arte non si dovrà attingere ai contributi concettuali contenuti nell'*Analitica del bello* (che si riferiscono unicamente al bello naturale o ornamentale), ma piuttosto bisognerà rifarsi unicamente alla teoria kantiana dell'arte e alla sua fondazione nella figura del genio come “facoltà delle idee estetiche”. È così dunque che, secondo Gadamer, si potrà poi (2) «sviluppare ulteriormente il contributo filosofico di Kant e liberare la sua visione dai ceppi dell'opposizione tra intuizione e concetto» (*GW*₈, 196-197 / *SE*, 31-32), e quindi (diversamente da quel che accadeva in *Verità e metodo*) considerare la teoria kantiana dell'arte indipendentemente dagli esiti dannosi verso cui la portò la tradizione romantica e dai fruttuosi sviluppi hegeliani.

2.1. L'intuizione come processo formante

All'inizio della prima *Critica*, l'intuizione [*Anschauung*] viene caratterizzata a livello epistemologico come quel modo della conoscenza che si riferisce immediatamente ai suoi oggetti attraverso la sensibilità¹⁵. Proprio questa caratterizzazione, secondo Gadamer, stabilisce quell'opposizione tra intuizione e concetto che invece l'argomento di *Intuizione e perspicuità* si

propone di superare. La nozione di intuizione dovrà essere quindi ripensata *al di là* di una reciproca esclusione con la conoscenza concettuale e, positivamente, nella direzione di un'integrazione tra i due. In questo senso, Gadamer finalmente esplicita quello che egli considera l'autentico intento della fondazione dell'estetica kantiana: «slegare l'arte dalla subordinazione alla conoscenza concettuale senza recidere, al contempo, il suo significativo riferimento al concettualizzare» (GW₈, 196 / SE, 31). In altri termini, per Gadamer è la consapevolezza dell'impossibilità di comprendere l'esperienza dell'arte a partire da una contrapposizione astratta tra conoscenza concettuale e intuizione che avrebbe portato Kant a tentare uno sviluppo contenutistico della propria teoria estetica; e dunque proprio a Kant bisogna rifarsi se si vuole produrre un'integrazione tra intuizione e conoscenza concettuale.

Nello specifico, Gadamer richiama due caratteri dell'immaginazione per come viene presentata nella terza *Critica*: la sua libertà dalle costrizioni del concetto e, parallelamente, la funzione produttiva del genio come «facoltà della rappresentazione delle idee estetiche [*das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen*]» (Kant 1977: 55; trad. it. 1995: 227)¹⁶. Riguardo ciò è utile richiamare brevemente il senso kantiano di “rappresentazione [*Darstellung*]”: essa consiste generalmente nell'esibizione sensibile-intuitiva, per via *schematica*, di un concetto; ciononostante, dal momento che le idee della ragione [*Vernunftbegriffe*] non ammettono una rappresentazione “diretta” ma solo quella analogica, Kant escogita un nuovo modo di *Darstellung* – la *simbolica*. Di conseguenza, l'opera del genio così definito si caratterizza come quella creazione che esibisce indirettamente (ovvero attraverso le idee estetiche) le idee della ragione¹⁷. Correlativamente, dice Gadamer, di fronte all'opera del genio così intesa l'intuizione viene a caratterizzarsi come un processo discorsivo teso a “formare [*bilden*]”, nella direzione indicata da un'idea estetica, un'intuizione adeguata, un «qualcosa che [...] ci si deve formare [*was man [...] sich zu bilden hat*]» (GW₈, 193 / SE, 28-29). In altri termini, l'esperienza artistica si caratterizza non in base

all'immediatezza della datità sensibile, ma come quel processo intuitivo-immaginario sempre *in fieri* che tenta di formare un'intuizione unitaria, una "rappresentazione dell'immaginazione", in grado di restituire (indirettamente) la complessità dell'idea che l'opera esibisce.

2.2. Oltre Kant: la nozione di perspicuità

A questo punto dell'argomentazione, Gadamer ritiene di aver portato a pieno sviluppo quelli che erano stati definiti, in *Verità e metodo*, "gli autentici pensieri di Kant". D'altra parte, però, un vero e proprio superamento della posizione kantiana appare necessario proprio per la mancanza, all'interno della terza *Critica*, di una base teorica abbastanza solida da fondare l'esperienza dell'arte nella sua valenza veritativa; di fatto, come dice Gadamer, «partendo da presupposti kantiani è difficile riconoscere il carattere conoscitivo dell'arte» (*GW*₈, 192 / *SE*, 27), risolvere lo stesso "problema di Kant". Dunque, se è vero che fino a questo punto l'argomentazione di *Intuizione e perspicuità* si è mossa nel solco della lettera kantiana — sviluppando quegli spunti che si situano al di là della definizione reciproca di intuizione e concetto e che quindi indicano la possibilità di un superamento della preminenza del paradigma di verità scientifico-concettuale —, nel momento in cui invece Gadamer introduce la nozione di "perspicuità" [*Anschaulichkeit*] per rivalutare positivamente a livello conoscitivo la teoria kantiana dell'arte, egli sembra piuttosto tentare un passo oltre Kant.

Il concetto di perspicuità, che Gadamer accosta a quello più prettamente kantiano di intuizione [*Anschauung*], sta a indicare la stessa teoria dell'arte come "rappresentazione dell'immaginazione", ma considerata non tanto dal punto di vista dell'intuizione soggettiva quanto da quello dell'opera d'arte. Il termine "perspicuo" [*anschaulich*], dice Gadamer, «si riferisce ad una particolare qualità del descrivere e del narrare, una qualità per cui uno vede per così dire "davanti a sé" qualcosa che non ha davvero visto ma che gli è stato soltanto narrato» (*GW*₈, 190 / *SE*, 24). Questo tipo di esperienza (che secondo Gadamer è la comune esperienza di ogni lettore) è determinata, da una parte, (i) dal testo della descrizione, il

quale — per quanto dettagliato possa essere — manca di una precisione esatta e fonda varie possibilità immaginative; dall'altra (ii), dall'intuizione del lettore che, guidata dalla stessa descrizione ed eccedendola, attualizza una di queste possibilità in una “rappresentazione dell'immaginazione”. In altri termini, l'opera d'arte perspicua delinea (i) un'aspettativa di senso, indicando una possibilità immaginativa indeterminata, e (ii) instrada lo spettatore nel flusso di intuizioni interne che determinano il sorgere di una rappresentazione, la quale dunque costituisce il “riempimento” di tale aspettativa di senso¹⁸. La perspicuità è dunque quella caratteristica dell'opera d'arte per cui essa ci invita e predispone ad intuirli e ad apportare un nostro contributo alla sua realizzazione attraverso una partecipazione attiva nella forma di una rappresentazione immaginativa¹⁹.

Ora, dato che l'opera d'arte perspicua in quanto tale si dà come idea estetica (intesa ora da Gadamer come “anticipazione di un senso indeterminato”) e occasiona un processo intuitivo nello spettatore, essa è *vera* dal momento che predispone nel fruitore quella stessa “rappresentazione dell'immaginazione” che la realizza. In altre parole, l'opera d'arte perspicua è vera perché attraverso l'intuizione dello spettatore essa effettivamente si auto-rappresenta. Infatti, così il fenomeno artistico si caratterizza dinamicamente come il processo in cui opera e spettatore cooperano alla costruzione di un “mondo” che solo attraverso l'aspettativa di senso delineata dalla prima e l'attualizzazione nell'intuizione del secondo si rende perspicuo, autonomo e sussistente. Nelle parole di Gadamer, caratterizzare la forma artistica come ciò attraverso cui “il mondo” (*die Welt*)²⁰ “si fenomenizza” (diventa *anschaulich*), ci porta a considerare l'arte come *Weltanschauung*, come «intuizione perspicua del non-intuibile e come ridefinizione di un intero ambito di referenza» (*SE*, 13)²¹. In questo modo, egli sembra sia riferirsi all'immaginazione kantiana nel suo tendere «a qualcosa che si trova al di là del limite dell'esperienza» (Kant 1977: 193; trad. it. 1995: 445) sia radicalizzare questa caratteristica evidenziando la forza destabilizzante dell'opera d'arte perspicua e la sua attitudine a mettere in questione l'esistente.

Quest'ultimo punto si può chiarire richiamando la definizione di intuizione come processo formante. Come si è detto, di fronte all'opera d'arte perspicua, attraverso il «flusso delle intuizioni interne» (*GW*₈, 200 / *SE*, 35), l'immaginazione tenta di sintetizzare in un'intuizione "adeguata" i molti pensieri occasionati dall'idea estetica, senza però potersi avvalere della determinatezza del concetto; questo lavoro infinto, destinato al fallimento, determina essenzialmente secondo Gadamer un qualche dispiacere²². L'opera quindi ci impone di indugiare presso di sé in vista di una comprensione che ci viene ripetutamente negata e, di conseguenza, ci parla. Infatti, a questa dinamica apparentemente formale si collega inevitabilmente un elemento contenutistico: nel momento in cui, di fronte all'opera, falliamo e proviamo del dispiacere, secondo Gadamer facciamo esperienza della nostra propria finitezza. In altre parole, nell'esperienza che se ne fa e tramite cui l'opera d'arte autentica si realizza, vengono a manifestazione sia il mondo, sia il nostro determinato modo di "essere nel mondo". È in questo preciso senso che, per Gadamer, l'esperienza artistica si qualifica come *Erfahrung*.

2.3. Kant o Hegel?

Prima di congedare l'argomento di *Intuizione e perspicuità* è necessario considerare brevemente le conclusioni a cui si è arrivati. Come si è tentato di mostrare, l'argomentazione di *Intuizione e perspicuità* si compone di due momenti non sempre facilmente distinguibili: il preliminare lavoro di riformulazione della nozione kantiana di intuizione, per cui si arriva a definire l'arte del genio come "rappresentazione dell'immaginazione", e l'introduzione del concetto gadameriano di perspicuità (il quale poggia proprio su questo lavoro preliminare) con la conseguente caratterizzazione dell'esperienza artistica come veritativa. Ora, ci sembra che a questi due momenti si possano accostare, come in parallelo, i due problemi che erano già stati individuati in *Verità e metodo* e con i quali la teoria gadameriana dell'arte deve necessariamente confrontarsi: il "problema di Kant" e la "seduzione idealistica". Come si ricorderà, in *Verità e metodo* si riconosceva ad Hegel il merito di aver trovato una soluzione al "problema di Kant"

tramite la caratterizzazione dell'esperienza artistica come *Erfahrung*. Invece, l'unica resistenza da opporre alla “seduzione idealistica” era costituita dalla necessità di “tener fermo il punto di vista del finito”.

In *Intuizione e perspicuità*, seppur la proposta gadameriana non sembri cambiare sostanzialmente, le cose si svolgono in maniera differente. In questa sede, Gadamer parte dalla concezione kantiana dell'arte come “rappresentazione dell'immaginazione” e se ne appropria²³, facendola valere contro la stessa “seduzione idealistica”. Infatti, si è visto come, lavorando sui concetti kantiani di intuizione e immaginazione, l'argomento gadameriano arrivi a considerare l'idea estetica come l'anticipazione di un senso indeterminato a cui l'opera d'arte perspicua rinvia, e grazie al quale essa si configura come un fondo inesauribile di pensieri. In questo senso, la verità dell'esperienza artistica non può venire superata o tolta nella forma della conoscenza concettuale.

In altri termini, attraverso la riformulazione del concetto di intuizione come processo discorsivo e formante Gadamer pone le basi per un'integrazione tra la forma dell'esperienza artistica (il dispiacere che segue qualsiasi tentativo di cogliere, in un'unica intuizione, un'opera come “rappresentazione dell'immaginazione”) e il suo contenuto significativo (il nostro “essere-nel-mondo” che nell'*Erfahrung* artistica viene a manifestazione). Un'integrazione che, è doveroso aggiungere, — seppur costituisca già in *Verità e metodo* uno degli assunti centrali della proposta gadameriana — per quanto riguarda il confronto con la tradizione estetica è sempre stata misconosciuta a favore di un'opposizione tra estetica kantiana e filosofia hegeliana. È quindi significativo che la determinazione di *Weltanschauung*, la quale in *Verità e metodo* era riservata unicamente all'estetica hegeliana e che denota, in modo esemplare, il valore veritativo dell'arte, in *Intuizione e perspicuità* venga legata saldamente alla figura di Kant. Gadamer, insomma, sembra ora rifiutare il falso problema di «una scelta di campo nel vecchio conflitto tra un'estetica della forma e un'estetica del contenuto — un'opzione a favore di Hegel contro Kant» (*GW*₈, 203 / *SE*, 38) e piuttosto tentare un avvicinamento delle due prospettive²⁴.

3. Come il concetto fatto risuonare²⁵

Per affrontare gli ulteriori sviluppi del rapporto tra Gadamer e l'estetica kantiana, è necessario fare una breve considerazione filologica. Il titolo di questo paragrafo non è che la traduzione, per quanto libera, di una precisa espressione a cui Gadamer ricorre reiteratamente all'interno della propria opera e che egli riconduce a Kant. Tale espressione risulta particolarmente rilevante dal momento che, nel commento gadameriano all'opera di Celan, viene ad identificare uno specifico paradigma di esperienza artistica. In tedesco, la formulazione centrale di questa citazione – che Gadamer rielabora in vari contesti e che, però, di per sé non compare all'interno del corpus kantiano – recita: “Unnennbaren [...] in Anschlag gebrachte Begriff”. Il termine “Unnennbaren” è una forma sostantivata dell'aggettivo “unnennbar”, il quale si può tradurre con “indicibile”. “Begriff” significa “concetto”, ed effettivamente è un termine kantiano. Infine, la formula “in Anschlag bringen” di per sé rimanda a “esibire”, “mostrare”, “rendere manifesto”, ma viene letta da Gadamer come “mettere in risonanza”, “far risuonare”. In definitiva quindi, Gadamer legge questa formula come «una bella espressione di Kant che deriva dal linguaggio musicale del XVIII secolo» (*GW*₈, 112 / *AB*, 23), e la riferisce al fenomeno per cui, di fronte all'opera d'arte particolare, i concetti formano una specie di cassa di risonanza che articola la forza dell'immaginazione e, così, “vengono fatti risuonare”.

La prima occorrenza di tale citazione, che manca però del termine “Unnennbaren”, è in *Verità e metodo*²⁶, dove viene impiegata per caratterizzare la nozione di “bellezza aderente” e, in senso ampio, la teoria kantiana dell'arte: essa sta a significare, essenzialmente, che nel giudicare della bellezza aderente si tiene conto di un concetto della cosa. In questo senso, la formula “in Anschlag gebrachte Begriff” trova una corrispondenza all'interno della terza *Critica*²⁷. Inoltre, in *Verità e metodo*, a questa occorrenza segue una considerazione da parte di Gadamer: il concetto kantiano di bellezza aderente «non vale solo [nel caso] della poesia, ma di tutte le arti rappresentative» (*GW*₁, 50 / *VM*, 113). Ora, nel considerare la nozione di bellezza aderente (in cui la rappresentazione

rimanda al concetto della perfezione del rappresentato), generalmente ci si rifà in prima battuta al fenomeno delle arti figurative²⁸ piuttosto che a quello della poesia; Gadamer, invece, sembra pensare primariamente al caso dell’arte poetica e alla musicalità del verso. In questo senso, già nel 1960 la formula “in Anschlag bringen” viene apparentemente letta come un’espressione musicale per cui, nella bellezza aderente e, specialmente, nella poesia, i concetti non sono meramente esibiti, ma vengono “messi in risonanza”.

Il termine “Unnennbaren”, invece, compare solo nei testi successivi a *Verità e metodo*. All’interno della terza *Critica*, espressioni come “unnennbar” ricorrono soprattutto nei paragrafi 48 e 49²⁹, in cui Kant esamina la fondazione dell’arte nella figura del genio come facoltà di esibizione delle idee estetiche. Questi paragrafi, come si è visto, sono il riferimento essenziale dell’argomentazione di *Intuizione e perspicuità*³⁰. A nostro parere, negli anni successivi al 1960, Gadamer riconsidera da vicino i passi “più promettenti” della terza *Critica* – rivelanti “l’autentico pensiero di Kant”. Così, egli arriva, da una parte, ad elaborare una nuova lettura dell’estetica kantiana che, nel 1980, culminerà in *Intuizione e perspicuità*; dall’altra, ad aggiungere un termine come “unnennbar” alla formula che designa la teoria kantiana dell’arte, consolidando la propria interpretazione di “in Anschlag” come espressione musicale.

Come si tenterà di mostrare, il recupero del termine “Unnennbaren” permette a Gadamer di qualificare la suddetta espressione come paradigma formale dell’esperienza poetica e, in senso lato, artistica. Questo per due ragioni:

- a) termini come “unnennbar” (“indicibile”) esplicitano un assunto generale della teoria gadameriana, per cui l’opera d’arte (specialmente l’opera d’arte contemporanea) respinge la possibilità di venir compresa attraverso un significato univoco e dunque oppone una resistenza all’*appeal* della “seduzione idealistica”³¹;
- b) la lettura della formula “in Anschlag” come espressione musicale racchiude un ripensamento — analogo a quello sviluppato in *Intuizione e perspicuità* — del rapporto tra

intuizione (o immaginazione) e concetto come rapporto di integrazione.

In questo senso, l'occorrenza di maggiore interesse dell'espressione esaminata si trova in una breve critica all'interpretazione di Peter Szondi di due poesie di Paul Celan (1972). Questo contributo è poi confluito nella postfazione dell'opera *Chi sono io, chi sei tu?* (1986), il commento gadameriano alla raccolta di poesie *Atemkristall*, dello stesso Celan. In questo frangente, Gadamer descrive il lavoro interpretativo del lettore come qualcosa di estremamente difficoltoso, ma, parallelamente, potenzialmente accessibile a chiunque. Se è vero che, da una parte, la parola poetica ricusa l'univocità del senso — e quindi le pretese della “seduzione idealistica” — e si caratterizza per la sua sostanziale ambiguità, dall'altra essa pretende una comprensione da parte del lettore. In questo senso, dice Gadamer, «la poesia offre [...] la possibilità a ciascun lettore di aderire a ciò che viene evocato dall'atto linguistico come se si trattasse di un'offerta [...]». Soltanto questo è comprendere una poesia» (*GW*₉, 433 / *PC*, 88). Comprendere una poesia significa dunque accoglierne l'offerta e, in sostanza, interpretarla correttamente.

Riguardo l'annosa questione circa la giustezza dell'interpretazione, Gadamer in *Chi sono io, chi sei tu?* afferma che «un'interpretazione è esatta solo quando alla fine è in grado di scomparire completamente perché è entrata a formare una nuova esperienza della poesia stessa» (*GW*₉, 451 / *PC*, 117). Ciò significa che un'interpretazione “giusta” deve poter ambire ad essere una rappresentazione [*Darstellung*] dell'opera e, quindi, deve contribuire all'auto-realizzazione della poesia. In effetti, già in *Intuizione e perspicuità* si era visto come l'intuizione soggettiva, in quanto “rappresentazione dell'immaginazione”, contribuisse all'auto-realizzazione dell'opera perspicua: nella misura in cui tale intuizione è suggerita dal testo e attualizza una delle possibilità immaginative da esso evocate, questa si situa nel solco stesso della “forma” dell'opera e non ne è che una *Darstellung*. Ciò significa, nei termini di Gadamer (e, in parte, di Kant), che l'interpretazione «non può attuarsi pienamente se l'orecchio interiore non “ascolta” ogni parola del testo interpretato e, *riflettendo ed eseguendo il movimento linguistico*

della poesia, se non viene recepito anche quanto di nuovo emerge tra le molte “cose indicibili [*Unnennbaren*]” che il pensiero interpretante aggiunge e che il “concetto fatto risuonare [*in Anschlag gebrachte Begriff*]” vorrebbe cogliere» (GW₉, 443 / PC, 100, corsivi nostri). Di conseguenza, dice Gadamer, (a) non esiste un’interpretazione definitiva in grado di esaurire, nella forma del concetto, la parola poetica e le “molte cose indicibili” che essa occasiona in quanto perspicua. Piuttosto, continua il testo gadameriano, la “parola interpretante” che risponde all’appello poetico e lo porta ad auto-realizzarsi è come il “libero gioco” kantiano: l’interpretazione non è né vincolata dalla preminenza del concetto, né legata ad una scelta a piacere e alla sola soggettività³² — ma nell’interpretare, nel produrre una rappresentazione dell’opera, (b) l’immaginazione (o intuizione) accoglie l’offerta della parola poetica e si amplifica nella “cassa di risonanza dei concetti”, facendoli risuonare. In questo senso, Gadamer caratterizza (a) l’interpretazione opponendosi alla “seduzione idealistica” e, parallelamente, (b) instaura un rapporto di integrazione tra intuizione e concetto grazie al recupero della nozione kantiana di “libero gioco”.

Inoltre, come si è già mostrato in riferimento a *Intuizione e perspicuità*, questi due elementi sono l’uno il correlato dell’altro. Dal momento che la nozione di interpretazione viene ripensata al di là della definizione oppositiva tra intuizione e concetto tramite il riferimento al libero gioco kantiano, essa si caratterizza come “processo formante” sempre *in fieri*: la comprensione dell’opera non arriva mai a consolidarsi in una *Darstellung* definitiva come in un risultato e, proprio in questo senso, essa si oppone alle pretese della seduzione idealistica. Per di più, come si è detto parlando dell’opera perspicua, proprio con questo “libero gioco” tra l’interpretazione soggettiva e il testo poetico che la alimenta e ne legittima la pretesa a valere come “giusta”, l’opera d’arte si auto-realizza e l’esperienza artistica si caratterizza come *Erfahrung*. Tutto ciò appare dunque come un’applicazione di quello che poi, nel 1980, sarà il contributo di *Intuizione e perspicuità*: il tentativo, da parte di Gadamer, di sviluppare gli spunti kantiani che si situano al di fuori del campo di influenza

della definizione reciproca di intuizione e concetto, e, correlativamente, l'avvicinamento di determinati elementi dell'estetica di Kant alla propria teoria dell'arte.

4. Conclusioni

Come si è tentato di mostrare, gli effettivi termini di confronto della teoria gadameriana dell'arte non sono tanto Kant o Hegel, quanto il “problema di Kant” da una parte e la “seduzione idealistica” dall'altra. Da questo punto di vista, se è vero che in *Verità e metodo* viene rimproverato all'estetica kantiana il misconoscimento del valore di verità dell'esperienza artistica, è anche vero, d'altra parte, che la terza *Critica* getta le basi della stessa soluzione del “problema di Kant”. Infatti, gli spunti contenutistici dell'estetica di Kant, i cosiddetti “autentici pensieri”, offrono sia la possibilità ad Hegel di formulare la propria teoria dell'*Erfahrung* dell'arte, sia a Gadamer, in *Intuizione e perspicuità*, di «sviluppare ulteriormente il contributo filosofico di Kant e liberare la sua visione dai ceppi dell'opposizione tra intuizione e concetto» (GW₈, 196-197 / SE, 31-32). Più radicalmente, a partire dalla riformulazione della nozione kantiana di intuizione e dalla caratterizzazione dell'opera d'arte perspicua come auto-realizzantesi nella “rappresentazione dell'immaginazione”, si arriva, con Gadamer, a definire l'esperienza artistica nei suoi tratti veritativi e come un'esperienza insuperabile nella forma della conoscenza concettuale. In *Intuizione e perspicuità*, insomma, Gadamer affronta, partendo dal testo kantiano e servendosi di determinati elementi concettuali della terza *Critica* (ovvero, delle nozioni di genio e di idea estetica), sia il “problema di Kant” che quello della “seduzione idealistica”. Inoltre, si è mostrato anche come queste considerazioni influenzino effettivamente la teoria gadameriana dell'arte e, nello specifico, come Gadamer ricorra alla nozione di libero gioco e, reiteratamente, alla formula “Unnenbaren [...] in Anschlag gebrachte Begriff” per definire, attraverso quindi un esplicito riferimento all'opera di Kant, il proprio paradigma interpretativo.

In definitiva, sembra che il rapporto tra la teoria gadameriana dell'arte e il pensiero di Kant non si possa

facilmente ridurre alle prime pagine di *Verità e metodo*. Piuttosto, questo dialogo si evolve e conduce ad uno sviluppo reciproco che, da una parte, avvicina l'estetica di Kant ai temi propri di una teoria dell'arte come *Erfahrung*, e, dall'altra, permette a Gadamer di acquisire nuovi strumenti concettuali in vista di una migliore comprensione dei fenomeni artistici contemporanei.

NOTES

¹ Nel testo si utilizzeranno le seguenti sigle per indicare le opere di Gadamer: GW per l'edizione di riferimento tedesca: Gadamer, *Gesammelte Werke*; VM = *Verità e metodo* (2000), tr. Vattimo, *Wahrheit und methode* (GW₁); AB = *L'attualità del bello* (1988), tr. Dottori – Bottani (GW₈, GW₉); SE = *Scritti di estetica* (2022), tr. Bonanni – Marino – Romagnoli (GW₈, GW₉); PC = *Chi sono io, chi sei tu? Su Paul Celan* (1989), tr. Camera, *Wer bin ich? Wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celan Gedichtfolge «Atemkristall»* (GW₉).

² Cfr. GW₁, 352-368 / VM, 715-747. Il concetto di *Erfahrung* e il concetto di *Erlebnis* (“esperienza vissuta”) ad esso contrapposto sono due elementi-chiave della critica mossa da Heidegger al soggettivismo estetico (cfr. Heidegger 1985: 89-107). Questi concetti vengono ripresi da Gadamer e sistematizzati nella prima parte di *Verità e metodo* (cfr. Di Cesare 2007: 143-147; Dutt 1995).

³ Proprio la “seduzione idealistica” «era la convinzione di Hegel, che lo portò al tema della morte dell'arte, dell'arte come qualcosa di passato» (GW₈, 124 / AB, 35; inoltre, cfr. GW₈, 207 / SE, 44). Gadamer affronterà a più riprese la celebre tesi hegeliana circa il “carattere passato dell'arte”, dandone una interpretazione esplicita nel breve saggio *Fine dell'arte? Dalla tesi di Hegel sul “carattere-passato” dell'arte all'anti-arte di oggi* (cfr. GW₈, 206-220 / SE, 41-56; GW₈, 221-231, non ancora tradotto in italiano). Riguardo a questa interpretazione si vedano le analisi di Romagnoli (2016, 2023: 50-57). Riguardo alla tesi hegeliana e le sue interpretazioni, si veda Siani (2024a).

⁴ Cfr. GW₈, 189-205 / SE, 23-41.

⁵ In questo senso, non si intenderà dunque offrire una disamina critica della lettura di Gadamer, mettendola a confronto con interpretazioni più rigorose e specialistiche del testo della terza *Critica* o con l'autentico pensiero kantiano. Piuttosto, si vorrà mostrare e descrivere come la teoria gadameriana dell'arte si sia di volta in volta, più o meno esplicitamente, misurata con la figura di Kant nel tentativo di definirsi.

⁶ Cfr. GW₁, 65, 89 / VM, 143, 191.

⁷ La categoria di formalismo viene generalmente utilizzata per designare le teorie che concepiscono l'esperienza estetica in base alla struttura o “forma” dell'esperienza stessa (e, nel caso di Kant, del giudizio che la determina) e non secondo il contenuto significativo che ne emerge; viceversa, le teorie che individuano un valore di verità o il sorgere di una determinata forma di

sapere all'interno dell'esperienza estetica cadono sotto la categoria di contenutismo estetico. A proposito, si veda Vattimo (1985: 118-129).

⁸ Cfr. *GW*_I, 87-106 / *VM*, 187-225. Inoltre, riguardo al rapporto tra Gadamer e la tradizione romantica, si veda Gjesdal (2009).

⁹ Il concetto di *Erlebnis*, che Gadamer riconduce alla sistematizzazione neokantiana e all'opera di Dilthey, è, così come il concetto di *Erfahrung*, un elemento chiave della critica al soggettivismo estetico di Heidegger. D'altra parte, in Gadamer la nozione di *Erlebnis* subisce una radicale sistematizzazione e, inoltre, viene connotata in chiave gnoseologica relativamente alla problematica della "coscienza storica", affrontata nella seconda parte di *Verità e metodo*.

¹⁰ Riguardo il termine *Weltanschauung*, Gadamer in *Verità e metodo* afferma – erroneamente – che esso appare per la prima volta nella *Fenomenologia dello spirito*. Infatti, in *Intuizione e perspicuità* (cfr. *infra*, §2) Gadamer rintraccia, all'interno della discussione kantiana circa il tema del sublime matematico, un'eccezionale (e forse prima in assoluto) occorrenza del termine *Weltanschauung* (*GW*_s, 195, n. 1 / *SE*, 30, n. 6; Kant, 1977: 92). Inoltre, nell'opera del 1960 si legge anche che questa nozione assume il suo autentico significato solo nell'*Estetica* di Hegel, in cui «il contenuto di verità che si trova in ogni esperienza d'arte viene magistralmente riconosciuto e messo in rapporto con la coscienza storica. L'estetica diventa così una storia delle *Weltanschauungen*, cioè una storia della verità come essa si rivela nello specchio dell'arte» (*GW*_I, 103 / *VM*, 219).

¹¹ Cfr. Kant, 1977: §17. A proposito, si veda Siani (2007: 144-166); inoltre, la nozione di "ideale" (chiaramente di derivazione kantiana) come unità di soggetto e oggetto è un elemento chiave della filosofia hegeliana dell'arte (cfr. Siani, 2024b).

¹² «Proprio in questa tesi appare chiaro quanto poco un'estetica formalistica (un'estetica dell'arabesco) corrisponda alle idee di Kant» (*GW*_I, 53 / *VM*, 119). È proprio rispetto a questa concezione contenutistica — la quale, secondo Gadamer, rivelerebbe le autentiche intenzioni della fondazione kantiana dell'estetico — che una lettura polarizzante e unilaterale della prima parte di *Verità e metodo* dimostra la propria inadeguatezza.

¹³ È esplicita, qui, l'influenza del ciclo di lezioni heideggeriane del 1921/22 riguardo ad una "ermeneutica della fatticità" (cfr. Heidegger 1988), a cui Gadamer partecipò da studente. È anche da notare, però, che nel trattare la lezione hegeliana come polo opposto al soggettivismo estetico, Gadamer si allontana da Heidegger che, ricostruendo una "storia della metafisica", aveva visto nella tesi hegeliana della fine dell'arte il "compimento della tradizione estetica" (cfr. Heidegger 1985).

¹⁴ Su questo punto, si trova anche l'accordo di Figal (2010) e di Gjesdal (2009: 9-47). Riguardo alla critica mossa da Hegel nei confronti dell'estetica kantiana, si veda Siani (2024b).

¹⁵ Cfr. Kant 1974: 49. Riguardo questa definizione e la complessa questione circa il rapporto tra intuizione e concetto in Kant, si veda Ferrarin (2022: 109-202), con ampia bibliografia.

¹⁶ Qua, traducendo il termine kantiano *Darstellung* (normalmente reso con "esibizione") si è optato per una traduzione uniforme, in continuità con la

nozione gadameriana. Il termine *Darstellung* (che Vattimo in *Verità e metodo* traduce con “rappresentazione”) è infatti una parola-chiave dell'estetica gadameriana presentata in *Verità e metodo* la cui centralità rimarrà pressoché invariata negli scritti successivi al 1960 (cfr. Grondin, 2025; Figal 2022, Nielsen 2023, Di Cesare 2007: 78-80, Romagnoli 2023: 101-109).

¹⁷ Cfr. Kant 1977: 192-193; Traduzione it. 1995: 443-445. A proposito della nozione di idea estetica si vedano Siani (2007: 141-162) e Tomasi (2021). Invece, riguardo al ruolo dell'immaginazione all'interno dell'estetica di Kant, Pareyson (1968: 139-149) e Filieri (2021).

¹⁸ Cfr. *GW*₈, 21 / *AB*, 84. Tale “riempimento”, nei termini di Gadamer, è come «un inquieto fiume di immagini, [che l'opera d'arte perspicua è in grado di evocare e] che accompagna la comprensione [dell'opera stessa] senza fermarsi in nessuna intuizione che possa arrivare a consolidarsi come in un risultato» (*GW*₈, 194-195 / *SE*, 29; *GW*₈, 115-118 / *AB*, 26-29).

¹⁹ È chiaro che l'introduzione di tale concetto comporta un passo oltre Kant e, nello specifico, un passaggio da quello che potremmo indicare come “il punto di vista del genio” (ovvero la fondazione soggettiva dell'arte nell'immaginazione creatrice dell'artista) al “punto di vista dell'opera”. Questo passaggio viene però giustificato da Gadamer attraverso la caratterizzazione kantiana del genio come «l'esprimere e rendere universalmente comunicabile [...] il gioco dell'immaginazione» (Kant 1977: 198; Traduzione it. 1995: 453; cfr. Tomasi, 2021: 22-27). In altri termini, dice Gadamer, dal momento che entrambe si configurano come un libero gioco, la caratterizzazione dell'arte come produzione del genio non può essere separata dalla congenialità di colui che recepisce l'opera. Di conseguenza, «ciò che Kant ha descritto a partire dal lato soggettivo, come prestazione della facoltà estetica di giudizio oppure come genio e spirito, si può formulare dall'altro lato come l'intuire il mondo [*das Anschauen von Welt*] che giunge a presentazione in ogni opera d'arte» (*GW*₈, 198 / *SE*, 33).

²⁰ Per quanto riguarda la nozione di *Welt* nel contesto di una teoria ermeneutica dell'arte, si veda Vattimo (1985: 103-114).

²¹ Cfr. *GW*₈, 70-79 / *AB*, 159-169.

²² Rispetto a questo punto, Gadamer stabilisce un'analogia con la nozione kantiana di sublime matematico (cfr. *GW*₈, 200 / *SE*, 35).

²³ Cfr. Tate, 2009 n. 31. Inoltre, dello stesso avviso sembra essere Gjesdal (2009: 11, 31-32).

²⁴ Riguardo alla possibilità di tale avvicinamento, si veda Bertram (2014).

²⁵ Cfr. *GW*₁, 50 / *VM*, 113; *GW*₉, 443 / *PC*, 100; *GW*₈, 112, 203-205 / *AB*, 23 e *SE*, 39-41.

²⁶ Cfr. *GW*₁, 50 / *VM*, 113. In questa occorrenza dell'espressione, Gadamer non segnala l'origine kantiana ma si limita a mettere tra virgolette la citazione. Nella traduzione di Vattimo, il possibile riferimento a Kant e il potenziale significato “musicale” della suddetta formula si perdono totalmente.

²⁷ Kant 1977: 188; Traduzione it. 1995: 436 (corsivi nostri): «so wird in der Beurteilung der *Kunstschönheit* zugleich die *Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden müssen*». In questo passo la bellezza artistica viene legata alla nozione kantiana di bellezza aderente, la quale presuppone un

concetto di ciò che l'oggetto deve essere e la perfezione dell'oggetto [*Vollkommenheit des Gegenstandes*] in base ad esso (cfr. Kant 1977: 48).

²⁸ Anche gli esempi di Kant suggeriscono un'associazione tra bellezza aderente e arti figurative (cfr. Kant 1977: 50; Traduzione it. 1995: 219).

²⁹ Cfr. Kant 1977: 197-198; Traduzione it. 1995: 450-452.

³⁰ In questo senso, inoltre, si noti che il testo di *Intuizione e perspicuità* si chiude con tre occorrenze della suddetta citazione (cfr. *GW*₈, 203, 205 / *SE*, 39, 41).

³¹ Qui, non si vuole confondere “indicibile” con “inesprimibile”. È chiaro che, per Gadamer, seppur l'opera d'arte occasioni molte “cose indicibili” (“Unnennbaren”), essa esprime *qualcosa*, una verità, per cui l'esperienza artistica si configura come *Erfahrung*. In altri termini, ci sembra che “indicibile” significhi “inesprimibile nella lingua dei concetti”, ovvero attraverso le scienze metodiche e la filosofia, e non “inesprimibile”.

³² Questo è un punto molto importante della teoria gadameriana, per cui essa si distanzia da qualsiasi “nichilismo interpretativo” o esito soggettivistico (a cui l'ermeneutica filosofica è stata spesso – erroneamente – ricondotta). Infatti, dice Gadamer, dal momento che l'interpretazione segue il movimento dell'opera con cui gioca o, in termini kantiani, che nell'interpretare l'immaginazione si conforma alla legalità propria dell'intelletto, «non si tratta di una varietà di interpretazioni, ma di possibili modi di essere propri dell'opera stessa, la quale, in un certo senso, interpreta se stessa nella varietà dei suoi aspetti» (*GW*₁, 123 / *VM*, 259).

Inoltre, si ricordi che in *Verità e metodo* (cfr. *GW*₁, 113-116 / *VM*, 239-245) Gadamer aveva caratterizzato la propria nozione di *gioco* [*Spiel*] in opposizione al libero gioco kantiano in quanto meramente soggettivistico. In questo senso, sembra si possa rilevare uno scarto tra la lettura gadameriana contenuta in *Verità e metodo* e quella presente in *Chi sono io, chi sei tu?*, in cui Gadamer integra la nozione kantiana all'interno della propria teoria dell'arte.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bertram, Georg W. 2014. *Kunst als menschliche Praxis: Eine Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp.

Di Cesare, Donatella. 2003. *Utopia del comprendere*. Genova: Il melangolo.

Di Cesare, Donatella. 2007. *Gadamer*. Bologna: Il Mulino.

Dutt, Carsten. 1995. *Hans-Georg Gadamer im Gespräch*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

Ferrarin, Alfredo. 2022. *I poteri della Ragion Pura. Kant e l'idea di una filosofai cosmica*. Pisa: ETS.

Figal, Günter. 2010. *Erscheinungsdinge, Ästhetik als Phänomenologie*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Figal, Günter. 2022. „Image (Picture)“. In *The Gadamerian Mind*, edited by T. George & G. Van der Heiden: 165-176. Abingdon-New York: Routledge.

Filieri, Luigi. 2021. “Concept-less Schemata: The Reciprocity of Imagination and Understanding in Kant’s Aesthetics.” *Kantian Review* 26 (4): 511–529.

Gadamer, Hans-Georg. 1985-1995. *Gesammelte Werke* [GW]. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

_____. 1988. *L’attualità del bello* [AB]. Traduzione di R. Dottori e L. Bottani. Genova: Marietti.

_____. 1989. *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan* [PC]. Traduzione di F. Camera. Genova: Marietti.

_____. 2000. *Verità e metodo*. Traduzione di G. Vattimo. Bompiani, Milano. [VM].

_____. 2022. *Scritti di Estetica*. Traduzione di G. Bonanni e revisione di S. Marino, E. Romagnoli. Palermo: Aesthetica. [SE].

Gjesdal, Kristin. 2009. *Gadamer and The Legacy of German Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Grondin, Jean. 2025. “Gadamer’s Understanding of Art as Presentation: Study on a Key Concept of Gadamer’s Philosophy.” In *Gadamer on Art and Aesthetic Experience. Rethinking Hermeneutical Aesthetics Today*, a cura di S. Marino & E. Romagnoli, 13-32. Albany: State University of New York Press.

Heidegger, Martin. 1988. „Ontologie (Hermeneutik der Faktizität) (1923)“. In *Gesamtausgabe Band 63*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.

_____. 1985. „Sechs Grundtatsachen aus der Geschichte der Ästhetik“. In *Gesamtausgabe Band 43, Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, 89-107. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.

Kant, Immanuel. 1974. *Kritik der reinen Vernunft*. In *Werkausgabe*, vol. III/IV. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

_____. 1977. *Kritik der Urteilskraft*. In *Werkausgabe*, vol. X. Frankfurt a.M: Suhrkamp.

_____. 1995. *Critica della capacità di giudizio*. Traduzione di L. Amoroso. Milano: BUR.

Nielsen, Cynthia R. 2023. *Gadamer's hermeneutical aesthetics. Art as a performative, dynamic, communal event*. Ney York: Routledge.

Pareyson, Luigi. 1968. *L'estetica di Kant, Lettura della "Critica del Giudizio"*. Milano: Mursia.

Romagnoli, Elena. 2016. "Il 'carattere passato' dell'arte come "presenza del passato. Gadamer interprete dell'estetica hegeliana." In *Fine o nuovo inizio dell'arte?, Estetiche della crisi da Hegel al pictorial turn*, a cura di F. Iannelli e altri, 345-356. Pisa: ETS.

_____. 2023. *Oltre l'opera d'arte*. Pisa: ETS.

Siani, Alberto L. 2007. *Kant e Platone. Dal mondo delle idee all'idea nel mondo*. Pisa: ETS.

Siani, Alberto L. 2024a. *Hegel and the Present of Art's Past Character*. New York: Routledge.

Siani, Alberto L. 2024b. "Aesthetics as philosophy of art, or Hegel's reconciliation of Kantian dualism." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XX (2024): 1–11.

Tate, Daniel L. 2009. "Art as cognitio imaginativa. Gadamer on intuition and imagination in Kant's Aesthetic theory." *Journal of the British Society for Phenomenology* 40 (3): 277-299.

Tomasi, Gabriele. 2021. "Kant and the Cognitive Value of Poetry." *Aesthetica Preprint* 116 (2021): 17-49.

Pietro Ferretti si occupa principalmente di filosofia classica tedesca (in particolare Kant e Hegel) e di filosofia contemporanea (fenomenologia, ermeneutica e filosofia analitica). I suoi interessi di ricerca vertono soprattutto sul rapporto tra l'ermeneutica del Novecento (Heidegger e, in particolare, Gadamer) e la tradizione estetica continentale.

Address:

Pietro Ferretti
Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere
Università di Pisa (Italia)
Via P. Paoli 15
56126 Pisa (Italia)
E-mail: p.ferretti3@studenti.unipi.it