

Forma, verità e interpretazione. Vattimo, Eco e la lezione di Pareyson

Form, Truth and Interpretation. Vattimo, Eco and the Lesson of Pareyson

Stefano Oliva

Università degli Studi Niccolò Cusano, Roma

stefano.oliva@unicusano.it

DOI: [10.17421/2498-9746-10-04](https://doi.org/10.17421/2498-9746-10-04)

Riassunto

Nella sua ermeneutica Luigi Pareyson pone il coinvolgimento reciproco di due istanze, la verità e l'interpretazione, inseparabili e irriducibili l'una all'altra. Allo stesso modo, nella teoria della formatività, Pareyson indica due principi, la forma formante e la forma formata, e spiega come in ambito estetico l'interpretazione non debba aderire rigidamente all'opera così come appare al termine del processo produttivo, ma debba riattualizzare lo spirito che ha guidato la sua formazione. Mettendo in relazione i due termini dell'ermeneutica pareysoniana (verità e interpretazione) con le due istanze della sua estetica (forma formante e forma formata), è possibile cogliere le differenze tra il maestro e due dei suoi allievi più noti: Umberto Eco e Gianni Vattimo. Tornare al modello ermeneutico di Pareyson ci permette quindi di osservare analogie e differenze tra alcune delle posizioni più rilevanti nel dibattito che, anche in tempi recenti, ha visto contrapposti realisti e antirealisti.

Parole chiave: Luigi Pareyson, Umberto Eco, Gianni Vattimo, Verità, Interpretazione, Forma

Abstract

In his hermeneutics Luigi Pareyson fixes the reciprocal involvement of two instances, truth and interpretation, inseparable and irreducible from each other. Similarly, in the theory of formativity, Pareyson indicated two principles, the forming form and the formed form, and explained how interpretation in aesthetics should not rigidly adhere to the work as it appears at the end of the production process, but should re-actualise the spirit that guided its formation. By relating the two terms of Pareyson's hermeneutics (truth and interpretation) to the two instances of his aesthetics (forming form and formed form), it is possible to grasp the differences between the master and two of his best-known students: Umberto Eco and Gianni Vattimo. Going back to

Pareyson's hermeneutic model thus allows us to observe similarities and differences between some of the most relevant positions in the debate that, even in recent times, has seen realists and anti-realists opposed.

Keywords: Luigi Pareyson, Umberto Eco, Gianni Vattimo, Truth, Interpretation, Form

INDICE

1 L'eredità di Pareyson	44
2 Forma formante e forma formata	45
3 Teoria dell'interpretazione	48
4 Vattimo: interpretazione senza verità	50
5 Eco: opera aperta	53
6 La lezione di Pareyson	55

1 L'EREDITÀ DI PAREYSON

A distanza di oltre trent'anni dalla sua scomparsa, Luigi Pareyson continua a rappresentare un punto di riferimento in diversi ambiti filosofici tra cui, come è naturale, l'estetica e la teoria dell'interpretazione¹. In un'epoca di rinnovata centralità del concetto di verità, l'ermeneutica di Pareyson, in equilibrio tra l'affermazione della libertà dell'interprete e l'ancoraggio a una nozione forte e piena di opera d'arte, sembra particolarmente attuale, e la sua ripresa pare liberare il pensiero dall'*impasse* in cui si erano venuti a trovare alcuni sviluppi riconducibili alla scuola torinese.

Nel 1971 Luigi Pareyson pubblica *Verità e interpretazione*, in cui sviluppa la propria ermeneutica, le cui linee essenziali erano state già delineate in *Estetica. Teoria della formatività* (1954). Come scrive l'autore in un noto passo, «della verità non c'è che interpretazione e [...] non c'è interpretazione che della verità»². L'ermeneutica di Pareyson pone così il coinvolgimento reciproco di due istanze, la verità e l'interpretazione, inseparabili e irriducibili l'una all'altra. Già nella teoria della formatività Pareyson indicava due principi, la forma formante e la forma formata, alla base della comprensione del processo formativo e spiegava come l'interpretazione in estetica non debba aderire rigidamente all'opera così come appare alla fine del processo di produzione, ma debba riattualizzare lo spirito, o per così dire la legge di sviluppo, che ha guidato la sua formazione. La

¹Per una ricostruzione della teoria della formatività e delle sue riprese recenti, si veda A. IACOBONE, *Formativity*, «International Lexicon of Aesthetics», Spring 2022 Edition, URL = <https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2022/spring/Formativity.pdf>, DOI: 10.7413/18258630116

²L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, Mursia, Torino 1971 (nuova ed. in *Opere complete di Luigi Pareyson*, vol. xv, Mursia, Torino 2018, p. 53).

forma formante è quindi il principio che garantisce la verità delle molte interpretazioni possibili, ognuna delle quali dà luogo a una diversa esecuzione dell'opera. Mettendo in relazione i due termini dell'ermeneutica di Pareyson, verità e interpretazione, con le due istanze della sua estetica — forma formante e forma formata — è possibile cogliere le differenze tra il maestro e due dei suoi allievi più noti: Umberto Eco e Gianni Vattimo.

Nel saggio *Opera aperta* (1962), Eco tributa un riconoscimento alla teoria estetica del maestro ma sottolinea l'aspetto di costante apertura della forma formante, che favorisce così la proliferazione delle interpretazioni di un'opera che appare di per sé indeterminata. D'altro canto, nella formulazione del pensiero debole di Vattimo l'ermeneutica si distacca dall'istanza veritativa (e ontologica) della forma formante e ammette solo interpretazioni senza riferimento ad alcun ancoraggio veritativo. In entrambi i casi il binomio indicato da Pareyson viene spezzato lasciando o una forma formante senza forma formata (molte verità possibili) oppure una forma formata senza forma formante (molte interpretazioni senza alcuna verità). Ripartire dal modello ermeneutico di Pareyson ci permette quindi di osservare le somiglianze e le differenze tra alcune delle posizioni più rilevanti nel dibattito sul rapporto tra verità e interpretazione che, in anni recenti, ha conosciuto nuova vitalità nella declinazione del confronto tra realismo e anti-realismo³.

2 FORMA FORMANTE E FORMA FORMATA

La riflessione deve prendere le mosse da una breve ricostruzione della teoria della formatività che metta in luce il ruolo assegnato da Pareyson alle due istanze rappresentate dalla forma formante e dalla forma formata.

Nel discorso di Pareyson la formatività tiene il posto di quella che, nella tripartizione aristotelica delle attività umane, viene chiamata *poiesis*: accanto alla *theoria* e alla *praxis* vi è un genere di fare produttivo attraverso il quale l'essere umano modifica il mondo fisico attorno a sé, dando forma alla materia. Secondo la celebre definizione pareysoniana, la formatività si presenta come «un tal “fare” che, mentre fa, inventa il “modo di fare”»⁴: un fare che presenta una peculiare relazione con le regole e le norme che segue nell'atto stesso in cui le pone. Produzione e normatività intrattengono, nell'agire formativo, un rapporto di inestricabile intimità: il «modo di fare» non viene imposto dall'esterno ma emerge lungo il processo, che d'altra parte non si può dire sia sregolato proprio nella misura in cui da esso scaturisce una regola *sui generis*. La formatività, secondo Pareyson, è

³Cfr. M. FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012; G. VATTIMO, *Della realtà*, Garzanti, Milano 2012; U. ECO, *Di un realismo negativo*, in *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, a cura di M. De Caro e M. Ferraris, Einaudi, Torino 2012.

⁴L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Edizioni di Filosofia, Torino 1954 (nuova ed. Bompiani, Milano 2002, p. 18).

un aspetto tipico dell'azione umana in genere ma essa si incarna in maniera «pura, specifica e intenzionale»⁵ nella produttività artistica, vale a dire nell'azione dell'artista che plasma una materia imprimendo in essa una determinata forma.

È proprio in questo processo di formazione che emerge il duplice profilo della nozione di forma. Come osserva Pareyson:

Se questa è la natura del processo artistico, bisognerà dire che la forma, oltre che esistere come formata al termine della produzione, già agisce come formante nel corso di essa. La forma è attiva prima ancora che esistente; impellente e propulsiva prima ancora che conclusiva e appagante; tutta in movimento prima di poggiare su di sé, raccolta intorno al proprio centro⁶.

Imprimendo una forma in una materia, l'artista di fatto ordina e organizza gli elementi a sua disposizione facendo emergere una determinata configurazione. D'altra parte essa non appare solamente al termine del processo, come configurazione compiuta e conclusa, perfetta — nei termini di Pareyson, come forma formata — ma già durante la fase di elaborazione essa anima il lavoro dell'artista, gli suggerisce la direzione da seguire e gli indica concretamente le soluzioni da adottare in vista della riuscita.

Si comprende allora perché Pareyson scelga il termine inusuale di 'formatività' e non il più consueto 'forma' per la sua teoria, la cui peculiarità — come espliciterà l'autore nella prefazione del 1988 — sta nel

[...] mettere subito in chiara luce il carattere dinamico della forma, alla quale è essenziale essere un risultato, anzi la riuscita di un processo di formazione, giacché la forma non può essere vista come tale se non la si scorge nell'atto di concludere, e insieme includere, il movimento di produzione che vi pone a capo e vi trova il proprio successo⁷.

Nella teoria di Pareyson si riconosce pertanto l'esigenza di tenere insieme i due aspetti della forma, colta tanto nel successo del processo quanto nel suo sviluppo. Questa esigenza, che dà luogo a una proposta altamente speculativa, nasce in realtà da un'osservazione molto acuta e realista: le due declinazioni del concetto di forma evitano gli inconvenienti teorici che si verrebbero a creare se la forma emergesse solamente *dopo*, al termine del processo formativo o, viceversa, se essa esistesse già *prima*, pronta e compiuta nella mente dell'artista. Nel primo caso, se la forma fosse solamente perfezione e compimento, per l'artista sarebbe impossibile pervenirvi: egli sarebbe cioè sprovvisto di guida, privo di indicazioni, e la forma sarebbe o irrealizzabile o, se realizzata, consisterebbe in una riuscita del tutto casuale. Nel secondo caso invece, se la forma esistesse già come progetto

⁵Ivi, p. 22.

⁶Ivi, pp. 75-76.

⁷Ivi, p. 7.

in attesa di esecuzione e dunque fosse già presente nella mente dell'artista, l'esecuzione stessa diventerebbe una inessenziale e superflua messa in opera di un progetto preformato.

Contro queste due ipotesi, che negano in modi diversi il presupposto pareysoniano della coincidenza tra invenzione ed esecuzione, così come la simultaneità tra formulazione della regola e sua applicazione, la nozione di forma formante tematizza l'aspetto processuale del fare artistico, il suo carattere avventuroso e privo di garanzie di riuscita, ma al tempo stesso orientato al successo e dunque normativamente vincolante: «La divinazione della forma si presenta perciò soltanto come legge d'esecuzione in corso: non legge enunciabile in termini di precepto, ma norma interna dell'operare teso alla riuscita; non legge unica per ogni produzione, ma regola immanente d'un singolo processo»⁸.

Grazie alla nozione di forma formante, il processo formativo e l'opera d'arte acquistano una nuova profondità, guadagnando la dimensione temporale che proviene dalla considerazione del fare artistico come sviluppo di un processo dinamico. Scrive a tal proposito Pareyson:

Così l'opera d'arte appare come la maturazione d'un processo organico di cui essa stessa è il germe, la legge individuale di organizzazione e l'interna finalità: essa esiste soltanto quando è stata fatta nell'unico modo in cui poteva esser fatta; è fine a sé stessa solo in quanto è il fine della propria formazione, la legge del proprio sviluppo, l'energia operativa della propria crescita, l'artefice interno della propria maturazione⁹.

L'immagine del processo formativo che emerge dalla riflessione di Pareyson, ricca di riconoscibili influenze kantiane e goethiane, è quella di uno sviluppo organico teleologicamente orientato verso la piena maturazione di una forma che, prima ancora di mostrarsi come entelechia dell'opera, agisce come «energia operativa» e «legge individuale di organizzazione». Il ruolo assegnato alla forma formante, capace di orientare il processo, conduce a un fecondo paradosso: «l'opera d'arte si fa da sé, eppure la fa l'artista»¹⁰, il quale — per usare termini estranei a Pareyson — non è dunque il progettista ma piuttosto l'intercessore dell'opera.

Questo modo di considerare il lavoro dell'artista consente infine di cogliere un aspetto 'veritativo' della forma formante che, come vedremo, sarà importante ai fini del discorso che qui si va componendo: orientando il processo e fornendo una legge immanente di sviluppo, la forma formante si presenta come criterio di riuscita e dunque incarna un'istanza di verità del procedimento artistico che, non a caso, per Pareyson è «univoco e improseguibile»¹¹, vale a dire diretto a

⁸Ivi, p. 75.

⁹Ivi, p. 77.

¹⁰Ivi, p. 78.

¹¹Ivi, p. 77.

una forma compiuta oltre la quale l'artista non deve spingersi, pena la perdita di quella stessa forma formata annunciata dall'azione della forma formante.

3 TEORIA DELL'INTERPRETAZIONE

La teoria della formatività descrive il processo artistico fino alla riuscita dell'opera ma non si ferma qui; l'opera infatti reclama di essere eseguita e interpretata. Con le parole di Pareyson, l'interpretazione va concepita nei termini di «una tal forma di conoscenza in cui, per un verso recettività e attività sono indissolubili e, per l'altro, il conosciuto è una forma e il conoscente è una persona»¹². Nella prospettiva pareysoniana, ricordiamo, non solamente l'opera ma anche la persona è una forma, che presenta i due aspetti di 'totalità' e 'sviluppo' che abbiamo riconosciuto nelle due declinazioni del concetto di forma. In un certo senso, la persona è «autoopera»¹³, l'opera che va facendo di se stessa. Ed è proprio il carattere personale che si riverbera nelle forme plasmate dall'artista, le quali fanno sì che gli oggetti dell'interpretazione possano essere considerati singolarità, «esistenze singolarissime, dotate di vita propria, indipendenti, irripetibili e inconfondibili»¹⁴.

Dopo che il processo formativo ha messo capo all'opera, colta sotto l'aspetto della sua forma formata, emerge allora l'esigenza dell'interpretazione, che però non è estrinseca rispetto all'opera stessa. Il lavoro dell'interprete, infatti, fa sì che l'opera possa «vivere di volta in volta, non d'una vita nuova, aggiuntavi o prestatale, ma della stessa vita di cui essa ha cominciato a vivere e vuol vivere ancora»¹⁵.

Il carattere personale dell'interpretazione apre l'opera a una molteplicità di letture possibili che, come è comprensibile, pongono l'interrogativo circa l'effettivo rapporto tra opera e interpretazione. Se è vero che «non ha senso né l'unicità né la definitività dell'interpretazione» perché una volta «posta l'interpretabilità, viene con ciò posta la possibilità di infinite interpretazioni e d'un processo d'interpretazione»¹⁶, è altresì vero che l'interprete deve porsi di fronte all'opera con un atteggiamento di disponibile e rispettosa recettività, adottando il ritmo dell'oggetto e sintonizzandosi con esso. L'equilibrio tra opera e interprete si gioca tutto nell'affermazione del carattere personale dell'interpretazione, vale a dire nell'incontro tra due singolarità inesauribili.

Personale non significa dunque soggettivo — termine problematico, che presterebbe subito il fianco a una dialettizzazione con l'esigenza di una 'oggettività'

¹²Ivi, p. 180.

¹³Ivi, p. 184.

¹⁴Ivi, p. 186.

¹⁵Ivi, p. 224.

¹⁶Ivi, p. 186.

dell'interpretazione. La soluzione proposta da Pareyson, profondamente equilibrata e proprio per questo delicata, è quella di legare opera e persona come poi, nel saggio del 1971, verità e interpretazione, attraverso una mutua implicazione. Nell'*Estetica* del 1954 leggiamo: «All'opera d'arte non v'è accesso se non attraverso l'esecuzione che se ne dà, sia che questo lavoro sia diviso fra un mediatore e l'ascoltatore o spettatore, sia che si trovi tutto radunato nel lettore che accede direttamente all'opera»¹⁷. Ciò significa che l'opera d'arte è già da sempre 'eseguita', cioè fin dal principio reclama di vivere la vita che le è propria attraverso le diverse esecuzioni cui andrà soggetta. Non vi è dunque accesso all'opera se non attraverso le sue esecuzioni, così come nel saggio del 1971 non vi è accesso alla verità se non attraverso le molteplici interpretazioni:

Per un verso, infatti, se la verità non si offre se non all'interno di una prospettiva personale che già la interpreta e la determina, è impossibile un raffronto tra la verità in sé e la formulazione che se ne dà: per noi la verità è inseparabile dall'interpretazione personale che ne diamo non meno di quanto noi stessi siamo inseparabili dalla prospettiva in cui la cogliamo¹⁸.

Di nuovo, la persona dell'interprete non rappresenta un ostacolo all'esibizione della verità ma una concreta via d'accesso ad essa. Persona e verità non sono dunque in un'opposizione dialettica ma si compenetrano nell'atto interpretativo. Quello che potrebbe essere avvertito come un limite posto alla validità dell'interpretazione viene allora colto come un'esigenza affinché essa possa conseguire la verità: «Le formulazioni della verità sono molteplici, ma la loro molteplicità non compromette l'unicità della verità, anzi la suppone e ne vive, così come l'unicità della verità non annulla la molteplicità delle sue formulazioni, anzi ne vive e la esige»¹⁹.

Un ultimo punto, rilevante ai fini di questa ricostruzione orientata al successivo confronto con le posizioni espresse da Vattimo e da Eco, è l'intersezione tra la questione dell'interpretazione e il riferimento al concetto di forma. Questo punto viene esplicitato da Pareyson con particolare chiarezza nel saggio del 1966 *I problemi dell'estetica*, dove si può leggere:

Bisogna andare più a fondo: penetrare nell'officina dell'artista, associarsi alla sua creazione, ascoltare con lui le esigenze dell'opera, vedere l'opera nell'atto di regolare la sua propria formazione. L'opera riesce ad essere legge dell'esecutore solo se gli appare come legge dell'autore quando la faceva: come l'opera ha sollecitato l'artista a farla com'essa stessa voleva ch'egli la facesse, così essa sollecita il lettore o il me-

¹⁷Ivi, p. 222.

¹⁸Id., *Verità e interpretazione*, cit., p. 25.

¹⁹Ivi, p. 61.

diatore a eseguirla com'essa stessa vuole ancora esistere. Ciò significa che *la fedeltà è dovuta più all'opera in quanto formante che all'opera in quanto formata*²⁰.

La fedeltà dovuta dall'interprete alla forma formante piuttosto che alla forma formata garantisce l'aderenza delle molteplici letture possibili alla verità incarnata da quella che, come si è visto, rappresenta l'intima legge di sviluppo dell'opera. L'esclusiva aderenza alla forma formata, ovvero al modo in cui la forma appare al termine del processo artistico, risulta tardiva; se si vuole tenere fermo il riferimento dell'interpretazione alla verità dell'opera — se si vuole, cioè, che l'interpretazione sia effettivamente via d'accesso a *quell'opera* e non sia, per esempio, l'innescio di un altro processo formativo — bisogna dunque che l'interprete si sintonizzi con la forma formante e lasci che essa guidi la sua lettura o esecuzione.

4 VATTIMO: INTERPRETAZIONE SENZA VERITÀ

A partire dall'insegnamento di Pareyson, possiamo individuare i due percorsi differenti di Vattimo ed Eco che, pur recependo alcune istanze proprie della teoria della formatività, giungono a posizioni originali. Possiamo anticipare che il dialogo degli allievi con il maestro finirà per spezzare il delicato equilibrio tra istanza personale e istanza veritativa che abbiamo tentato di mettere in luce nella breve ricostruzione dell'ermeneutica di Pareyson.

La prima posizione su cui ci soffermiamo è quella di Vattimo che, proprio nella prefazione all'edizione americana di *Verità e interpretazione* (2013), presenta le linee principali dell'ermeneutica di Pareyson e dialoga criticamente con il maestro. A distanza di molti anni dalla prima pubblicazione del saggio, Vattimo mette in luce in maniera molto decisa quello che reputa essere il residuo metafisico della teoria di Pareyson, vale a dire la permanenza di un riferimento al concetto di verità come sostanza, essere permanente. Ma, si domanda Vattimo, che senso può mai avere la nozione di verità una volta che si sia stabilito che non esiste un accesso ad essa che non passi attraverso la pluralità delle interpretazioni? La risposta che dà al suo quesito è la seguente:

The answer remains the same as that which Pareyson offered ever since the time of his aesthetic theory as theory of formativity: In artistic making, and truly in all forms of human invention, something entirely new happens that, however, is neither arbitrariness nor subjective contingency, but rather implies the presence of something else that, like “the forming form,” guides the act of concrete formation. Briefly, according to Pareyson we must acknowledge that when artists create, they also and always correct and change under the guidance of the law of the thing itself, as it were, which transcends the artist's arbitrariness and the contingency of the circumstances. In Heideggerian terms, we can speak of an event of being, which, as is well

²⁰L. PAREYSON, *I problemi dell'estetica*, Marzorati, Milano 1966; ora in *Opere complete di Luigi Pareyson*, Mursia, Milano 2008, p. 348.

known, for Heidegger occurs eminently in the work of art (the putting to work of truth). That an event is an event of being, opening of a new way of being's self-giving (and thus happening of a new paradigm, of a new epoch) can be said only afterward. Likewise, a great "classic" artwork can be recognized only when it has become such, in a happening that is not contained in its origin or in the initiative of its author. I propose that we should think of the relation between truth and interpretation in Pareyson along similar lines: There is no truth except than in the interpretative event, which is always historically situated; yet interpretation is such only if, as is the case for the artwork, it "succeeds."²¹

Correttamente, Vattimo individua nella forma formante «la legge della cosa stessa» che nel processo artistico giunge a maturazione. Essa ha il potere di indirizzare gli sforzi dell'artista e di guidarne il lavoro, incarnando un'istanza normativa che «trascende l'arbitrio dell'artista e la contingenza delle circostanze». Vattimo suggerisce allora un confronto con lo Heidegger del saggio *L'origine dell'opera d'arte* (elaborato nel 1935-36 ma pubblicato nel 1950), in cui appunto l'opera d'arte viene considerata come la «apertura dell'ente nel suo essere, il farsi evento della verità»²². Così come l'opera d'arte è un «evento dell'essere, che apre un nuovo modo di auto-donazione dell'essere», aggiunge Vattimo, allo stesso modo le molte interpretazioni che essa suscita attestano la riuscita dell'opera, ben al di là delle intenzioni dell'artista, e sono esse stesse da considerarsi in base alla loro riuscita, cioè alla effettiva capacità che hanno di aprire una via d'accesso all'opera a partire da una concreta situazione storica. Opera come evento ed interpretazione, anch'essa concepita come evento, suggeriscono infine una concezione evenemenziale della verità:

What is here suggested, and even more than suggested, are reasons to think that the possible "metaphysical" reading of the concept of truth in Pareyson should be limited by or definitely replaced with an "event-like" conception of truth. If there is no truth except in its interpretations, truth is not something that stands somewhere on its own ever since the beginning and forever after; truth lives only in interpretations that are such only if they involve the interpreters through the cogency with which they demand that they are understood²³.

La verità vive solo nella storicità delle interpretazioni e, in ultima analisi, il suo affievolimento metafisico è già, secondo Vattimo, presagito da Pareyson. La scomparsa della verità come istanza metafisica e trascendente è però un passo ulteriore, motivato da sensibilità e interessi differenti rispetto a quelli che potevano muovere Pareyson, il quale, ricorda Vattimo, era legato ai valori dell'umanesimo

²¹G. VATTIMO, *Foreword to L. Pareyson, Truth and Interpretation*, translated and with an Introduction by R. T. Valgenti, revised and edited by S. Benso, SUNY Press, Albany (NY) 2013, pp. xiii-xiv.

²²M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, trad. it. P. Chiodi, La Nuova Italia, Milano 2002, p. 23.

²³G. VATTIMO, *Foreword to L. PAREYSON, Truth and Interpretation*, cit., p. xiv.

europeo, liberale e cristiano. Il mondo tardo-industriale, con le sue crisi ricorrenti, minaccia invece valori come la pace e la solidarietà. Questo mutato panorama contribuisce a un cambiamento di sensibilità, incline a una liquidazione di una verità eterna e trascendente:

I think that mainly out of these reasons today we are, we feel less sensitive toward the metaphysical temptation of identifying truth and what transcends and lasts for eternity, and are instead more worried about the concrete happening of truth in dialogue and in those few conflicts that still find a way within the overall silence²⁴.

Senza poterci addentrare negli aspetti culturali e sociali cui fa riferimento Vattimo, notiamo però alcuni aspetti rilevanti della sua ricezione della teoria pareysoniana. In primo luogo, Vattimo riconosce il carattere normativo della forma formante, che vale come legge per l'artista all'interno del processo formativo. Ciò fa sì che, in linea con quanto espresso da Pareyson, anche l'interprete debba fedeltà piuttosto alla forma formante che alla forma formata, debba cioè sintonizzarsi con quella legge di sviluppo che ha condotto l'artista dall'abbozzo all'opera riuscita. Sottolineando il carattere storicamente situato dell'interpretazione e il carattere evenemenziale della verità, di fatto Vattimo però tende a ridurre la verità alle interpretazioni, abbracciando la posizione nietzscheana secondo cui «non vi sono fatti ma solo interpretazioni»²⁵.

La riduzione della verità da istanza metafisica a variabile dialogica prodotta in sede interpretativa può essere letta, nei termini della teoria della formatività, come un indebolimento dell'istanza normativa della forma formante (che annuncia la 'verità' dell'opera e ne fornisce il criterio di sviluppo) a vantaggio della riuscita della forma formata (o, in altri termini, dell'evento storicamente situato dell'interpretazione). Emerge da questa riflessione una riformulazione dei termini della teoria della formatività che può essere espressa attraverso la seguente proporzione:

Verità: forma formante = Interpretazione: forma formata

Nella prospettiva di Vattimo, l'indebolimento della verità derivante dall'enfasi posta sull'interpretazione coinciderebbe con un privilegio accordato alla forma formata rispetto all'istanza veritativa e normativa della forma formante. In altri termini, il rifiuto di una verità trascendente — ancora presente nel discorso di Pareyson — finirebbe per svuotare la forma formante del suo valore (regola per lo sviluppo dell'opera, incaricata di offrire un criterio di verità alle interpretazioni), e il carattere evenemenziale dell'interpretazione 'riuscita' conserverebbe la forma in quanto formata.

²⁴*Ibid.*

²⁵La lettura del passo di Nietzsche viene approfondita in G. VATTIMO, *Della realtà*, cit.

5 ECO: OPERA APERTA

Veniamo ora a Eco, che soprattutto nella prima fase della sua riflessione si muove nell'ambito dell'estetica e mutua dal maestro alcuni termini chiave come, appunto, quello di 'forma', che appare nel sottotitolo del saggio *Opera aperta* (1962), accanto al riferimento all'indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Come vedremo, la forma di cui parla Eco è colta nel suo aspetto formante, con una esplicita ripresa della riflessione pareysoniana su formatività e interpretazione.

Partendo da alcuni esempi musicali contemporanei tratti da compositori come Berio, Stockhausen, Pousseur e Boulez, Eco individua una particolare tendenza al coinvolgimento dell'interprete, «il quale non è soltanto libero di intendere secondo la propria sensibilità le indicazioni del compositore (come avviene per la musica tradizionale), ma deve addirittura intervenire sulla forma della composizione, spesso determinando la durata delle note o la successione dei suoni in un atto di improvvisazione creativa»²⁶. Rispetto al tradizionale rapporto tra compositore e interprete, che prevede una suddivisione dei ruoli per cui il primo offre al secondo un testo concluso e compiuto, lasciando alcuni margini di libertà ma a partire da una forma chiusa,

queste nuove opere musicali consistono invece non in un messaggio concluso e definito, non in una forma organizzata univocamente, ma in una possibilità di varie organizzazioni affidate all'iniziativa dell'interprete, e si presentano quindi non come opere finite che chiedono di essere rivissute e comprese in una direzione strutturale data, ma come opere "aperte", che vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente²⁷.

A ben vedere, gli esempi tratti dalle composizioni contemporanee costituiscono solamente un caso limite della più generale condizione cui vanno incontro le opere d'arte in quanto *forme*: predisposte dall'artista come realizzazioni concluse, esse richiedono altresì di essere interpretate e dunque eseguite attraverso quel particolare filtro che è la prospettiva singolare dell'interprete:

In tale senso, dunque; un'opera d'arte, forma compiuta e *chiusa* nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì *aperta*, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irripetibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una *interpretazione* ed una *esecuzione*, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale²⁸.

In nota, Eco rimanda all'elaborazione teorica fino ad allora più compiuta del rapporto tra opera ed interpretazione, vale a dire alla teoria della formatività

²⁶U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1997, p. 31.

²⁷Ivi, p. 33.

²⁸Ivi, p. 34.

di Pareyson (*Verità e interpretazione* sarebbe stato pubblicato solamente alcuni anni dopo). Resta il fatto che, sebbene in parte riconducibile alla generale dinamica che coinvolge da un lato un'opera 'chiusa' e dall'altra la molteplicità delle interpretazioni possibili, il concetto di opera aperta vuole porre in risalto il carattere programmaticamente non-finito di determinate produzioni artistiche d'avanguardia:

Ma è chiaro che opere come quelle di Berio o di Stockhausen sono "aperte" in senso meno metaforico e ben più tangibile; detto volgarmente, sono opere "non finite", che l'autore pare consegnare all'interprete più o meno come i pezzi di un meccano, apparentemente disinteressandosi di come andranno a finire le cose. Questa interpretazione dei fatti è paradossale ed inesatta, ma l'aspetto più esteriore di queste esperienze musicali porge effettivamente occasione ad un equivoco del genere [...].²⁹

Sostando per un istante sulla distinzione tra opera 'chiusa' e opera 'aperta', se si vuole escludere la riconducibilità della seconda alla più generale dinamica propria di ogni processo formativo e interpretativo, e dunque si vuole rivendicare la specificità di un certo tipo di produzione artistica contemporanea, può essere utile riportare il discorso di Eco entro le coordinate teoriche pareysoniane, da cui peraltro prende le mosse. In altri termini, per cogliere la ragion d'essere di una innovazione concettuale come quella dell'opera aperta³⁰, è utile misurarne la novità proprio rispetto alla teoria della formatività. Possiamo così vedere come nell'opera chiusa, tradizionalmente intesa, la forma formante abbia guidato il processo di maturazione fino al conseguimento della forma formata, consegnata dall'autore all'interprete. Viceversa, nell'opera aperta, la chiusura della forma formata non è stata conseguita — le opere appaiono "non finite" — e si può pertanto osservare come l'interprete sia coinvolto nel processo formativo, vale a dire chiamato a collaborare con l'autore in uno stato che vede ancora *in fieri* la forma formante.

Ciò comporta che nell'opera aperta l'interpretazione non giunga a posteriori rispetto alla chiusura della forma formata ma anzi contribuisca proprio alla definizione della forma definitiva offerta, per esempio, al pubblico: in una certa misura, dunque, nell'opera aperta l'interpretazione coincide con il processo formativo, che essa porta a termine. Radicalizzando, si potrebbe dire che rispetto a

²⁹Ivi, p. 35.

³⁰A più riprese Eco è intervenuto per chiarire l'effettiva portata della proposta teorica condensata nell'espressione 'opera aperta' (cfr. U. ECO, *Ai tempi dello studio*, in *Luciano Berio. Nuove Prospettive – New Perspectives*, a cura di A. I. De Benedictis, Olschki, Firenze 2012, pp. 3-16). Per una riflessione critica sulla nozione di opera aperta, con particolare riferimento alle sue applicazioni all'ambito musicale, cfr. A. I. DE BENEDICTIS, *Opera aperta: teoria e prassi*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di G. Borio, C. Gentili, Carocci, Roma 2007, pp. 317-334; S. OLIVA, *Eco and Berio between Music and Open Work*, «Rivista di estetica», n.s., 61/76 (2021), pp. 146-160.

un'opera aperta non si hanno diverse interpretazioni ma diverse opere — così, in effetti, esse appaiono, poniamo, a un ascoltatore —, se con ciò si intende diverse modalità di elaborazione di una forma formante fino alla chiusura in una forma formata.

Riprendiamo la proporzione che vede da un lato il rapporto tra verità e forma formante, dall'altro quello tra interpretazione e forma formata:

Verità: forma formante = Interpretazione: forma formata

La nozione di opera aperta valorizza l'aspetto *in progress* della forma formante a scapito della compiutezza propria della forma formata e pertanto favorisce il riconoscimento della verità di ogni esecuzione, che però tende a presentarsi non più come interpretazione ma come nuova opera.

6 LA LEZIONE DI PAREYSON

A partire dalla teoria della formatività e dall'ermeneutica di Pareyson, è stato possibile riflettere criticamente sulle proposte di Vattimo ed Eco mettendo in luce come, partendo dai termini propri dell'estetica pareysoniana, i due filosofi abbiano sviluppato due percorsi differenti e originali, segnati altresì, ognuno a suo modo, da parzialità rispetto al quadro teorico di partenza che finiscono per allontanare decisamente gli allievi dagli insegnamenti del maestro.

In particolare, abbiamo visto come Vattimo giunga a escludere la necessità di un ancoraggio delle interpretazioni a una verità trascendente, giudicata come residuo metafisico dell'ermeneutica pareysoniana; si profila così una molteplicità di interpretazioni senza verità. Da parte sua, Eco osserva come la nozione di opera aperta renda conto di quel genere di produzioni artistiche in cui l'interprete è invitato a contribuire alla determinazione del processo formativo, andando a 'chiudere' i parametri lasciati 'aperti' dall'artista; si ha così non tanto l'interpretazione di un'opera predisposta (formata) da un artista ma il coinvolgimento dell'esecutore in una fase ancora 'formante' del processo, con l'implicazione circa l'aspetto veritativo che la forma formante porta con sé.

In entrambi gli sviluppi si percepisce l'enfaticizzazione di uno dei due termini — forma formata o formante; verità o interpretazione — le cui esigenze, nella teoria della formatività, erano mantenute in equilibrio. La lezione di Pareyson sta in effetti nella capacità di armonizzare termini potenzialmente in tensione tra loro, rinunciando a porli in opposizione dialettica. Come nell'*Estetica* la forma formante e la forma formata convergono al termine del processo, così nel saggio del 1971 verità e interpretazione non sono poste in alternativa l'una all'altra ma rivelano una coappartenenza reciproca nel lavoro ermeneutico.

La teoria della formatività riusciva infatti a tenere insieme diverse istanze che le successive elaborazioni di Vattimo ed Eco faranno difficoltà a mantenere in equilibrio; si legga a tal proposito il seguente passo, in cui Pareyson ricapitola le diverse funzioni presenti all'interno del processo formativo:

Il senso dell'opera è quell'unità che congiunge indissolubilmente una materia in quanto formata, uno stile come modo di formare, una regola come legge di organizzazione, un contenuto come energia formante, un soggetto come elemento di formazione³¹.

Rispetto al rapporto tra forma formante e forma formata, esse non sono due entità autonome e indipendenti l'una dall'altra ma, colte in maniera *unitaria*, costituiscono due aspetti inscindibili nel concreto procedimento artistico, così come l'obiettivo e il percorso necessario per realizzarlo:

Così l'opera d'arte appare come la maturazione d'un processo organico di cui essa stessa è il germe, la legge individuale di organizzazione e l'interna finalità: essa esiste soltanto quando è stata fatta nell'unico modo in cui poteva esser fatta; è fine a sé stessa solo in quanto è il fine della propria formazione, la legge del proprio sviluppo, l'energia operativa della propria crescita, l'artefice interno della propria maturazione³².

In maniera analoga, la verità risulta inesauribile e si manifesta attraverso le diverse interpretazioni *personali*, che rappresentano rispetto ad essa altrettante vie d'accesso. Il carattere personale dell'interpretazione costituisce il migliore antidoto contro il soggettivismo che rischia di minacciare ogni pluralismo interpretativo, così come ogni pretesa di univocità rispetto al modo corretto di leggere un'opera.

Rispetto ai successivi itinerari dei suoi allievi, l'estetica e l'ermeneutica di Pareyson mantengono un singolare equilibrio che, lungi dal presentarsi come prudente via di mezzo — soluzione di compromesso, sempre insoddisfacente —, è piuttosto un modo di percorrere con notevole coraggio speculativo un sottile crinale, quello del *paradosso*. L'affermazione simultanea di forma formante e forma formata, così come la rivendicazione di un reciproco rimando tra verità e interpretazione, infatti, rimandano in maniera diversa a una medesima problematica, che non viene sciolta in modo arbitrario e unilaterale, scegliendo uno dei due corni del dilemma, ma che viene affrontata in maniera sintetica, cogliendo la ricchezza proveniente dal mantenimento dei diversi termini in gioco. Come scrive Claudio Ciancio a proposito dell'ermeneutica e dell'ontologia della libertà di Pareyson, ma con accenti che possono valere anche per la sua estetica

Il paradosso corrisponde a ciò che in termini religiosi si definisce come mistero, non è altro cioè che il mistero filosoficamente riflesso ma non ridotto: l'unità che il mistero

³¹L. PAREYSON, *Estetica*, cit., p. 118.

³²Ivi, p. 77.

esprime, unità dei molteplici e dei diversi, unità capace di sopportare la tensione dei contrari, assume alla luce della ragione la forma del paradosso. Il paradosso fondamentale è quello dell'unità di finito e infinito. L'infinito non esclude il finito, e perciò non vi è contraddizione, e tuttavia l'unico modo di cui può disporre una ragione che vuole pensare compiutamente la non esclusione evitando il paradosso è l'inclusione. Perciò Hegel ha definito il finito come ciò che nega se stesso, mostrando che è compatibile con l'infinito solo in quanto è posto come negativo, non certo annullato ma posto soltanto come momento dell'assoluto. In questi termini non c'è paradosso. Il paradosso si presenta quando si voglia affermare la compatibilità di infinito e finito conservando al finito la sua relativa ma irriducibile autonomia³³.

La lezione, inattuale e dunque sempre attuale, di Pareyson sta proprio nel coraggio di percorrere questo crinale paradossale, senza ridurre la complessità e senza dover necessariamente optare per una delle alternative in campo, ma riconoscendo, a partire da un'aspirazione all'unità e da un'ispirazione personalista, l'inesauribilità della verità e la libertà delle interpretazioni.

© 2024 Stefano Oliva & Forum. Supplement to Acta Philosophica



Quest'opera è distribuita con Licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

[Testo completo della licenza](#)

³³C. CIANCIO, *Percorsi della libertà*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 9.

