

Il movimento dell'immagine, da Hans-Georg Gadamer a Paul Klee

LUCA SINISCALCO

Università degli studi di Bergamo
luca.siniscalco@unibg.it

Parole chiave

Immagine
Ermeneutica
Istante
Simboli
Angelologia

Keywords

Image
Hermeneutics
Instant
Symbols
Angelology

Abstract

H.-G. Gadamer afferma, in *Verità e metodo*, che l'immagine è "un fatto ontologico". Tale ontologia è caratterizzata in senso dinamico e relazionale, in particolare grazie alla nozione di Evento (*Ereignis*), sulla scorta della lezione heideggeriana. All'approfondimento di tale snodo è rivolto il presente contributo, che intende tematizzare la questione dell'immagine nell'opera del filosofo tedesco ponendo particolare attenzione alla dimensione del simbolico e alla complessa relazione fra le nozioni di 'mediazione' e 'immediatezza'. L'immagine appare così nel contesto ermeneutico quale forma del movimento, simbolo del perenne 'eccesso' di senso nella relazione soggetto-oggetto. Tale prospettiva, che si pone oltre qualsivoglia concezione mimetica e riduzionista, verrà verificata all'interno dell'opera di Paul Klee. Il pittore offre infatti numerosi spunti iconografici che valorizzano la dimensione metamorfica della figurazione. Il *bildnerische Denken* di Klee, nel quale emerge una originale 'angelo-icologia', fonda un cosmo di immagini che operano come forze in movimento.

H.-G. Gadamer states, in *Truth and Method*, that the image is "an ontological fact". This ontology is defined in a dynamic and relational sense, in particular in connection with the notion of Event (*Ereignis*), under Heidegger's legacy. Our contribution is aimed at deepening this junction, dealing with the question of the image in the work of the German philosopher, and paying particular attention to the dimension of the symbolic and to the complex relationship between the notions of 'mediation' and 'immediacy'. The image thus appears in the hermeneutical context as a form of movement, i.e. a symbol of the perennial 'excess' of meaning in the subject-object relation. This perspective, beyond any mimetic and reductionist view, will be verified in the work of Paul Klee. In fact, the painter offers various iconographic hints that enhance the metamorphic dimension of the figuration. Klee's *bildnerische Denken*, in which an original 'angel-iconology' emerges, founds a cosmos of images which operate as forces in movement.

1. Immagin(ar)e con la Sfinge

Quando Edipo fronteggia la Sfinge, mostruosa creatura con corpo di leone, volto di donna e ali di uccello, che, all'ingresso della città di Tebe, pone ai passanti il celeberrimo mortale enigma, avviene un incontro mitico-letterario passibile di molteplici interpretazioni. Nella Sfinge, infatti, si sedimenta un ricco deposito di simboli e archetipi, sorto dall'interazione fra culture distanti tanto in termini spaziali quanto temporali: la Sfinge è simbolo dell'unione di autorità spirituale e potere temporale (Guénon 2005: 43), rappresenta Harmakhis, il "Signore dei due orizzonti" che unisce il mondo sensibile a quello sovrasensibile (ivi: 45), incarna "la serenità della certezza", ma anche "l'ineluttabile e l'insondabile" (Chevalier, Gheerbrant 2011: 382-383), indica "il mito della molteplicità e della frammentazione enigmatica del cosmo" (Cirlot 2021: 408), infine esprime, secondo la tradizione esoterica, un "simbolo che unifica, pur nell'eterogeneità, i quattro elementi (tetramorfi) e la quintessenza o spirito, cui allude la parte antropomorfa" (ivi: 408-409).

In termini meta-simbolici, Hegel riconosce nella grammatica simbolica della Sfinge "il simbolo del simbolico stesso" (Hegel 1997: 407). Per il filosofo idealista, infatti, "il simbolo vero e proprio è *in sé* enigmatico" (ivi: 448), poiché nasce dall'interrogativo su come intendere la forma significante.¹

Ma quali sono gli elementi costitutivi che permettono di giustificare una interpretazione siffatta, senza scadere in un mero lirismo? A nostro avviso, è proprio la narrazione mitica a chiarificare come la potenza dell'immagine della Sfinge sia riposta nella sua capacità costitutiva di 'mettere in moto'. La Sfinge, all'opposto della testa di Medusa, per rimanere nel contesto mitico greco, non è un simbolo reificante, che arresta l'uomo in una condizione di stasi. Essa rappresenta piuttosto una concrezione teriomorfa dell'enigma, inteso come quell'interrogare abissale che proviene dall'invocazione radicale del mondo, il quale sempre reclama di essere compreso, stimolando la ricerca conoscitiva e spingendo il soggetto in quegli itinerari, veri e propri *Holzwege*, "sentieri interrotti" (Heidegger 1997), nei quali il domandare si muove senza posa nel "circolo ermeneutico", arricchendosi passo dopo passo.

Nel domandare a Edipo, come tramandato da Pseudo-Apollodoro, "Chi, pur avendo una sola voce,

si trasforma in un quadrupede, bipede e tripede?", la Sfinge mette in moto l'indagine dell'eroe, lo pone in un nuovo orizzonte di senso, agita la sua immaginazione e, relazionandosi anch'essa all'interno del rapporto istituito con l'eroe, lo 'com-muove'. In questa prospettiva, al di là dell'esito catastrofico della vittoria di Edipo (il matrimonio, inconsapevole, con la madre Giocasta), la Sfinge può essere intesa come 'immagine dell'immagine', in quanto rappresentazione simbolica della sua funzione fondamentale. Anche in questa prospettiva si può comprendere l'attenzione che l'alchimista Michael Maier attribuì all'episodio mitico all'interno del suo capolavoro ermetico-rosacrociano *Atalanta Fugiens*, del 1617. L'emblema XXXIX (Maier 1984: 214) [Fig. 1] raffigura proprio il mito edipico, letto in termini specificamente alchimici.²

La natura mobile e trasmutativa dell'immagine, già presagita nei miti antichi, è un conseguimento che l'estetica contemporanea ha raggiunto in un lungo e tortuoso percorso di ripensamento delle teorie dell'immagine classiche, in particolare mettendo in discussione la lettura tradizionale dell'idea di *mimesis*, 'imitazione', nel senso di 'copia', ossia di mero paradigma copiativo, una concezione, questa, figlia di un punto di vista platonico-aristotelico successivamente radicalizzatasi nel mono-prospettivismo rinascimentale. Intendere l'immagine in termini non



Fig. 1 |

riduzionisticamente mimetici significa infatti scorgere in essa un processo non meramente didascalico-rappresentativo, bensì un incremento ontologico del reale, un accrescimento dell'essere che procede mediante l'istituzione di una nuova relazione – segnatamente quella fra immagine e l'ente 'immaginato' – che apre un nuovo spazio dinamico, entro cui i poli di soggetto e oggetto, immagine rappresentante ed ente rappresentato, entrano in un rapporto di collisione non gerarchico e meccanicistico, rappresentabile piuttosto mediante la metafora della rete: l'immagine appare come uno dei nodi in cui il tessuto della realtà si dispiega; essa non è solo collegata alle linee di senso, ma ne è persino attraversata, generando nei suoi interstizi un movimento dinamico tra fuori e dentro, forma e senso, che crea un microcosmo denso, ma, al contempo, plurale e metamorficamente connotato.

Ecco che allora il riferimento mitopoietico alla Sfinge mostra emblematicamente come la risposta di Edipo, che scopre quanto la creatura intendeva celare – ovvero la risposta all'enigma: l'uomo – sia possibile solo mediante il corrispondere a quell'interrogativo abissale che proprio dall'immagine dell'immagine promana. Che dunque Edipo abbia avuto successo sulla Sfinge, o che invece il suo destino tragico rimandi alla sussistenza di un misterioso Altrove di senso non altrimenti comprensibile, preservata rimane in ogni caso, all'interno della vicenda mitica, la centralità della forza 'movente' dell'immagine.

La tonalità 'sfingica' della *texture* delle immagini è tematizzata con particolare efficacia nell'ermeneutica filosofica di Hans-Georg Gadamer, che delle immagini sottolinea a più riprese il carattere rappresentativo e non mimetico, il cui vertice si realizza nella potenza di 'mobilitazione del reale' in esse inscritta.

2. Il continuum della mediazione e l'accendersi dell'istante

L'immagine (*Bild*), secondo Gadamer, può essere meglio intesa a partire dal suo apparentamento etimologico con la nozione di *Bildung* (cultura, formazione): l'immagine è una formazione sensibile densa di senso,³ il cui dispiegamento si realizza proprio mediante il 'dare forma' alla realtà. In questo modo l'uomo esprime la sua dimensione più abissale, come indica la teologia cristiana, che lo descrive come fatto a 'immagine'

di Dio (Gadamer 2014: 45). Così, l'immagine, più che figura della riproduzione, ossia luogo di manifestazione di un 'originale' di cui l'immagine sarebbe mera copia sensibile, superficie di una profondità altrove situata, è comprensibile come 'superficie profonda', ossia unità, nel fenomeno dell'immagine stessa, dei due poli (originale e copia) che nell'esperienza della fruizione estetica si danno non come contraddittori, bensì quale verità unitaria e organica dell'immagine.⁴ Una verità che non va quindi intesa come corretta adeguazione dell'immagine alla cosa rappresentata, bensì, come Gadamer nota parlando della "verità della parola", quale espressione della "sua piena spiritualità", ossia il suo "pieno manifestarsi del senso" nell'immagine (ivi: 839). L'ontologia dell'immagine non dev'essere risolta sul piano dell'apparenza estetica – questo è, come noto, uno dei principali motivi polemici che attraversano *Verità e metodo*⁵ – salvo risolversi in una semplice copia (*Abbild*).

L'immagine è piuttosto apparentata alla nozione di gioco, essendo gadamerianamente spogliate entrambe le figure di qualsivoglia carattere soggettivistico (ivi: 227-291): proprio come il gioco, l'immagine non rappresenta 'altro *da sé*', è piuttosto rappresentazione dell'altro *in sé*, ossia un a-teleologico palesarsi di un modo di essere del reale sempre capace di trascendere sé stesso, essendo la sua essenza relazione e mediazione fra sé e il proprio stesso evento di dispiegamento. Questa è la "magia dell'immagine, che si fonda sull'identità e indistinzione tra immagine e soggetto raffigurato" (ivi: 301). Il rappresentare 'per' si palesa come un'apertura alla mediazione con una trascendenza sempre immanente. Questo modo d'intendere l'immagine rompe la legalità solipsistica per rifondare tramite un rinnovato gesto istituzionale la propria fondazione in una eccedenza simbolica e relazionale, in cui il *logos* si dispone, prima che come momento razionale, quale elemento relazionale.

L'immagine si lega al gesto conoscitivo e culturale del riconoscimento (*Wiedererkenntnis*): esso, ancora una volta, non è inteso da Gadamer come il rinvenimento di un'identità sostanziale e "meccanica" fra la cosa rappresentata e la rappresentazione, bensì in un gesto di scoperta trasfiguratrice, che "incrementa" nel suo stesso verificarsi non solo la rappresentazione mediante l'originale, ma anche l'originale mediante la rappresentazione, mostrandone l'interconnessione e la reciprocità.⁶ Il riconoscimento è, dunque, un

gesto di ri-fondazione del reale: attraverso tale gesto una porzione di realtà sperimenta una rigenerazione trasfiguratrice. Ri-conoscendo, il fruitore dell'immagine vede in essa ciò che, platonicamente,⁷ già da sempre conosceva ma aveva dimenticato – coglie, pertanto, in modo sorgivo le connessioni tra i frammenti del reale. Questi si rinnovano proprio nell'opera d'arte, che è heideggerianamente caratterizzata da quello "stare-in-sé" (*In-sich-stehen*) capace di aprire in modo emblematico il Mondo che le è proprio (Gadamer 2018: 91). A questa altezza, "il 'conosciuto' perviene nel suo vero essere, e si mostra come ciò che è, solo attraverso il riconoscimento" (Gadamer 2014: 251). Grazie al riconoscimento, viene persino "liberato dalla causalità dei suoi modi di apparire" (ivi: 253). Nell'immagine il rappresentato si irradia di una luce nuova, quella della sua essenza che, nella mediazione della forma sensibile, si fa illuminazione istantanea.

I poli di mediazione e immediatezza si rivelano effettivamente due vettori fondamentali per cogliere la disamina gadameriana dell'immagine. Se da un lato, infatti, l'ermeneutica è l'arte della mediazione fra significati, l'apparizione del senso, al di fuori di una prospettiva riduzionisticamente dialettica, ha sempre un carattere istantaneo ed estatico (in senso etimologico), in quanto conduce il fruitore a scorgere fuori dai limiti della propria individualità la possibilità di intuire un senso *fondamentale*. La speculazione di Gadamer risulta un paradigma fecondo per tematizzare questo complesso rapporto e identificare un modello interpretativo capace di farsi carico di questi due momenti – e movimenti – del pensiero.

Gadamer è esplicitamente polemico nei confronti delle concezioni che ipotizzano in maniera acritica la possibilità di esperire in forma diretta, immediata e pura il senso dell'opera d'arte – come, più in generale, di qualsiasi fenomeno (Figal 2000). Essa, infatti, non si offre in modo puro a una pura "coscienza estetica", la cui stessa esistenza è altamente problematica sul piano speculativo (Gadamer 2021: 61-70), ma si concede sempre storicamente e nel modo della "autocomprensione": nel rapporto con essa "impariamo a comprendere noi stessi, il che significa che superiamo la discontinuità e puntualità dell'*Erlebnis* nella continuità della nostra esistenza" (Gadamer 2014: 217). Pertanto, precisa Gadamer (ivi: 219), "rivendicare l'immediatezza, il genio dell'istante, il significato dell'*Erlebnis* di fronte all'esigenza della continuità e

dell'autocoscienza propria dell'esistere umano non ha senso".

Anche il momento in cui si assiste al gioco dell'arte nell'esperienza estetica ha per Gadamer un carattere di durata per nulla immediato. Sebbene infatti l'assistere abbia il carattere estatico dell'"essere fuori di sé",⁸ "ciò che si presenta allo spettatore come gioco dell'arte non si esaurisce nel puro abbandono dell'istante, ma implica una pretesa di durata e il perdurare di un appello" (ivi: 275), ossia una chiamata alla attribuzione di senso che promana come esigenza dall'immagine stessa, che invoca di essere ri-conosciuta 'nella' contemporaneità e come fenomeno 'della' contemporaneità.⁹

"Appello" e "durata" configurano una dimensione di mediazione "totale", ossia priva di elementi particolari che fuoriescono da essa, nella misura in cui le determinazioni e qualità delle interpretazioni plurali che si possono applicare all'opera d'arte non sono fondate, secondo Gadamer, sulle soggettività interpretanti, bensì sull'opera d'arte stessa, letta nella prospettiva della "coscienza storica". Quando lo spettatore si oblia di fronte all'immagine estetica, per fruirne, partecipa alla "continuità di senso" dell'opera:

È la verità del suo mondo, del mondo religioso e morale in cui egli vive, quella che si rappresenta davanti a lui, ed egli vi si riconosce. Come la parusia, la assoluta presenzialità caratterizza il modo d'essere estetico e d'altra parte un'opera d'arte è dovunque la stessa, ogni volta che una tale presenzialità di realizza, così anche l'istante assoluto in cui uno spettatore sta è insieme oblio di sé e mediazione con sé stesso. Ciò che lo stacca da tutto, gli restituisce anche la totalità del suo essere (Gadamer 2014: 279).

Ciò a dire che l'opera d'arte non può mai essere fruita in sé stessa senza mediazioni, perché essa non è mai il suo semplice darsi univoco come oggetto autonomo dotato di un senso intrinseco positivo (nel senso del *positum*), ma piuttosto è essa stessa polo di mediazione all'interno della relazione intersoggettiva che è il cuore dell'esperienza estetica.¹⁰ Qui la rappresentazione non si limita a restituire il passato dell'opera, ma ne media, grazie alla comprensione ermeneutica, l'essenza in relazione alla vita presente (ivi: 361) e tenendo conto della sua "storia degli effetti" (*Wirkungsgeschichte*) (ivi: 621-635).

Da queste riflessioni parrebbe conseguente de-

durre che in Gadamer la dimensione dell'immediatezza sia totalmente risolta nella mediazione ermeneutica. Eppure, proprio nella citazione precedente abbiamo visto come l'autore parli dell'"istante assoluto in cui uno spettatore sta" (ivi: 279); inoltre, nella sua ricca disamina della filosofia platonica, Gadamer coglie la necessità logica che l'anima intuisca il mutamento – e, quindi, il movimento – proprio nell'"istante" (Lavecchia 2012), giacché, essendo il mutamento possibile solo sul piano del discorso e dell'apparenza (il 'divenire'), è necessario ipotizzare, per non violare il principio di non contraddizione, che sul piano dell'uno (dell'"essere") il mutamento avvenga proprio nell'istante (*exaiphnes*), inteso come 'non-luogo' e 'non-tempo'. L'istante si attiva così fondando, nel tempo stesso che lo limita, il *continuum* temporale. Nota Antonello Franco (2000: 74): nell'istante "del mutamento (di senso) è presente l'anima, che con atto subitaneo coglie il mutamento, che di fatto è un mutamento del *sensu* della partecipazione dell'uno ai generi e dei generi fra loro". La dimensione relazionale di mediazione in cui le immagini ci fanno cogliere le connessioni di senso fra piani diversi del reale non si oppone logicamente all'identificazione di un momento atemporale altrimenti non scomponibile nel quale avviene la genesi di quel senso, la quale è sempre mediata dalla coscienza della determinazione storica e dall'esperienza dell'interpretazione, ma è istantanea nel portare a coscienza la consapevolezza del movimento, e quindi pure la consapevolezza di quella stessa mediazione. Il recupero dell'*exaiphnes* platonico – ma anche della sua rilettura aristotelica (ivi: 212-215) – offre a Gadamer l'opportunità di coniugare mediazione e immediatezza proprio nella figura dell'immagine.

Conseguentemente, dal punto di vista gnoseologico Gadamer riscopre l'idea greca per cui l'istante è il tempo della conquista della consapevolezza del vero (*aletheia*), che, come nota Linda Napolitano Valditara, "sorge all'improvviso" ed implica "il tempo qualitativo e topico del *kairós* [...] in cui il tempo [...] finalmente realizza e porta all'atto ciò che è per natura possibile alle nostre competenze, cioè la conoscenza del vero" (Lavecchia 2012: 33).

L'immediatezza è dunque rifiutata come svincolamento della soggettività dalla mediazione ermeneutica, ma accolta come forma dell'"intuizione intellettuale" (noetica) istantanea, che 'freme' nel pro-

cesso ermeneutico stesso. Quanto, nel processo di mediazione, viene riconosciuto come senso mostra il proprio "carattere vincolante nell'attimo stesso in cui appare": ma tale istantaneità s'inserisce sin da subito nell'esperienza della mediazione, come articolazione di senso nella continuità (Figal 2000: 309).

Ecco che l'intuizione può essere rappresentata come un "toccare" (Derrida 2019) l'essere nel suo darsi spontaneo e istantaneo, sempre mutevole e, sotto questo profilo, ermeneuticamente continuo, aperto all'interpretazione come chiave di formazione e costante ricostruzione del proprio senso sorgivo.

3. L'immagine simbolica: "Everybody need reverse polarity"

L'immagine, per come intesa nel contesto ermeneutico, appare così una forma del movimento, un simbolo del perenne 'eccesso' di senso rispetto alla configurazione di un determinato *pattern* estetico per via del deposito storico-culturale inscritto e in virtù delle potenzialmente infinite relazioni che tale snodo per forma. Le immagini realizzano così nella cultura visuale quanto le parole esprimono nella cultura orale (e scritta): forme discorsive e comunicative di 'mobilitazione del reale' tese fra passato e futuro, soggetto e oggetto, identità e alterità.

Tale movimento è strettamente connesso alla dimensione simbolica dell'immagine.¹¹ Se, infatti, l'immagine fosse mera riproduzione speculare di un oggetto, il movimento dell'immagine si ridurrebbe ad una traslazione univoca di un significato da un ente a un altro. Il situarsi invece dell'immagine nello spazio aperto, multirelazionale e dinamico del simbolico (con cui, comunque, essa non s'identifica *tout court*, come vedremo) determina il suo significare una coincidenza fra "fenomeno sensibile e significato sovra-sensibile" in cui non viene negata la "tensione tra il mondo delle idee e mondo sensibile", anzi: "esso richiama proprio al pensiero anche la sproporzione tra forma ed essenza, espressione e contenuto" (Gadamer 2014: 179).

L'immagine, secondo Gadamer, non è infatti un puro segno, ossia un rimando univoco ad altro da sé, pur avendo una certa indefinita qualità segnica al proprio interno.¹² Ma essa è possibile solo nella misura in cui

l'immagine adempie alla sua funzione di rimando solo attraverso il suo proprio contenuto. Quanto più uno si immerge in essa, tanto più anche è in rapporto con il rappresentato. [...] essa non è separata da ciò che rappresenta, ma partecipa del suo essere (ivi: 329).

In tale partecipazione ontologica è precisamente racchiuso il carattere simbolico dell'immagine: essa, proprio come il simbolo, ha una significazione fondata sulla sua concreta presenza sensibile, che al contempo, rimandando ad altro (il 'non sensibile'), sempre è trascesa nella comprensione ermeneutica. Nel simbolo "qualcosa viene conosciuto e riconosciuto" (Gadamer, 2022: 69).

Tale affinità radicale fra immagine (*Bild*) e simbolo (*Sinnbild*) non è tuttavia assoluta. Secondo Gadamer, infatti, mentre il simbolo non è sempre un'immagine e, soprattutto, nulla aggiungere all'essere, valendo come semplice "vicario" (*Stellvertreter*), l'immagine esercita tale funzione di "rappresentanza" mediante un arricchimento di senso. "L'immagine, dunque, – conclude Gadamer (2014: 331) – sta di fatto a mezza via tra il segno e il simbolo. Il suo rappresentare non è né un puro indicare né una pura rappresentanza": essa conduce alla rappresentazione un nuovo segmento dell'essere, sottraendolo all'oblio all'interno del movimento dinamico della presentificazione: quando esso si realizza, l'immagine "non è più un fatto accidentale, bensì appartiene all'essere stesso. Ogni rappresentazione di questo tipo è un evento ontologico" (ivi: 303).

L'immagine, accogliendo e recependo la manifestazione dell'ente rappresentato, sviluppa un intreccio ontologico con esso, in una dinamica che non è a senso unico ma segue piuttosto uno schema "polare-circolare", in cui la rappresentazione si configura come "trasmutazione in forma" (ivi: 245-265; Guriatti 2022: 56-57).

L'immagine si definisce come emanazione dell'originale:¹³ è altro da essa ma, al contempo, ne incrementa l'essere, come viene evidenziato nella tradizione filosofica di riflessione sulla nozione di *repraesentatio*, che Gadamer approfondisce e rinnova inserendola nella propria ermeneutica. L'immagine come rappresentazione, infatti, permette di invertire il rapporto fra immagine e originale, sottolineando come è proprio soltanto nell'immagine (*Bild*) che "l'originale

diventa immagine originale (*Ur-Bild*), è solo in virtù dell'immagine che il rappresentato diventa davvero qualcosa che si dà in una immagine (*bildhaft*)" (Gadamer 2014: 305-307). Fra immagine e cosa rappresentata vi è un rapporto che può allora essere indicato con la figura del chiasmo (Boehm 2005: 32).

Evidenziato ancora una volta il carattere di mediazione proprio dell'immagine, in rapporto a cui si attua una vera e propria "comunione ontologica con il raffigurato" (Gadamer 2014: 307), è possibile precisare come l'immagine 'ingaggi' costitutivamente lo sguardo dell'osservatore, inducendolo a un movimento di problematizzazione del reale nel suo complesso.

L'immagine, intesa, come sin qui tematizzata, in forma rappresentativa ed evenemenziale,¹⁴ si definisce come figura certamente dinamica e processuale, ma per nulla arbitraria: la sua modalità d'essere, infatti, è sì libera, in quanto è sempre possibile realizzare un'altra immagine altrettanto significativa dello stesso originale, ma mai arbitraria, in quanto nel suo stesso presentarsi si definisce in un rapporto vitale con l'originale. Altrimenti non si ha immagine, ma mera 'copia' o 'imitazione', specchio 'fotografico' dell'originale. Rileva in merito Gadamer: "Non ha senso dire che l'opera è qualcosa 'in sé stessa' e che solo il suo effetto muta; è l'opera stessa che, in condizioni diverse, si presenta come diversa" (ivi: 319). La verità dell'opera d'arte si realizza così sempre all'interno della dimensione storica: la sua mediazione con il passato, così come la prefigurazione, al suo interno, di *patterns* futuri, non è un elemento accidentale, ma lo specifico darsi dell'essenza dell'opera. Il tempo è dunque la struttura stessa nella quale e grazie alla quale l'opera disvela il proprio senso, è "il fondamento portante dell'accadere, nel quale il presente ha le sue radici" (ivi: 615).

Il movimento della singola immagine lascia poi emergere, per contrasto, lo sfondo comune a tutte le immagini – così come le differenze hanno come minimo comune denominatore l'unità del loro rendersi visibili, del loro fare ingresso nel "cerchio dell'apparire" (Severino, 1980). Per dirla con Ernst Jünger, a nostro avviso sintonico con Gadamer rispetto a tale tema:

così come ogni movimento può essere misurato soltanto in relazione a qualcosa che non si muove, allo stesso modo anche il ritorno presuppone qualcosa che è stabile e non ritor-

na. Senza questa stabilità non sarebbero possibili le comparazioni, e soprattutto una valutazione delle figure e delle costellazioni (Jünger 2023: 152).

Le costellazioni, infatti, sono il modo d'essere delle relazioni simboliche fra immagini, la topografia in cui si distribuiscono. La metafora della costellazione (Pinotti 2018) può a nostro avviso fungere da supporto alla comprensione ermeneutica delle immagini, le quali si situano sempre sull'"orizzonte", per usare una nozione della fenomenologia husserliana integrabile in prospettiva ermeneutica,¹⁵ ossia sullo sfondo di quella totalità di cui costituiscono gli snodi e le articolazioni estetiche.

4. L'"ultimo segreto" dell'arte. Il movimento delle immagini in Paul Klee

Il movimento delle immagini può condurre alla chiarificazione del senso che si palesa nella rappresentazione, ma anche al suo velamento, nella forma della custodia dell'enigma.¹⁶ Che il sentimento evocato sia quello della familiarità, dell'estraneazione o del perturbamento, il movimento delle immagini squaderna quella topografia che Gadamer, commentando il ciclo pittorico che il pittore Willibald Kramm dedicò a Kafka, definisce come "lo spazio tra l'essere e il nulla" (Gadamer 2021: 156) – evocando così una rappresentazione topologica affine a quell'apertura fra confini e limitazioni che Martin Heidegger tracciò nella nozione di *Inzwischen* (Malpas 2021).¹⁷

L'opera di Klee tenta in questo contesto di sanare quella scissione fra visibile e invisibile che ha contraddistinto taluni sviluppi dell'arte informale senza tuttavia ripristinare una connessione univoca e immediata fra i due piani, bensì alludendo al 'non detto' sempre sotteso a tale legame (Peukert 1966). Difatti, la costellazione delle immagini pare coinvolgere, anche proprio mediante gli spazi vuoti e i 'non detti' che la caratterizzano, tutte le forme di senso che si generano nella prassi artistica. Tale intuizione ci pare essere stata sapientemente sviluppata proprio dal già citato Paul Klee, teorico e artista di una 'fenomenologia estetica dell'invisibile'. La sua opera può infatti propriamente essere letta come una riscoperta, nel panorama della rivoluzione artistica primo novecentesca, della potenza mobilitante delle immagini quali chiave di volta di una ermeneutica dell'evento

simbolico. In sintonia con la tesi gadameriana da noi analizzata, Klee aveva già elaborato nel suo scritto del 1920, *Schöpferische Konfession*, la tesi per cui "l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile" (Klee 2004: 13), definendo il suo *bildnerisches Denken* come un tentativo di manifestare l'enigma del reale tramite immagini, e letterarie e pittoriche. Se il processo conoscitivo, come sottolineato da Gadamer, è tale qualora non si limiti a verificare la corrispondenza fra pensiero ed enti, ma operi creativamente fondendo gli orizzonti di interprete e interpretato, è corretto rilevare con Klee che le immagini artistiche non riproducono i fenomeni, bensì operano come forze in movimento, che prescindono da un referente esterno all'opera e manifestano piuttosto il mondo del quadro "in sé".¹⁸

Sembra curioso che una così potente valorizzazione conoscitiva dell'immagine venga intrapresa da un artista astratto,¹⁹ ma è invece segno di una profonda intuizione: è proprio il rifiuto della concezione mimetica dell'arte a spingere Klee a ricercare un gesto artistico adeguato a elaborare una architettura complessiva delle immagini che sia capace di rendere ragione sul piano estetico del processo creativo stesso. L'arte astratta teorizzata e praticata da Klee è cioè una risposta sorgiva e spontanea a quell'appello proveniente dalla datità elementare che richiede un movimento di distacco e riappropriazione di senso. È una vera e propria 'caccia conoscitiva'.²⁰ L'artista, infatti, nella concezione di Klee, non è un creatore *ex nihilo*, bensì un veicolo e canalizzatore di immagini preesistenti, o tutt'al più un prosecutore capace di prolungare "l'atto creativo del mondo dal passato al futuro, conferendo durata alla genesi" (ivi: 49).²¹

La teoria estetica di Klee sottolinea a più riprese la centralità del movimento quale forma di dischiudimento dell'essenza temporale della realtà (2004: 16-17) e delle "latenti" possibilità invisibili dell'universo.²² Da tale dottrina consegue una precipua prassi artistica, di cui Klee offre nella *Confessione creatrice* un concreto *case study*, rappresentato da un soggetto artistico a suo avviso tipicamente moderno, ossia un uomo che passeggia sul ponte di un piroscampo ma che nella rappresentazione assume a centro di una "compagine di movimenti dell'universo" (ivi: 19).²³

Il fluire del movimento nel mondo della vita è segnatamente il problema centrale dell'arte contemporanea, stando all'esempio proposto da Klee. È op-



Fig. 2 |

portuno notare che con tale ipotesi tematica l'artista si è effettivamente confrontato nell'acquerello del 1927 *Abenteuer Schiff (Nave dell'avventura)* [Fig. 2], che sembra proprio evocare il passo lumeggiato nel saggio teorico. L'opera raffigura in effetti un vascello, costruito mediante linee essenziali e figure geometriche, che avanza in un paesaggio scuro, in cui cielo e mare si fondono l'uno nell'altro. Sulla nave sono riconoscibili due personaggi principali: l'uno tiene il timone, l'altro passeggia sul ponte. Altre figure umane, più piccole, sono appena accennate. Mediante l'indirizzo di tutte le linee di forza verso destra, l'opera suggerisce allo spettatore una forte tensione dinamica: si respira il vento che muove la nave, con le vele che garriscono sfruttando la sua energia, l'acqua che si rifrange sull'imbarcazione, si scorgono pesci che la accompagnano nel tragitto. Eppure, al contempo, altre linee prospettiche creano dinamiche di spaesamento e instabilità. Anche in quest'opera, in cui Klee conserva un buon numero di elementi figurativi, si conferma come il vero dinamismo, più che quello esplicito, sia quello nascosto: è la forma dell'invisibile a emergere nell'acquerello, la cui vista immediatamente pone lo spettatore nella ricerca di completamento dei tasselli mancanti della visione: in che luogo si colloca la nave? Dove è diretta? Quale avventura intende compiere? I tratti infantili, che richiamano all'arte come gioco e festa – in un senso affine a quello che Gadamer andrà a tematizzare (2021: 3-57) –, il simbolismo allusivo all'Altrove come spazio di relazione dinamico con i diversi io – creatore, fruitore e protagonista della scena –, la reinterpretazione contemporanea della rappresentazione artistica tradizionale dei viaggi per mare,

spesso connessi alla *curiositas* ulissiana e/o alla tensione titanica, rifulgono nell'opera, che si mostra mediazione dinamica fra l'innovazione avanguardista di Klee e il *continuum* dell'orizzonte artistico europeo.

La configurazione di tale spazio artistico si rende possibile grazie all'abbandono, da parte dell'artista, dello sguardo statico dell'individualità soggettivizzata e l'acquisizione di una "*prospettiva di un io vagante* [...]" ove le rette possiedono *diversi* punti di fuga, posti al di fuori del quadro stesso" (Cappelletti 2003: 17) L'immagine di Klee muove l'uomo verso una integrazione della comprensione logico-razionale dell'opera in una direzione fenomenologico²⁴-simbolica: "Attraverso il linguaggio dell'astrazione Klee cerca il farsi della figurazione [*Gestaltung*], cercando, come ormai sappiamo, di cogliere parimenti il farsi della natura, e lo fa muovendo dal vuoto apparente del caso" (ivi: 22), il quale coincide con lo sfondo preformale del 'darsi delle immagini', essendo il caos, come precisa lo stesso Klee (1984: 9), "uno stato primitivo, mitico del mondo, dal quale poi prende forma, a mano a mano oppure repentinamente, di per sé o grazie all'intervento di un creatore, il cosmo ordinato". La soglia – l'istante colto da Gadamer, è proprio nella figura del punto, "simbolo rappresentativo" dell'inconcepibile da cui "irraggia, in tutte le dimensioni, l'ordine cui con ciò si è dato vita" (ivi: 3-4).

In questa prospettiva l'immagine permette di cogliere in modo nuovo il rapporto fra artista e natura (Di Giacomo 2003: 69-74). Viene dismessa la centralità del momento mimetico e, come nota Gadamer, il dipinto appare quale concrezione simbolico-rappresentativa dotata di un proprio mondo, una costruzione architettonica il cui contenuto è propriamente la sua stessa figura. Di contro alle diffuse interpretazioni intimiste e soggettiviste, è possibile affermare che "il dipinto moderno [...] non esige alcuna immedesimazione nello stato d'animo dell'artista, è in sé necessario e come sa sempre esistente al modo del cristallo: corrugamenti, prodotti dell'essere, disgregazioni, increspature e rune in cui il tempo diventa durata" (Gadamer 2021: 141). Per argomentare questa intuizione, Gadamer cita proprio un passo dei *Diari* di Klee, apprezzando il suo scetticismo rispetto all'applicazione di dottrine astratte alle opere d'arte e la sua attenzione alla consistenza della singola opera. In Klee è la concretezza della sperimentazione artistica a detenere un primato temporale e concettuale ri-

spetto alla concettualizzazione estetica (ivi: 126-27). Torniamo, così, sempre di nuovo, alla figura dell'arte come 'processo' e 'mediazione'.²⁵

L'immagine in movimento tematizzata dall'ermeneutica è la viva protagonista dei capolavori di Klee: ogni immagine (*Bild*) è formazione (*Bildung*) vitale e palpitante, scrittura artistica dell'evento del mondo oltre qualsivoglia dualismo metafisico (Cappelletti 2003: 99-102).

Un'altra opera di Klee che ci aiuta a gettare lumi sull'interpretazione gadameriana dell'immagine è certamente l'*Angelus Novus*, celeberrimo acquerello del 1920 [Fig. 3].²⁶ Lasciando ai margini della nostra trattazione la celeberrima disamina dell'opera proposta dallo stesso Walter Benjamin nel saggio *Tesi di filosofia della storia*, del 1942,²⁷ che ha profondamente influenzato la ricezione complessiva dell'opera di Klee, è possibile verificare come nell'acquerello in questione la torsione dell'immagine come ponte di mediazione fra il visibile e l'invisibile sin qui discussa trovi rappresentazione artistica concreta.

L'angelo di Klee presenta tratti fisionomici che ri-



Fig. 3 |

mandano ai disegni infantili, ma evoca al contempo un'atmosfera inquietante. Il suo corpo, sproporzionato rispetto ai canoni estetici tradizionali, appare smosso da forze contrapposte, che lo appellano alla presenza. Non si tratta di una copia di una figura dell'iconografia cristiana tradizionale, bensì dell'evocazione, da parte di Klee, di una nuova figura del sacro. *Angelus Novus*, appunto.

All'angelologia Klee preferisce una 'angelo-iconologia': l'orizzonte della sua turbolenta e tragica contemporaneità invoca angeli dinamici, dai tratti demoniaci nel senso ellenico, ossia capaci di mediare fra umano e divino, interiorità ed esteriorità, soggetto e oggetto. Angeli che, tuttavia, rimangono sulla soglia della trascendenza, la quale hanno dimenticato di saper varcare: l'angelo di Klee è un "guardiano e custode caduto", fortemente compromesso con "la transitorietà e caducità" (Cacciari 1992: 50-52).

In Gadamer la figura dell'angelo compare in relazione alla sua esegesi delle *Elegie duinesi* di Rilke: secondo Gadamer (1993), l'angelo rilkeiano non ha determinazione teologica in senso trascendente, è piuttosto una forma dell'invisibile immanente: esso esprime la "realtà del sentire" dell'uomo, non passibile di analisi scientifica o razionalistica in quanto qualità esclusa da ogni approccio deterministico. L'angelo è un "garante dell'invisibile (*das Unsichtbare*)", ossia di "quanto non si lascia vedere né afferrare, e che tuttavia ha realtà (*Wirklichkeit*)"²⁸ (ivi: 292).²⁹

Sebbene Gadamer ritenga discutibile l'interpretazione a suo avviso troppo spiritualistica che Rilke stesso ha fornito dell'angelo, essa non ci sembra distante dall'esegesi sin qui frequentata. Ne è un esempio quanto Rilke scrive in una lunga lettera a Witold von Hulewicz del 13 novembre 1925, dove viene illustrato come l'angelo delle *Elegie* nulla abbia a che spartire con l'angelo cristiano, essendo piuttosto da intendersi come quella creatura in cui risplende la "metamorfosi del visibile in invisibile", apparenza affascinante ma al contempo tremenda per noi osservatori, che nel visibile siamo radicati e che all'abisso guardiamo con angoscioso sguardo: imprimendo in noi l'orma della caducità mondana le possiamo donare una nuova vita 'invisibile' (Rilke 2000).

L'invisibile in questione, tuttavia, non è metafisicamente 'oltre', piuttosto è 'accanto' a noi, in quelle pieghe che le costellazioni delle immagini - artistiche e letterarie - permettono di evocare. Il senso dell'im-

magine si alimenta proprio dell'ambiguità della sua stessa dimensione invisibile: grazie ad essa l'opera, entrando nel piano sottoposto alla visione, 'resiste' allo sguardo, lo contamina della propria forza, rapportandosi ad esso, ma preservando la propria identità. "La mia ala è pronta al volo" costituisce l'incipit del pensiero di Gerhard Scholem citato da Benjamin in esergo alle proprie riflessioni sull'*Angelus Novus* (Benjamin 1962: 80). Si può evincere che "quest'ala è l'occhio: l'occhio è teso al presente, trattiene in sé un passato finalmente conquistato ed è in grado di presagire, con coraggio, il futuro" (Poletti 2014).

Il situarsi dell'immagine dell'angelo rilkiano né sul piano umano né su quello divino fa sì che esso si manifesti soltanto quando nel cuore umano affiora quella chiarezza che sola può evocarlo (Gadamer 1993: 293). Rispetto all'angelo, noi siamo deboli, estranei a noi stessi, dispersi nel tempo dell'attesa. L'angelo ci aiuta a indirizzare il nostro sguardo sul presente, uscendo dal *sensus communis*.

In Rilke, pertanto, la dimensione mitopoietica si realizza in una forma eterogenea rispetto alla visione mitica classica, in cui la narrazione confermava se stessa mediante la propria semplice presenza. In un mondo in cui il religioso è tramontato, compito del poeta è rendere mitico il proprio stesso sentire: si tratta di un "capovolgimento mitopoietico (*Mythopoietische Umkehrung*)" per quanto concerne la creatività artistica (ivi: 294-295).³⁰ Infatti, "il mondo del proprio cuore nel detto poetico ci viene opposto come se fosse un mondo mitico, ossia un mondo fatto di un'essenza che agisce"³¹ (ivi: 295). L'angelo di Rilke è allora la pienezza di questa confessione creatrice dell'autore, che innalza "in un presente privo di miti il mondo dell'esperienza del cuore umano nella dimensione mitico-poetica"³² (ivi: 295). Il movimento della "mitopoiesi del cuore" dell'artista si serve delle immagini letterarie in una forma simile a quella mediante cui il pittore contemporaneo utilizza nel gesto pittorico le forme del proprio "mondo della vita". Nella poetica rilkiana è precisamente "quanto del nostro mondo non è poetico che diventa oggetto della asserzione poetica"³³ (ivi: 304). La meraviglia promana dall'invisibile al cuore di tutte le cose, anche quelle più semplici, e l'artista è colui che è capace di rendere "parusia", ossia, in senso ermeneutico, "presenza" il risuonare della parola poetica (ivi: 305). "Un'opera d'arte – afferma Gadamer (2019: 91) riflettendo sul-

la filosofia dell'arte heideggeriana – non intenziona qualcosa, non rinvia come un segno a un significato, ma si rappresenta nel proprio essere, in modo da costringere l'osservatore a soffermarsi su di essa".

A questa altezza teoretica, l'angelo di Rilke appare, proprio come l'*Angelus Novus* di Klee, "l'immagine dell'Angelo immanente all'individualità più singola e irripetibile della creatura – anzi: [...] è il nome della forza che rende irripetibile ed unico questo singolo esserci" (Cacciari, 1992: 54).

Lungo questa traccia l'ermeneutica di Gadamer permette di quadrare questa relazione fra l'angelo-iconologia' di Klee e quella di Rilke, sulla base del movimento dinamico che accomuna e fonda parola poetica e immagine artistica (Gadamer 2004: 177; Gurisatti 2022: 59) – quella immagine, che, secondo Klee (1984: 21-23), deriva dal movimento del punto, il quale, sulla base della figurazione, s'irradia come centro. Pertanto, l'immagine artistica è concepibile come la concreta "parusia" di un senso la cui qualità è apprezzabile soltanto nell'esperienza ermeneutica, quale ultima determinazione nella quale si risolve l'esperienza estetica. Una comprensione, come già puntualizzato, che non ha mai fine, e che rende l'impresa conoscitiva un'avventura incessante. Come ebbe a notare Paul Klee (2004: 20): "Dietro la pluralità delle interpretazioni possibili, resta pur sempre un ultimo segreto – e la luce dell'intelletto miseramente impallidisce".

Note

¹ Un interrogativo che Edipo infine riesce a risolvere, mostrando come, nella concezione hegeliana, l'enigma dell'arte possa essere sciolto grazie alla ragione speculativa. L'enigma, in quanto "simbolismo cosciente" è in ultima istanza sempre risolvibile (Hegel 1997: 448). Secondo Heidegger, invece, Edipo è il campione di una lotta tragica contro l'apparenza in nome dell'essere (la "non latenza"), una lotta destinata allo scacco, simboleggiato dalla sua cecità (Heidegger 1990: 115-117). In modo complementare, nota Agamben, Edipo si oppone alla potenza del simbolico volendo decifrare a tutti i costi il suo segreto, che consiste nel mascheramento o velamento della distanza sussistente fra significato e significante (Agamben 2011: 163). Sulla tutela dell'enigma in una prospettiva ermeneutica si rimanda alle nostre riflessioni nei seguenti paragrafi.

² La Sfinge è definita il "simbolo della secreta conoscenza delle cose sacre" (Maier 1984: 215) e la vicenda del parricidio e dell'incesto è interpretata come allegoria del processo alchemico, con particolare riferimento al simbolo sulfureo (ivi: 277). Il mistero radicale della Sfinge, tuttavia, rimane in ultima istanza irrisolto nei suoi fondamenti (Fankhauser 2002: 29-30), giacché in verità "s'ignora ciò che Edipo rispose, ma altri, errando, intesero le età dell'uomo" (Maier 1984: 216-217). Resta salvaguardato il carattere dinamico di un'immagine che è rivolta "ai soli filosofi" (ivi: 216), i viandanti del "circolo ermeneutico".

³ "Senso è la relazione fondamentale nella quale 'accade' [*angeht*] qualcosa in cui ci si può imbattere o che si può cogliere, e che dev'essere nel contesto compreso nella sua peculiarità, affinché questo accadere si 'realizzi'" (Figsal 2000: 307).

⁴ Lo conferma anche l'etimologia tedesca della parola: in *Bild* emerge "la forza plasmatica formativo-costruttiva" di un "apparire primordiale che fa apparire ma che non appare mai in se stesso in quanto tale" (Giugliano 2020: 238).

⁵ È il tema della "differenziazione estetica", ossia l'astrazione operata dalla coscienza all'interno dell'*Erlebnis* estetico, cui Gadamer contrappone, nella propria ontologia dell'arte, una "non-differenziazione estetica" (Gadamer 2014: 257).

⁶ La gioia travolgente del riconoscimento consiste dunque "nel fatto che in esso si conosce *più* di ciò che già si conosceva. Nel riconoscimento la cosa conosciuta emerge, per così dire, come attraverso una nuova illuminazione, dalla causalità e dalla variabilità delle condizioni in cui in genere è sommersa, e viene colta nella sua essenza. Essa viene conosciuta come qualcosa" (Gadamer 2014: 251).

⁷ È il tema percorso da una sterminata letteratura, ma sempre fecondo di nuove riflessioni e rielaborazioni, dell'anamnesi.

⁸ Ben distinta dalla follia irrazionalistica, l'esperienza estatica si definisce come "la possibilità positiva di esser pienamente presso qualcosa, di 'assistervi'. Un tale assistere ha il carattere dell'oblio di sé, ed è costitutivo dell'essenza dello spettatore di esser preso dalla contemplazione in modo da dimenticarsi di sé. L'oblio di sé, però, è qui qualcosa di totalmente diverso da una condizione privativa, giacché scaturisce da una dedizione attenta alla cosa, dedizione che è un atto positivo dello spettatore" (Gadamer 2014: 275).

⁹ Noi stiamo infatti nella luce della visibilità, notava Heidegger (1991: 147), "in quanto 'reclamati' dalla pretesa dell'essere dell'ente [...] allo scopo di costruire e di dare forma alla 'radura' dell'essere, ovvero, detto in senso lato e molteplice, allo scopo di custodirla".

¹⁰ Che, nella prospettiva gadameriana, è comunque destinata a risol-

versi nell'ermeneutica (Gadamer 2014: 353).

¹¹ Una definizione esaustiva della nozione simbolo appare estremamente problematica, vista la plurimillennaria discussione speculativa che la nostra tradizione culturale ha elaborato in merito ad essa. Gadamer lo definisce come "qualcosa il cui senso non risiede nell'apparenza immediata [...] ma in una significazione che va al di là di essa. [...] una certa cosa sta per qualcos'altro. [...] la significazione del *symbolon* si fonda sulla concreta presenza e solo nell'essere esibito o pronunciato acquista la sua funzione rappresentativa" (Gadamer 2014: 169). Tale definizione 'minima', che peraltro accomuna il simbolo all'allegoria, dev'essere però necessariamente integrata con una costellazione di sfumature che nei secoli sono state associate alla nozione di simbolo: fra di esse, Gadamer (ivi: 171) sottolinea la centralità della "funzione anagogica" e dello "sfondo metafisico" quali qualità essenziali del simbolo. Sulla genesi moderna dell'uso del termine, progressivamente venutosi a contrapporre ad allegoria, decisivo è stato secondo Gadamer il ruolo di Goethe e la successiva lettura di Schelling, con cui il simbolo diventa figura imprescindibile della filosofia dell'arte tedesca. Secondo Gadamer, tuttavia, oggi "bisogna di nuovo pensare l'opposizione simbolo-allegoria come qualcosa di relativo" (ivi: 185).

¹² La distanza dal linguaggio della determinazione segnica riguarda in particolare le immagini dell'arte moderna astratta (Gadamer 2021: 91-92).

¹³ Gadamer riprende tale nozione dalla filosofia neoplatonica, da lui interpretata come un primo superamento dell'ontologia sostanzialistica (2014: 303). Sulle radici platoniche e neoplatoniche dell'immaginazione creatrice è fondamentale il saggio *Living Forms of the Imagination*, di Douglas Hedley (2008), in cui è ampiamente indagata la tradizione filosofico-letteraria che in Occidente ha inteso l'immagine come forma di mediazione metafisica.

¹⁴ L'opera d'arte può essere descritta come "l'urto grazie al quale una verità diviene evento appropriante (*Ereignis*)" (Gadamer 2018: 92).

¹⁵ Afferma Gadamer: "Un orizzonte non è un confine fisso, ma qualcosa che cammina con noi e che invita a un ulteriore procedere. Così, all'orizzontalità intenzionale che costituisce l'unità del flusso di esperienza, corrisponde una altrettanto comprensiva orizzontalità intenzionale dal lato dell'oggetto. Tutto ciò che è dato come ente è dato nel mondo, e porta perciò con sé l'orizzonte del mondo" (2014: 511). Un concetto, quello di "orizzonte", che implica un immediato richiamo al "mondo della vita" (*Lebenswelt*), anch'esso figura del movimento: "Il mondo della vita esiste nel movimento della permanente relatività di ciò che è valido" (ivi: 513). Heidegger lo approfondisce in relazione al concetto di "abbandono" (*Gelassenheit*) e "aperto" (*das Offene*) (Heidegger 1983). All'interno del "circolo ermeneutico" si realizza, nella dinamica di risposta alla domanda della tradizione, la "fusione di orizzonti" (*Horizontverschmelzung*) fra l'interprete (con il proprio stesso orizzonte) e il dato storico da comprendere (Gadamer 2014: 771-779).

¹⁶ Gadamer nota come l'immagine, in particolare quella mitico-simbolica, viva sempre nella tensione fra l'appello ad una spiegazione chiara e razionale e la fuoriuscita onirica dalla sfera del rischiaramento del *logos* per rientrare nella dimensione umbratile e misteriosa che ne è la costituzione essenziale (Gadamer 2022: 110).

¹⁷ Non tutto, peraltro, dev'essere necessariamente rappresentato. Lo ritiene, ad esempio, Elio Franzini, il quale, a partire da un'annotazione ai margini dell'ultimo disegno (incompiuto) di Paul Klee ("Bisogna che tutto sia conosciuto? Ah, io non credo"), sottolinea come vi sia una dimensione di irrepresentabile originario che va preservata in

quanto tale. "Il senso simbolico delle forme è tale – afferma Franzini (2001: 234) – perché la frattura tra il pensare e il sentire si mantiene e si rinnova all'interno di questo 'lato', i cui tentativi di 'compimento' sciogliono il valore stesso della comunicazione simbolica [...] Il sogno millenario di essere al tempo stesso animali razionali e simbolici sempre inevitabilmente si scontra con un'impossibile 'conquista dell'ubiquità".

¹⁸ Le immagini vi riescono "facendo spazio – il *Räumen* che è la libera donazione di luoghi di cui parla Heidegger – aprendo orizzonti. La libertà dell'artista in quanto ποιητής [*poiētēs*] è qui, nell'occasione di creare mondi possibili, nell'accostarsi al ritmo del cosmo essendo pienamente consapevole che nella simultaneità di tutti i movimenti nel quadro, quel ritmo si costituisce" (Cappelletti 2003: 15-16).

¹⁹ Promotore di un'astrazione, tuttavia, che si riappropria della forma come "figurazione" e "funzione" dell'opera (Di Giacomo 2003: 39-43).

²⁰ "Sin da Platone, caccia e conoscenza sono termini che si inseguono e sovrappongono. Implicito, nella connessione, è un certo carattere assassino del conoscere, che nel raggiungere il suo oggetto può ucciderlo" (Calasso 2016: 49).

²¹ Nota in merito Giuseppe Di Giacomo (2003: 52): "È come se il pittore operasse per far sopraggiungere un senso che lui stesso non ha concepito prima; [...] il linguaggio artistico lavora su un visibile che è sempre altro da ciò che appare ed esalta questa enigmatica alterità di tutto ciò che è; per questo esso non finirà mai di dire tutto", per questo l'immissione di nuove immagini nella costellazione del "circolo ermeneutico" non può trovare completezza.

²² "Tanto divino si è accumulato in me che non posso morire. La mia testa arte da scoppiare. Uno dei mondi che vi si cela vuol venire alla luce. Intanto, prima che si compia, devo soffrire" (Klee 2010: 52).

²³ Riportiamo di seguito il passo completo: "Un uomo dell'antichità che naviga su una barca, con piena soddisfazione e apprezzando l'ingegnosità e la comodità. A ciò conforme, il modo di rappresentare degli antichi. E ora invece, le sensazioni di un uomo moderno che passeggia sul ponte di un piroscafo: 1. Il suo proprio movimento; 2. la rotta della nave, che può anche essere opposta a quello; 3. la direzione e la velocità della corrente; 4. la rotazione della terra; 5. l'orbita della terra; 6. tutt'attorno, le orbite della luna e degli astri. Risultato: una compagine di movimenti nell'universo, avente per centro l'io sul piroscafo" (Klee 2004: 19).

²⁴ In contesto fenomenologico è in particolare Merleau-Ponty ad essersi interrogato sull'opera di Klee, il quale, insieme a Cézanne, è protagonista de *L'occhio e lo spirito* (1989).

²⁵ Nota acutamente Figal (2000: 308-309): "L'opera d'arte [...] è una mediazione che permette al mondo di rivelarsi nel suo senso. Solo così esso, da ambiente, diviene mondo. Che Gadamer parli di questa mediazione nei termini di una trasmutazione dovrebbe essere preso sul serio: all'ambiente e alla vita che in esso ha luogo viene qui a competere qualcosa che prima non era. Il senso, tramite cui l'ambiente diviene mondo e la vita qualcosa di riferito al mondo, deve essere articolato, affinché senso in generale possa esserci. Il senso non è nulla che si possa affermare come una circostanza di fatto, e men che meno rappresentare come esistente di per sé. Senso si dà solo nell'esserci che produce e subisce la mediazione".

²⁶ Acquistata nel 1921 dal filosofo tedesco Walter Benjamin, l'opera fu ereditata nel secondo dopoguerra dallo studioso di misticismo ebraico Gershom Scholem, che la donò successivamente all'Israel Museum di Gerusalemme, dov'è attualmente esposto. L'immagine

dell'angelo affascinò e ossessionò Klee, che vi tornò a più riprese dal 1913 sino alla morte, nel 1940 (al 1939 risalgono ben diciotto opere raffiguranti angeli).

²⁷ La riflessione mistico-messianica di Benjamin sull'"angelo della storia" è sicuramente distante dalla sensibilità ermeneutica "urbanizzata" (Habermas 1979) di Gadamer, eppure, a nostro avviso, potrebbe essere posta in fruttuoso dialogo con la questione della "coscienza della determinazione storica".

²⁸ Traduzione mia.

²⁹ "L'esperto di Rilke si rende subito conto che è stato lo spirito platoniano a ispirare le visioni di angeli delle Elegie di Duino" (Gadamer 1984: 289).

³⁰ Si tratta di un esito coerente con l'ermeneutica gadameriana dell'immagine, il cui esito è, secondo Gurisatti (2022: 58), una vera e propria "inversione mimetica", secondo cui non è l'originale come dato la matrice (causale) dell'immagine, ma è l'immagine la matrice (disvelativa) dell'originale come espressione, nel senso che è solo in virtù della traduzione in immagine che l'originale diventa retroattivamente tale [...]. Gadamer giunge a fondare tale paradosso nell'idea cristologica di *repraesentatio* nel senso dell'incarnazione e del corpo mistico".

³¹ Traduzione mia.

³² Traduzione mia.

³³ Traduzione mia.

Bibliografia

- AGAMBEN G. (2011), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.
- BENJAMIN W. (1962), "Tesi di filosofia della storia", in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. e introduzione di R. Solmi, Einaudi, Torino, pp. 75-86.
- BOEHM G. (2005), "Das Bild und die hermeneutische Reflexion", in FIGAL G., GANDER H.-H. (a cura di), *Dimensionen des Hermeneutischen. Heidegger und Gadamer*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, pp. 23-35.
- CACCIARI M. (1992), *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano.
- CALASSO R. (2016), *Il Cacciatore Celeste*, Adelphi, Milano.
- CAPPELLETTI P. (2003), *L'inafferrabile visione. Pittura e scrittura in Paul Klee*, Jaca Book, Milano.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A. (2011), *Dizionario dei simboli*, vol. II, ed. it. a cura di I. Sordi, Rizzoli, Milano.
- CIRLOT E. (2021), *Dizionario dei simboli*, tr. it. di M. Nicola, Adelphi, Milano.
- DERRIDA J. (2019), *Toccare, Jean-Luc Nancy*, tr. it. di A. Calzolari, Marietti, Bologna.
- FANKHAUSER R. (2002), "Alchemistische Hermetik und emblematische Darstellung", in *Kodikas/Code. Ars Semeiotica*, 25:1-2, pp. 27-37.
- FIGAL G. (2000), "Ermeneutica come filosofia della mediazione", in *Iride*, 12:30, pp. 305-311.
- FRANCO A. (2000), *Immagine, senso, ermeneutica*, Guida, Napoli.
- FRANZINI E. (2001), *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina, Milano.
- GADAMER H.-G. (1984), "Il pensiero come redenzione. Platino tra Platone e Agostino", in *Studi platonici*, 2, pp. 279-290.

- ID. (1993), "Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien", in *Gesammelte Werke*, IX: *Ästhetik und Poetik – II*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, pp. 289-305.
- ID. (2004), *Verità e metodo*, tr. e apparati di G. Vattimo, introduzione di G. Reale, Bompiani, Milano.
- ID. (2018), "La verità dell'opera d'arte" (1960), in *I sentieri di Heidegger*, a cura di R. Cristin, Marietti, Bologna, pp. 83-96.
- ID. (2021), *L'attualità del bello*, a cura di R. Dottori, Marietti, Bologna.
- ID. (2022), *Scritti di estetica*, presentazione di P. Montani, tr. it. e note di G. Bonanni, Aesthetica, Milano.
- GIUGLIANO A. (2020), "Imago-Imitago. Note filosofiche sullo status storico e metafisico del concetto di immagine (Warburg, Benjamin, Heidegger, Nancy)", in DISTASO L. V., DONISE A., MASSIMILA E. (a cura di), *Immagine e immaginazione*, Federico II University Press, Napoli, pp. 211-254.
- GUÉNON R. (2005), *Autorità spirituale e Potere temporale*, tr. it. di P. Nutrizio, Luni, Milano.
- GURISATTI G. (2022), "Ritrarre è tradurre – Tradurre è ritrarre. Sulla traduzione come pratica ermeneutica tra Gadamer e Benjamin", in *Studi di estetica*, 45:22: *Estetica e traduzione*, a cura di E. Caramelli e F. Cattaneo, pp. 53-76.
- HABERMAS J. (1979), "Urbanizzazione della provincia heideggeriana", in *aut-aut*, 217-218, pp. 21-28.
- HEDLEY D. (2008), *Living Forms of the Imagination*, T & T Clark, London-New York.
- HEGEL G. W. F. (1997), *Estetica*, a cura di N. Merker, introduzione di S. Givone, tomo I, Einaudi, Torino.
- HEIDEGGER M. (1983), *L'abbandono*, tr. it. di A. Fabris, Il melangolo, Genova.
- ID. (1990), *Introduzione alla metafisica*, presentazione di G. Vattimo, tr. it. di G. Masi, Mursia, Milano.
- ID. (1991), *Il principio di ragione*, a cura di F. Volpi, tr. it. di G. Gurisatti e F. Volpi, Adelphi, Milano.
- ID. (1997), *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze.
- JÜNGER E. (2023), "Il nodo di Gordio", in JÜNGER E., SCHMITT C., *Il nodo di Gordio*, a cura di G. Gurisatti, Adelphi, Milano, pp. 11-157.
- KLEE P. (1984), *Teoria della forma e della figurazione*, a cura di M. Spagnol e R. Sapper, tr. it. di M. Spagnol e F. Saba Sardi, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2004), *Confessione creatrice e altri scritti*, tr. it. di F. Saba Sardi, Abscondita, Milano.
- ID. (2010), *Diari. 1898-1918*, prefazione di G.C. Argan, tr. it. di A. Föelkel, il Saggiatore, Milano.
- LAVECCHIA S. (a cura di) (2012), *L'istante. L'esperienza dell'illocalizzabile nella filosofia di Platone*, Mimesis, Milano-Udine.
- MAIER M. (1984), *Atalanta Fugiens*, a cura di B. Cerchio, Mediterranee, Roma.
- MALPAS J. (2021), "26. Between (Zwischen)", in WRATHALL M. A., *The Cambridge Heidegger Lexicon*, Cambridge University Press, disponibile all'indirizzo <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-heidegger-lexicon/between-zwischen/019EE-D297B1152B6BD0DE34E6621CFCC>, ultimo accesso 25/3/2023.
- MERLEAU-PONTY M. (1989), *L'occhio e lo spirito*, tr. it. di A. Sordani, SE, Milano.
- PEUKERT K. W. (1966), "Das Bild als Vorgang. Bemerkungen zu Paul Klees imaginärer Metaphysik", in *Antaios*, 7, pp. 319-331.
- PINOTTI A. (a cura di) (2018), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino.
- POLETTI C. (2014), "L'angelo che è stato", in *Poetarum Silva*, 20 settembre, disponibile all'indirizzo https://poetarumsilva.com/2014/09/20/langelo-che-e-stato/#_ftn11, ultimo accesso 15/3/2023.
- RILKE R. M. (2020), "Lettera a Withold von Hulewicz del 13 novembre 1925", in *Poesie (1907-1926)*, a cura di A. Lavagetto, tr. it. di G. Cacciapaglia e A.L. Giavotto Künkler, Einaudi, Torino, pp. 644-647.
- SEVERINO E. (1980), *Destino della necessità*, Adelphi, Milano.