

Un'estetica per l'ircocervo.
Roman Ingarden sulla soglia dei mondi di finzione

Michele Di Monte*

Ma parmi qua udirti dire: dunque tutte le sofistiche fallacie de' dialettici e le vituperate cavillationi di Protagora e di Zenone saran motti arguti e ingegnosi concetti da epigrammi. Difficoltà sostanziale e vasta.

Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*

1. *Quel che il lettore pensa di sapere.*

L'arte contemporanea – o, per essere più precisi, quella che si presume essere arte contemporanea – dovrebbe averci ormai abituato a confrontarci con bizzarrie e provocazioni che sfidano il buon senso, e spesso il buon gusto, del pubblico, al punto che persino superare i limiti è divenuto praticamente impossibile, se non persino, come pensano alcuni (per esempio, tipicamente, Arthur Danto), teoricamente impossibile. Molto più raro è invece il caso inverso, in cui siano le scelte del pubblico a mettere alla prova il buon senso degli artisti e dei loro mentori. Raro, ma non impossibile. E qui non c'è neppure bisogno di ricorrere a qualcuno di quegli esperimenti mentali con cui filosofi e studiosi di estetica gareggiano talvolta con le stravaganze degli artisti, appunto per esplorare i limiti di certe possibilità, sia pure dalla posizione assai più confortevole, ma anche più innocua, di una «armchair philosophy».

Infatti, giusto a questo proposito possiamo citare un caso di cronaca abbastanza noto. Una decina di anni fa, nel 2002, all'allora già famosa artista britannica Tracey Emin capitò di smarrire il suo amato gatto, Docket. Nella speranza di ritrovarlo Emin tappezzò il quartiere londinese di Spitalfields, dove viveva, con una quantità di volantini che – come succede in questi casi – denunciavano la scomparsa e chiedevano informazioni a chiunque avesse eventualmente visto il gatto. Docket fu poi ritrovato, ma intanto era successo qualcosa di meno prevedibile: gli abitanti del circondario, o i semplici passanti, avevano fatto incetta dei volantini nell'idea, in buona o cattiva fede, che potesse trattarsi di una qualche performance studiata dall'artista, peraltro non nuova a contaminare le proprie opere con espliciti riferimenti alla biografia privata. Sennonché, in questo caso, la «parte dello spettatore» era stata troppo caritatevole, per così dire, e la stessa Emin dovette affrettarsi a smentire gli improvvisati collezionisti. Persino la sua galleria di riferimento, la *White Cube* – nonostante (o forse proprio per) il fatto che i volantini si vendessero già, come pare, a più di cinquecento sterline l'uno – diramò un comunicato ufficiale in cui si dichiarava che i manifesti affissi dalla Emin «non sono opere d'arte» e «non hanno nulla a che fare» con la sua produzione

* Soprintendenza SPSAE-Polo Museale Romano
 Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini
michele.dimonte@beniculturali.it

artistica¹. Sono evidentemente i rischi di una teoria istituzionale che può finire per prevaricare persino le intenzioni degli stessi autori, i quali, almeno così si dice, dovrebbero pur sapere quello che fanno. D'altra parte, anche il pubblico dovrebbe sapere quello che fa e si tratterebbe allora di capire *come lo sa*.

A prima vista, una questione del genere, e la vicenda che abbiamo ricordato, non sembrano aver molto a che vedere con il ben più serio lavoro di Roman Ingarden e tanto meno con il suo capolavoro in ambito estetico: *L'opera d'arte letteraria*, di cui qui dovremo principalmente tener conto². Si potrebbe infatti obiettare, in primo luogo, che fraintendimenti così radicali o così marchiani come quello descritto sopra sono comunque piuttosto implausibili quando ci si misuri con i testi, in specie con i testi letterari, invece che con le trovate dei *performers* contemporanei. In secondo luogo, e più in generale, il fraintendimento è in ogni caso un problema dello spettatore o del lettore, per di più accidentale, e dunque non riguarda direttamente la struttura essenziale dell'opera, o comunque i suoi caratteri necessari. Né si potrà negare che lo studio di Ingarden sia inteso propriamente a indagare la fisionomia ontologica dell'opera letteraria e le sue strutture costitutive.

Nondimeno, le cose non sono così semplici. Proprio la riflessione di Ingarden, infatti, mette in luce le connessioni non casuali che sussistono tra problemi ontologici e problemi epistemologici, in particolare dal punto di vista di una dipendenza normativa che garantisca una corretta cognizione dell'opera da parte del lettore. Non è un caso che il lavoro del filosofo polacco abbia avuto un ruolo eminente nell'ambito della cosiddetta *estetica della ricezione*, particolarmente nella sua declinazione fenomenologica, e basti pensare al contributo di Wolfgang Iser³, ma neppure è irrilevante che il suo approccio sistematico anticipi questioni che sono state in seguito sviluppate, spesso indipendentemente, da autori di indirizzo analitico nell'ambito del dibattito sulla struttura delle opere di finzione e più in generale sulla natura della finzionalità.

Quanto poi al fatto che i testi sarebbero meno esposti di altre forme di produzione artistica al rischio di fraintendimenti categoriali o di erronee identificazioni – e dunque prima ancora di entrare nel labirinto ermeneutico dell'interpretazione dei significati – è lecito nutrire comunque qualche dubbio. Anche in questo caso, peraltro, non è necessario scomodare esperimenti immaginari come quello escogitato a suo tempo, guarda caso, sempre da Arthur Danto, in cui un ipotetico autore redige una minuziosa e assolutamente veridica descrizione della battaglia di Iwo Jima, solo che la redige nel 1815, vale a dire più di un secolo prima dei fatti⁴. Come considerare e come leggere un testo del genere? Storiografia profetica o romanzo storico ispirato? Si dirà che il caso è talmente improbabile che non vale neppure la pena di prendere sul serio la domanda. Possono darsi, però,

¹ La notizia è ampiamente circolata sulla rete, in vari siti, tra i quali quello della BBC, da cui riprendiamo le informazioni qui riportate: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1898461.stm>. Non è chiaro, tuttavia, in che modo coloro che si sono impossessati dei volantini, in cui era indicato semplicemente un numero telefonico, abbiano potuto sapere che si trattava di manifesti affissi effettivamente da Tracey Emin.

² R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk, mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Niemeyer, Tübingen 1972 (ed. it. a c. di L. Gasperoni con la collaborazione di G. Di Salvatore e postfazione di D. Angelucci, *L'opera d'arte letteraria*, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2011. Qui OAL). L'attuale traduzione italiana restituisce la terza edizione tedesca, con aggiunte, del 1965.

³ L'influenza di Ingarden su Iser è particolarmente evidente in W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie Ästhetischer Wirkung*, Fink, München 1976 (trad. it. dalla traduzione inglese di R. Granfei, re. di C. Dini, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna 1987).

⁴ A. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, Cambridge 1956 (trad. it P. A. Rovatti, *Filosofia analitica della storia*, Il mulino, Bologna 1971).

anche circostanze più realistiche, ma non per questo meno problematiche. Basterebbe rammentare qui il celebre esperimento, tutt'altro che mentale (ammesso che si possa dar credito all'autore), condotto da Stanley Fish con i suoi studenti e raccontato in un brillante saggio poi divenuto famoso⁵. Per le "cavie" di Fish si trattava piuttosto di scambiare un elenco bibliografico di studiosi di linguistica per una poesia metafisica religiosa a chiave. Ma l'interrogativo finale, in sostanza, era lo stesso: "come fate a riconoscere una poesia quando ne vedete una?". Un interrogativo che ha comunque una sua legittimità epistemica teorica e non solo meramente pratica. Quel che allora cercheremo di fare schematicamente nelle pagine che seguono è mettere a fuoco il problema per come si affaccia nello studio di Ingarden, anche laddove non del tutto espressamente tematizzato, e valutare le peculiari soluzioni che emergono dalle sue tesi, esplicitamente o implicitamente, tenendo conto, per contrasto, del quadro teorico prospettato dal dibattito contemporaneo.

2. Chi ha detto che c'è un testo in questa classe?

Sebbene sia raccomandabile, in linea di principio, tenere concettualmente distinte questioni *costitutive* e questioni *evidenziali*, come ha ricordato tempo fa Gregory Currie a proposito di testi di finzione⁶, non è però neppure consigliabile sorvolare troppo rapidamente sulle inevitabili interferenze tra i due piani. Dovrebbe mostrarlo chiaramente proprio l'esperimento di Stanley Fish che abbiamo appena citato, persino più di quanto lo stesso autore fosse disposto a riconoscere. L'intento di Fish, com'è noto, era soprattutto dimostrare che è il lettore a *costituire* un testo qualsiasi come testo poetico, più che a riconoscerlo come tale in forza delle sue intrinseche caratteristiche, condizionato in questa operazione costitutiva dagli orientamenti, peraltro non rigidamente determinati e sempre variabili, di una comunità interpretativa dotata di una certa autorità. Ciò vuol dire anche, però, che tali orientamenti devono avere una qualche forza normativa, regolata da un insieme di prescrizioni coordinate attorno a una definizione generale, che sarà pure implicita, ma che in termini prescrittivi è molto più rigida di quanto si dovrebbe ammettere, altrimenti non si potrebbe parlare, come fa Fish, di "ricette" per fare poesie⁷. Nel caso concreto, l'autorità della comunità interpretativa è in realtà incarnata dallo stesso sperimentatore, che di fatto comunica agli studenti che *c'è un testo poetico* in quella classe, che le parole sulla lavagna *sono* una poesia metafisica. L'asserto di Fish equivale al *fiat* di un atto illocutorio istituzionalmente autorizzato: è Fish stesso a "costituire" in primo luogo la poesia e agli studenti viene in realtà chiesto di interpretarla a queste condizioni *date*. Ma non è difficile immaginare che l'esito dell'esperimento sarebbe potuto essere molto diverso se gli studenti avessero potuto scegliere liberamente a quale categoria ascrivere il testo o valutare le reali probabilità che si trattasse di una lirica invece che di qualche altro genere di elenco.

⁵ S. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge 1980 (trad. it. AA. VV., *C'è un testo in questa classe?*, Einaudi, Torino 1980).

⁶ G. Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge 1990.

⁷ Infatti, Fish sostiene che «le definizioni della poesia *sono* ricette, perché indicando ai lettori che cosa debbano cercare in una poesia insegnano loro i modi di guardare che produrranno quanto essi si aspettano di vedere» (*op. cit.*, p. 167). Dal momento che le ricette sono definizioni, la questione critica riguarda non solo la *corretta* applicazione della definizione stessa, ma anche e prima di tutto la sua non arbitraria costituzione. È evidente che «cercare» (comunque qualcosa di determinato) non può equivalere sistematicamente a «trovare». Se l'applicazione della ricetta non producesse effetti apprezzabili e differenzianti non sarebbe di alcuna utilità. Se infatti potesse applicarsi *indifferentemente* a qualunque testo, allora la definizione di testo poetico sarebbe tanto minimale da coincidere semplicemente con quella di testo e dunque non ci sarebbe nulla da applicare.

Come si vede, la situazione epistemica che si profila qui è perfettamente analoga a quella fissata nei non meno noti esperimenti degli indiscernibili approntati da Danto. In entrambi i casi, l'obiettivo – benché di rado lo si rilevi esplicitamente – non è stabilire come fare a riconoscere un'opera d'arte o una poesia distinguendola da qualcosa che non lo è, ma molto più semplicemente cercare di accomodare una teoria (una definizione o un'interpretazione) con il presupposto indimostrato ma assunto *ex auctoritate* che l'oggetto (o uno degli oggetti) in esame è di fatto una poesia (o un'opera d'arte). Il motivo e le conseguenze di questa paradossale circolarità dovrebbero essere chiari. La capacità di individuare e riconoscere un testo, una poesia, un'opera o qualunque altra cosa, non serve a farmi scoprire quello che già so, ma ad accertare quello che ancora non so o che comunque non ho ancora titolo per considerare come una conoscenza giustificata e affidabile, una conoscenza che sia *truth-tracking*, per dirla con Robert Nozick⁸. In altri termini, più banali, posso ammettere che un certo oggetto sia una poesia o un'opera d'arte non semplicemente perché lo dicono Fish o Danto, sulla base della loro mera autorità, ma solo se ci sono (almeno) delle evidenze equiaccessibili o ragioni sufficienti per accettare le asserzioni dell'uno o dell'altro. E le cose non starebbero diversamente neppure se Andrew Marwell in persona fosse apparso agli studenti di Stanley Fish per rassicurarli che sulla lavagna in quella classe c'era una sua poesia. Ma sull'autorità dell'autore dovremo tornare di nuovo tra breve.

È evidente, comunque, che le questioni ontologiche non si liquidano facendo gravare l'onere della costituzione sul lettore: chiunque “faccia” la poesia o il testo letterario non può fare qualunque cosa e si può sempre chiedere se ha fatto la cosa *giusta*. C'è dunque una simmetria strutturale in quello che Kendall Walton ha chiamato il “meccanismo della generazione” delle entità finzionali, e che rimanda a un interrogativo di fondo non troppo diverso da quello di Fish: «come decidiamo cosa è finzionale in una data rappresentazione?»⁹. Walton, dal canto suo, è scettico circa la possibilità che il problema possa risolversi facendo appello a un insieme definito di regole o di precetti generali da applicare a ogni singolo caso. Tuttavia, proprio per questo, non sembra una buona mossa assumere che i meccanismi generativi della finzione siano indipendenti dalla comprensione della natura della finzionalità. Sarà anche vero che un conto è spiegare cosa significhi segnalare una svolta a sinistra – per stare all'esempio di Walton – e un altro riuscire a farlo concretamente in una particolare situazione contingente, dal momento che possono esserci mezzi assai diversi per lo stesso scopo. Ma se l'operazione vuole *riuscire* e non è possibile stipulare in anticipo una convenzione esplicita (che peraltro sarebbe una regola da applicare), come capita di norma nell'ambito della produzione artistica o letteraria, per capire che qualcosa intende essere un testo finzionale, o un segnale di svolta a sinistra, devo poter cogliere il nesso funzionale tra la soluzione contingente e la natura del problema da risolvere, vale a dire: che cosa significa per un testo essere finzionale (o che cosa significa segnalare una svolta).

È ben vero che quando si tratta di enti finzionali bisognerebbe tenersi alla larga da una «metafisica vudù», come suggerisce lo stesso Walton¹⁰, ma è altrettanto saggio evitare di praticare anche, per altro verso, una gnoseologia vudù.

⁸ R. Nozick, *Spiegazioni filosofiche*, trad. it. G. Rigamonti, Il Saggiatore, Milano 1987, pp. 207ss [*Philosophical Explanations*, Harvard University Press, Cambridge 1981].

⁹ K. Walton, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, a c. di M. Nani, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 171, traduzione modificata [*Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representations arts*, Harvard university Press, Cambridge 1990].

¹⁰ Ivi, p. 437

3. Prescrizioni, proscrizioni e spazi di manovra

Non è questa la sede per valutare partitamente la complessa impalcatura metafisica che sorregge lo studio dedicato da Ingarden all'analisi dell'opera letteraria, sicché per ragioni di spazio e di economia argomentativa dovremo dare per scontata gran parte dei risultati tecnici cui lo studioso polacco perviene in *Das literarische Kunstwerk* e limitarci a richiamare esplicitamente lo stretto indispensabile. Quel che ci interessa qui mettere in luce, infatti, è soprattutto la problematica connessione tra la struttura dell'opera e la sua interazione effettuale con i destinatari, connessione che nella specifica prospettiva di Ingarden è tanto più rilevante e delicata perché egli non si limita a distinguere, come vedremo meglio, tra opera letteraria e opera *d'arte* letteraria, ma anche tra l'opera, in quanto testo formalmente determinato, e la sua effettiva concretizzazione estetica da parte del lettore che la fruisce e con ciò la «vivifica», per usare l'espressione stessa di Ingarden¹¹. D'altro canto, non abbiamo qui a che fare con una frattura d'indole formalistica tra ciò che l'opera è e che ciò che l'opera fa: la cosiddetta *affective fallacy* è respinta da Ingarden già solo per il suo risoluto antipsicologismo. Quello della fruizione non è un momento accidentale ed estrinseco, giacché è preconstituito dalla peculiare «indeterminatezza» e «schematicità» della struttura dell'opera, da cui il ruolo costitutivo del lettore, sul versante di ciò che Iser ha chiamato il «polo estetico» dell'opera, in quanto correlato al polo «artistico» rappresentato dal testo¹². Ma il contributo del lettore non è accidentale – e comunque non può considerarsi esclusivamente nella sua contingenza empirica – anche perché è normativamente orientato dalla struttura del testo: persino i «complementi» di quelle indeterminatezze che, non essendo prescritti dalla coerenza delle realtà rappresentate, sono rimessi all'«arbitrio del lettore», in ogni caso «richiedono dei vincoli ben regolati per i complementi *ammissibili* dei punti di indeterminazione»¹³.

Se quindi la «vita dell'opera» dipende dalla reale fruizione, ma non ogni fruizione è ammissibile, il problema, certo non nuovo, è capire come avvenga la cognizione dei vincoli di ammissibilità. Dal punto di vista che stiamo qui discutendo, tuttavia, e che riguarda l'individuazione categoriale del testo, il problema è ulteriormente complicato, giacché in questo senso non può ammettersi una pluralità di letture diverse ancorché compatibili col dettato testuale, che vengono di solito invocate in una prospettiva ermeneutica, ma restano in definitiva irrilevanti, nella loro pur notevole diversità, rispetto all'identità dell'opera¹⁴. Posso leggere *Salammbô* conferendo alla protagonista caratteristiche (immaginarie) variabili, posso immaginarla più o meno alta, più o meno magra, persino più o meno bella, perché il testo non prescrive alcuna specifica verità finzionale a questo riguardo. La concretizzazione di simili contenuti non è né vincolata né, quindi, vincolante. Potrei cominciare a leggere il romanzo di Flaubert pensando che Salammbô abbia i capelli rossi, per

¹¹ Il capitolo XIII di OAL è significativamente intitolato «La “vita” dell'opera letteraria». L'autore richiama esplicitamente «l'attenzione sul fatto che all'opera stessa si devono contrapporre le sue concretizzazioni, che si distinguono da essa per molti aspetti» (p. 439). «Si deve distinguere l'opera letteraria persino dalla sua concretizzazione» – precisa Ingarden – perché «non tutto quello che vale per la concretizzazione dell'opera vale sempre anche a proposito dell'opera stessa» (p. 347).

¹² Iser, *op. cit.*, p. 56.

¹³ OAL, pp. 348-349 (corsivo mio).

¹⁴ Neppure i più ferventi devoti di un'apertura ermeneuticamente illimitata del testo letterario arrivano a suggerire che tra le infinite letture possibili, poniamo, dell'*Amleto* di Shakespeare ci siano anche alcune letture (possibili) dei *Promessi Sposi*, come dovrebbe poter capitare se l'identità dei rispettivi testi non fosse minimamente vincolante.

esempio, e poi cambiare idea giunto al capitolo VIII, dove effettivamente si accenna al fatto che in realtà (nella realtà finzionale) i capelli sarebbero neri, senza con ciò pregiudicare l'identità del personaggio e tanto meno dell'opera. Ma non succederebbe nulla di grave neppure se, non volendo cambiare idea, decidessi di ignorare di proposito questa prescrizione e continuassi a preferire una Salammbô dai capelli fulvi, come ha fatto per esempio il pittore orientalista francese Adrien Henri Tanoux, violando semmai una meta-prescrizione, diciamo così, dello stesso Flaubert, che proprio in ossequio alla libertà evocativa del testo letterario si dichiarava fermamente avverso all'opportunità di far illustrare le proprie opere¹⁵. Né si tratta soltanto di dettagli secondari, evidentemente¹⁶: ampi margini di immaginazione e speculazione sono consentiti anche a proposito di aspetti assai più centrali nell'economia del testo – per esempio le “reali” cause della morte di Salammbô (il veleno? il dolore? la punizione divina?) – o comunque interpretativamente più suggestivi, per esempio le possibili cripto-allusioni cristologiche nella scena del supplizio di Matho¹⁷.

Ma comunque si voglia considerare la *vexata quaestio* della libertà ermeneutica dell'interprete, un analogo margine di possibilità non pare plausibile in ordine all'identificazione categoriale del testo, almeno se si assume – come fanno in fondo tanto i relativisti quanto gli anti-relativisti: Fish non meno di Ingarden – che sussista una differenza *costitutiva* tra testi letterari artistici, testi letterari d'altro genere (per esempio, scientifico) e testi semplicemente non letterari (per esempio, gli elenchi bibliografici). In altre parole, non è affatto indifferente che si legga il testo di Flaubert come un romanzo storico invece che come un saggio di storia (eventualmente romanzata qua e là). Ma che cosa dovrebbe impedire un simile fraintendimento? La mancata corrispondenza o la deviazione dai fatti storici? *Salammbô* non descrive certo la battaglia di Iwo Jima, ma se è vero che, quanto a erudizione, Flaubert ebbe la pazienza di «abbattere una foresta per fare una scatola» – come osservava non senza ironia Dumas figlio – e si difese con acribia dalle accuse di scarsa aderenza filologica alle fonti, il suo romanzo, almeno in linea di principio e senza evocare facoltà divinatorie, potrebbe rivelarsi fedele ai fatti storici più di quanto si sarebbe inclini a supporre, persino di là dalla consapevolezza dello stesso autore¹⁸. Prima di decidere cosa stiamo effettivamente leggendo dovremmo quindi imbarcarci in un'analoga impresa di erudizione storiografica? Non sembra una buona idea né particolarmente utile, ove pure praticabile. Bisognerebbe concluderne, per esempio, che la famigerata *Donazione di Costantino*, in base a criteri di aderenza storica, andrebbe letta piuttosto come un racconto immaginario? Forse, più che

¹⁵ Flaubert lo spiega apertamente in una lettera a Ernest Duplan del 12 giugno 1862, anno di pubblicazione di *Salammbô*: «Mai, finché vivrò, permetterò di far illustrare i miei testi, giacché basta il disegno più misero a rovinare la più bella descrizione letteraria. Appena un soggetto viene fissato dalla matita perde quel carattere di generalità, quell'accordo con mille oggetti noti che fanno dire al lettore: “questo l'ho visto” o “dev'essere così”. Una donna disegnata somiglia a una certa donna, questo è tutto. L'idea è già bloccata, completa, ogni frase è inutile, mentre una donna descritta fa pensare a mille donne. Trattandosi dunque d'una questione estetica, rifiuto formalmente ogni sorta di illustrazione». Vedi G. Flaubert, *Correspondance*, III, Paris 1991, p. 221-222 (traduzione mia).

¹⁶ Dovrebbe essere chiaro, a scanso di equivoci, che ci sono dettagli più o meno rilevanti, in funzione dell'organizzazione del testo, così come ci sono prescrizioni *dirette* e *indirette*. È poco importante che si immagini Salammbô come una top model invece che come una donna qualunque, ma se la si immagina come un travestito la comprensione della storia ne risente in modo fuorviante.

¹⁷ Per simili ipotesi, vedi A. Green, *Flaubert and the Historical Novel. 'Salammbô' Reassessed*, Cambridge 1982.

¹⁸ Secondo Ingarden, la differenza nella descrizione di una stessa battaglia fatta in un romanzo storico e in un'opera scientifica «non dipende dal fatto che nella descrizione in un romanzo ci siano ogni tanto delle deviazioni da ciò che è effettivamente accaduto. Neanche la storia scientifica più rigorosa è in grado, quanto all'essenza, di dare una rappresentazione *assolutamente* fedele» (OAL, pp. 253-254).

l'effettiva corrispondenza fattuale potrebbe risultare rilevante qualcosa come la *pretesa* (ideale) di corrispondenza avanzata dal testo. Ma in che modo si possono riconoscere pretese del genere? In che modo distinguere le pretese di romanzieri come Flaubert da quelle di storici e archeologi di professione come il suo detrattore Wilhelm Fröhner?

Purtroppo, secondo molti autori, tra i quali lo stesso Ingarden, la struttura formale del testo – «se intendiamo come “forma” il modo di scrivere»¹⁹ – non è sufficiente, presa per sé, a distinguere lo statuto dell'opera, finzionale, scientifico o d'altro genere, allo stesso modo in cui, per estendere il caso a un piano più generale, la foto del gatto nel manifesto di Tracey Emin non mi dice se quello rappresentato sia veramente Docket e neppure se sia veramente un gatto reale e non, poniamo, un'immagine contraffatta. «Un diarista e un romanziere – come ha sottolineato Gregory Currie – potrebbero produrre testi identici, nelle parole e nelle frasi»²⁰, e già Aristotele s'era spinto persino oltre, avvertendo che quando pure, ad esempio, l'opera di Erodoto fosse posta in versi non per questo sarebbe meno opera di storia invece che di poesia²¹. Se dunque le cose stanno così, né le competenze tecnico-scientifiche né considerazioni strettamente stilistiche bastano a risolvere il nostro problema.

Ma non si tratta solo di stile e la difficoltà, per quanto concerne il lavoro di Ingarden, tocca anche le strutture e gli «strati» essenziali che definiscono la particolare fisionomia ontologica dell'opera letteraria. Come noto, nella prospettiva metafisicamente realista da cui muove il filosofo polacco, gli oggetti e gli stati di cose che vengono a rappresentazione nel testo letterario – oggi si direbbe gli enti finzionali e il loro mondo – godono di condizioni ontiche peculiari e, per così dire, dimidiate, nel senso che sono oggetti puramente intenzionali, ciò che implica appunto la loro costitutiva indeterminatezza aspettuale e la necessità di una concretizzazione fenomenologica nello specifico atto della lettura. Di conseguenza, le proposizioni enunciative che compaiono nell'opera e riguardano questi oggetti non possono considerarsi, a rigore, dei veri e propri giudizi ma solo dei «quasi-giudizi» che simulano o, come dice lo stesso Ingarden, «hanno l'*habitus*» dei giudizi veri²². Non possiamo diffonderci in una disamina più approfondita di questi elementi, cui lo studioso dedica peraltro ampio spazio in ragione della loro centralità nel suo progetto analitico, ma è comunque sufficiente osservare, per quanto ci interessa qui, che i quasi-giudizi, per ammissione dello stesso Ingarden, non sono morfologicamente distinguibili dai giudizi autentici, sicché proprio ciò che dovrebbe differenziare l'identità dell'opera letteraria rischia di restare paradossalmente invisibile o, peggio, di chiudersi in una circolarità viziosa. «Che si tratti di un quasi-giudizio – sostiene Ingarden – lo si comprende *dal fatto* che esso è la proposizione di un romanzo», ma allora non possono essere quegli stessi quasi-giudizi ad avvertirci che ci troviamo di fronte a un romanzo o qualcosa del genere. Soltanto «se sappiamo quindi fin dall'inizio di avere a che fare con un'opera poetica, sappiamo pure [...] di avere a che fare solo con quasi-giudizi»²³. Ma, di nuovo, da dove ricaviamo questo sapere iniziale o preliminare?

A questo punto parrebbe ovvio fare appello a qualche principio extratestuale o almeno paratestuale, schiettamente pragmatico e convenzionale. Il testo, infatti, si presenta sempre al lettore

¹⁹ OAL, p. 263.

²⁰ Currie, *op. cit.*, p. 2.

²¹ Aristotele, *Poetica*, 1451b.

²² OAL, p. 250. Per la trattazione complessiva del carattere di quasi-giudizio delle proposizioni enunciative vedi soprattutto il §25.

²³ OAL, p. 263 (corsivo mio).

attraverso qualche ‘soglia’, nel senso che al termine ha dato Gérard Genette²⁴, che orienta e focalizza preventivamente le aspettative di lettura. Anche solo nel suo formato materiale esteriore, come la veste editoriale, la copertina, il frontespizio e simili, il testo contiene di norma delle indicazioni ‘peritestuali’ – per usare la terminologia di Genette – che consentono una previa classificazione: come avverte anche Ingarden, «già titolo e sottotitolo ci informano che abbiamo a che fare con un romanzo o con un dramma»²⁵. È ragionevole supporre, inoltre, che se l’autore ha interesse a farsi intendere – e sarebbe piuttosto problematico assumere sistematicamente il contrario – sarà propenso ad assoggettarsi a quel genere di imperativo ipotetico che Kant ha chiamato «regola dell’abilità», del tipo: «se vuoi farti capire, sforzati di scrivere come gli altri». Di qui quei parametri più o meno standardizzati cui abbiamo accennato. Bisognerebbe essere animati da uno spirito spiccatamente sofisticato per negare che, in effetti, di solito non abbiamo esitazioni a classificare e distinguere un’opera letteraria da testi di altro genere.

4. Leggere con attitudine

Questione praticamente chiusa, quindi? Non è detto. Almeno se teniamo conto di due aspetti che proprio lo studio di Ingarden mette nel dovuto risalto critico. Aspetti che, di nuovo, hanno a che fare con una dimensione normativa. Infatti, se fin qui abbiamo parlato pressoché indifferentemente di opere letterarie e di opere finzionali in quanto opposte a opere storiche o scientifiche, peraltro in conformità a un uso piuttosto corrente, è bene ricordare però che Ingarden ha in mente una diversa e più complessa distinzione, che non si esaurisce in una convenzionale collocazione di genere, ma riguarda la qualità *estetica oggettiva* dei testi, ciò che appunto *dovrebbe* consentirci di parlare di opere d’arte letterarie e non soltanto, genericamente, di testi letterari. In questo senso, è chiaro, non può essere sufficiente un titolo o un frontespizio a costituire un’opera d’arte, non più di quanto lo sia l’asserzione dogmatica di Stanley Fish o Arthur Danto. Anche l’intenzione o la pretesa esplicita di un autore, sia pure un autore qualificato, non è, di per sé, una condizione sufficiente di oggettività. D’altra parte, se il punto è riuscire a distinguere un’opera d’arte letteraria, possiamo accontentarci di accertare che sia un’opera finzionale? Tutte le opere letterariamente artistiche sono *eo ipso* finzionali? Che dire, per esempio, della lirica autobiografica? Se nei componimenti di Catullo si trattasse effettivamente delle reali vicende dell’autore, ciò li escluderebbe dal novero delle opere letterarie o poetiche? E come trattare casi più ostici, come le *Confessioni* di sant’Agostino o il *Diario* di Anna Frank? Le risposte non sono così ovvie.

In secondo luogo, bisogna tener presente che nella prospettiva fenomenologica di Ingarden, come abbiamo già accennato, l’opera d’arte si concretizza realmente solo nell’esperienza estetica vissuta attraverso lo specifico atto della lettura. Affinché la virtualità estetica del testo venga in atto è necessario che questo sia letto nel modo giusto, così che la rilevabilità della dimensione estetico-artistica o di quella scientifica dipende anche dall’attitudine o dalla disposizione del lettore, “dal modo in cui l’opera è compresa”. Un’identica opera *simpliciter* può essere letta e considerata *secundum quid* e mettere capo a esperienze rispettivamente diverse. Il testo della *Salammbô* di Flaubert si può valutare perché nella fattispecie è istanziato in un esemplare di pregio antiquariale e collezionistico; si può giudicare in quanto saggio di erudizione archeologica, come farebbe Fröhner,

²⁴ G. Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris 1987 (ed. it. a c. di C. M. Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989).

²⁵ OAL, p. 264.

o in quanto documento di critica letteraria, come farebbe Sainte-Beuve; e si può infine apprezzare in quanto opera d'arte per le sue qualità estetiche. In ognuno di questi casi, prevale nei confronti dello stesso testo una diversa attitudine, che Ingarden distingue, nell'ordine, come «pratica», «cognitiva» o «investigativa» (*forschenden*), ed «estetica».

La questione dell'attitudine estetica, dai tempi di Ingarden, è stata oggetto di valutazioni controverse e ha goduto, si può dire, di una stampa sostanzialmente negativa, almeno in ambito analitico, da quando George Dickie ha ritenuto di poter liquidare la problematica come un «mito»²⁶. In realtà, la posizione di Ingarden a questo riguardo è complessa e articolata ed è stata approfonditamente analizzata soprattutto nello studio complementare a *L'opera d'arte letteraria* e più epistemologicamente orientato, come il titolo stesso dichiara: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*²⁷. Limitiamoci qui a segnalare il punto più rilevante per il nostro discorso. Ci si può chiedere in che misura la disposizione estetica del lettore possa considerarsi come un principio regolativo o, al contrario, non debba essa stessa essere normativamente regolata da qualche altro criterio. La risposta è decisiva, se si vuole evitare il rischio di scivolare involontariamente in una sorta di relativismo soggettivistico di stampo humeano, in cui è il giudizio del fruitore, sia pure formato sulla scorta dell'assunzione di un *habitus* particolare, a costituire il valore estetico dell'opera.

Ingarden, dal canto suo, sembra tutt'altro che incline a concessioni relativistiche, e sebbene egli ammetta che il lettore reale potrebbe in effetti «fare di un'opera di “bella letteratura” una semplice relazione sui fatti oppure un'opera scientifica», non esita a bollare questa eventualità come frutto di «errore» o «ingenuità»²⁸. Anzi, è persino disposto a concedere senza troppe riserve che addirittura «la maggioranza dei lettori» sarebbe incline a un atteggiamento edonistico che degrada l'opera a «mero strumento di piacere», circostanza che comunque potrebbe interessare tutt'al più lo psicologo o il sociologo della letteratura²⁹. Per Ingarden, dunque, non ogni apparente disposizione estetica è corretta né, ovviamente, è il testo stesso a suscitarsela secondo una correlazione nomica diretta, altrimenti non si darebbero attitudini 'inappropriate' e il sociologo non avrebbe di che occuparsi. Allora, però, se l'errore è non solo possibile ma addirittura maggioritario, resta da capire come possiamo essere sicuri di aver assunto la disposizione giusta. Qui la difficoltà dipende anche da come si intendono precisamente la dinamica della disposizione estetica e la sua eventuale interazione con un'attitudine cognitiva. Il problema sorge già in relazione al riconoscimento delle strutture distintive dell'opera letteraria, quale appunto la costitutiva indeterminatezza degli oggetti puramente intenzionali. Per un verso, in effetti, sembra che proprio per non soccombere alla “tendenza ingenua” a valutare troppo realisticamente gli oggetti rappresentati, si debba *aver presente* il loro peculiare statuto di incompletezza e indeterminazione. Eppure, per altro verso, Ingarden ammette anche che «durante la lettura non avvertiamo alcuna ‘lacuna’, alcun ‘punto di

²⁶ Sul dibattito moderno intorno all'attitudine estetica vedi E. Bullough, 'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, «British Journal of Psychology», 5, 1912, pp. 87-118; H. S. Langfeld, *The Aesthetic Attitude*, New York 1920; J. Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Cambridge 1960; G. Dickie, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, «American Philosophical Quarterly», 1, 1964, pp. 56-65; R. Scruton, *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*, London 1982; D. Fenner, *The Aesthetic Attitude*, New Jersey 1996; G. Kemp, *The Aesthetic Attitude*, *British Journal of Aesthetics*, 39, 1999, pp. 392-399; M. W. Rowe, *Literature, Knowledge, and the Aesthetic Attitude*, «Ratio», 22, 2009, pp. 375-397.

²⁷ R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* [1937], in *Gesammelte Werke*, 13, a c. di R. Fieguth e G. Küng, Tübingen 1997.

²⁸ OAL, pp. 339-340.

²⁹ Ingarden, *Vom Erkennen*, cit., pp. 195-196.

indeterminazione' negli oggetti rappresentati», che «si impongono alla considerazione estetica come se [...] fossero veramente oggetti reali»³⁰. In questi termini si ha l'impressione che l'atteggiamento estetico pecchi per un eccesso di credulità o ingenuità, ma che, nondimeno, un eccesso di ingenuità sia allo stesso tempo indispensabile per far funzionare l'opera come si deve.

Non si tratta di un rilievo occasionale o meramente periferico, e infatti il problema si ripresenta, più esplicitamente, laddove Ingarden discute il rapporto tra le qualità estetiche di valore dell'opera e la risposta del lettore, in particolare nel §32 di *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Il motivo di fondo è ancora la sfida posta dallo scetticismo e dal relativismo estetici. Qui lo studioso distingue, a livello concettuale, tra 'apprensione' del valore (*Werterfassung*) e 'risposta' al valore (*Wertantwort*), sebbene sul piano pratico i due momenti di fatto costituiscano «una singola esperienza totale», a meno, naturalmente, che il soggetto in questione non sia «cieco» o «sordo» a quel tipo di valore³¹. Ora, quel che dobbiamo chiederci è se e in che misura sussista un margine di fallibilità nel rapporto di conformità tra valore e risposta. Da quanto abbiamo appena visto, dovremmo concludere che un'eventualità del genere è almeno possibile, se non addirittura frequente. Ma su questo punto – prevedibilmente, potremmo aggiungere – Ingarden non è del tutto chiaro.

Da una parte ci viene detto che 1) tra valore e risposta esiste «*idealiter* una correlazione stretta» (o almeno così possiamo «supporre»), sicché laddove c'è un valore oggettivamente fondato esso «determina» univocamente la risposta correlata. Subito dopo, però, Ingarden ammette sorprendentemente che ciò non esclude che 2) possano anche darsi casi in cui la risposta estetica non sia idealmente correlata al valore, nonostante questo sia realmente presente nell'oggetto, e che dunque non possiamo essere del tutto al riparo da una forma di «scetticismo assiologico»³². Le due tesi non sembrano propriamente compatibili, anche perché non è chiaro che peso dare alla qualificazione introdotta dell'espressione '*idealiter*'. Forse anche lo stesso Ingarden se ne rende conto, e infatti, poco più avanti, viene fuori che una risposta valoriale indipendente o non adeguatamente correlata sarebbe semplicemente la risposta a una diversa concretizzazione estetica dell'opera, che porta ad apparenza fenomenica valori diversi. Sennonché quest'ultima considerazione nega di nuovo espressamente la tesi (2) a favore di (1) e quindi fuga effettivamente ogni rischio di scetticismo. Lo scettico potrebbe al più sostenere che la risposta valoriale del lettore è «completamente indipendente» dalla reale presenza del valore «soltanto se lo spettatore estetico, pur riuscendo a costituire la concretizzazione di un'opera in cui gli si presenti fenomenicamente un certo insieme di qualità estetiche valoriali (assieme al valore in esse fondato), sperimentasse nondimeno una risposta valoriale non idealmente correlata a quel valore»³³. Ma se questa ipotesi, come ora parrebbe, è impraticabile, allora non si vede da dove scaturiscano quelle risposte 'non appropriate' che comunque per Ingarden rientrano in una casistica reale. Tutte le risposte sarebbero

³⁰ OAL, p. 346.

³¹ Ingarden, *Vom Erkennen*, cit., p. 431. Le risposte al valore sono, secondo Ingarden, risposte «immediate» e intuitive che seguono «senza esitazione» e fanno tutt'uno con l'apprensione riuscita, anch'essa intuitiva, del valore stesso. È bene inoltre precisare che le risposte valoriali hanno carattere «emozionale», per quanto conservino una necessaria correlazione intenzionale con l'oggetto dotato di valore, e insieme all'apprensione del valore costituiscano ciò che si chiama comunemente «valutazione» (*Wertung*), che proprio per questo carattere deve però essere distinta dall'«atto puramente intellettuale» del «giudizio di valore» (*Werturteil*), il quale, a parere di Ingarden, potrebbe anche prodursi in assenza di valutazione.

³² Ivi, pp. 432-433.

³³ Ivi, p. 434.

invariabilmente appropriate ai valori correlati e inappropriate a valori diversi, com'è persino tautologico.

D'altro canto, anche se le cose stessero diversamente, come si potrebbe accertare o anche solo avvertire che una risposta effettivamente provata non sia correttamente correlata al valore cui dovrebbe idealmente rispondere? Qui non si tratta, precisiamolo, di una risposta *mancata*, che rappresenta un caso diverso, ma di una risposta reale e, nondimeno, *inadeguata*. Secondo Ingarden, «per sapere che una risposta non è appropriata all'essenza del valore in questione si devono poter confrontare risposte appropriate e risposte inappropriate»³⁴. Ma, così com'è, questa soluzione sembra decisamente troppo circolare: per «confrontare» risposte inappropriate devo *prima* averle identificate come tali e dunque il semplice confronto non serve. A meno che le risposte inadeguate non presentino regolarmente una qualche qualità fenomenologica peculiare che le possa rendere discriminabili dall'interno, per così dire, il che pare comunque difficile, dato che per ogni risposta non idealmente correlata a un certo valore potrebbe sempre esserci un altro valore adeguato diversamente concretizzato. Senza contare poi che, se così fosse, impareremmo presto a scartare risposte non appropriate e a privilegiare solo quelle giuste, lasciando di nuovo senza lavoro i sociologi del gusto.

Come si può uscire dal circolo? La mia impressione è che questo è il limite cui può spingersi la posizione di Ingarden, almeno sulla base delle sue premesse dichiarate. Per prospettare soluzioni alternative dovremmo rivedere quelle premesse, il che però ci costringerebbe ad allontanarci, e non poco, da quella linea di soglia sulla quale abbiamo invece qui voluto indugiare, sia pure per poco e senza sbilanciarci troppo.

³⁴ Ivi, p. 433.

Bibliografia

- E. Bullough, 'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, «British Journal of Psychology», 5, 1912, pp. 87-118
- G. Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge 1990
- A. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, Cambridge 1956 (trad. it. P. A. Rovatti, *Filosofia analitica della storia*, Il Mulino, Bologna 1971)
- G. Dickie, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, «American Philosophical Quarterly», 1, 1964, pp. 56-65
- G. Kemp, *The Aesthetic Attitude*, British Journal of Aesthetics, 39, 1999, pp. 392-399
- D. Fenner, *The Aesthetic Attitude*, New Jersey 1996
- S. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge 1980 (trad. it. AA. VV., *C'è un testo in questa classe?*, Einaudi, Torino 1980)
- G. Flaubert, *Correspondance*, III, Paris 1991
- G. Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris 1987 (ed. it. a c. di C. M. Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989)
- A. Green, *Flaubert and the Historical Novel. 'Salammbô' Reassessed*, Cambridge 1982.
- R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk, mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Niemeyer, Tübingen 1972³ [1931] (ed. it. a c. di L. Gasperoni con la collaborazione di G. Di Salvatore e postfazione di D. Angelucci, *L'opera d'arte letteraria*, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2011. Qui OAL)
- , *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* [1937], in *Gesammelte Werke*, 13, a c. di R. Fieguth e G. Küng, Tübingen 1997
- W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie Ästhetischer Wirkung*, Fink, München 1976 (trad. it. dalla traduzione inglese di R. Granfei, rev. di C. Dini, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna 1987)
- H. S. Langfeld, *The Aesthetic Attitude*, New York 1920
- R. Nozick, *Philosophical Explanations*, Harvard University Press, Cambridge 1981 (trad. it. G. Rigamonti, *Spiegazioni filosofiche*, Il Saggiatore, Milano 1987)
- M. W. Rowe, *Literature, Knowledge, and the Aesthetic Attitude*, «Ratio», 22, 2009, pp. 375-397
- R. Scruton, *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*, London 1982
- J. Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Cambridge 1960

K. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representations arts*, Harvard university Press, Cambridge 1990 (ed. it. a c. di M. Nani, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Mimesis, Milano-Udine 2011)