

La coperta troppo corta di Ingarden: (troppo problematiche) concretizzazioni e (troppo inesplicite) atmosfere dell'opera letteraria.

Tonino Griffero*

1. *Come se.*

Cominciamo dal carattere finzionale dell'opera d'arte, costantemente espresso da Ingarden con locuzioni che includono un "quasi". Le oggettività rappresentate, ad esempio, avrebbero solo un *habitus* esteriore di realtà¹, ragion per cui lo spazio sarebbe solo quasi-spazio (OAL, 312 sgg.), assumendo così molti dei tratti normalmente attribuiti nella tradizione fenomenologico-antropologica al cosiddetto spazio vissuto, e a sua volta il tempo sarebbe solo un quasi-tempo. La realtà dell'opera è, in breve, solo una quasi-realtà, come si evince dal fatto che, ad esempio, non ci si spaventi (nel caso di opere con temi raccapriccianti) quanto nella vita reale. Ma da questo *Als ob* emergono varie questioni.

a. Se con le opere d'arte non si fa veramente sul serio, come potrebbero offrire un'estasi quale nessun fatto reale può darci (OAL, 451)? Ingarden pare accontentarsi qui del cosiddetto "atteggiamento estetico", inteso tradizionalmente come un percepire distaccato, come un indugiare privo di rischi, altrimenti impossibile nel commercio quotidiano col mondo. Ma esiste davvero questo atteggiamento estetico, o non è piuttosto l'esito di una parassitaria "differenziazione" (Gadamer) lesiva dell'esperienza? E comunque, anche qualora esistesse, sarebbe davvero un atteggiamento unitario (OAL, 388), o non piuttosto qualcosa che si configura storicamente di volta in volta in modo diverso (dove altre difficoltà non trattabili nel presente contesto)?

b. L'opera d'arte ha notoriamente origine per Ingarden nel carattere quasi-giudicativo delle proprie asserzioni, tanto che, se l'opera inducesse il fruitore fin da subito ad assumere un atteggiamento puramente finzionale, sarebbe addirittura qualcosa di morto e irrilevante (OAL, 451). Ma questa tesi non esclude di fatto molti generi letterari e artistici (in specie nell'arte sempre meno "rappresentativa" della contemporaneità), in fin dei conti tanti quanti sarebbero quelli esclusi da coloro che scambiano l'opera per realtà?

c. Sarà infine (ancora) vero, al cospetto dell'ingente e progressiva finzializzazione del mondo e della impetuosa carriera della tendenza a nobilitare intrafilosoficamente ed epistemicamente le

* Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Dipartimento di Scienze Storiche, filosofico-sociali, dei Beni Culturali e del Territorio

t.griffero@lettere.uniroma2.it

¹ R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria*, a cura di L. Gasperoni con la collaborazione di G. Di Salvatore e postfazione di D. Angelucci, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2011, p. 310 (d'ora innanzi OAL) [*Das literarische Kunstwerk* (1931), *mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Niemeyer, Tübingen 1972].

finzioni – inaugurata dall'*Als-ob* kantiano e suffragata in grande stile dall'idea nietzscheana della verità come finzione (errore) di successo –, che l'arte è il luogo della finzione per eccellenza? Questa posizione di Ingarden è davvero all'altezza di molta (se non tutta) arte contemporanea? È una questione su cui torneremo da un altro punto di vista.

2. *La morte dell'autore.*

Da buon fenomenologo Ingarden rivendica per il significato un'autonomia dai vissuti dell'autore e del lettore. Ma butta così il bambino con l'acqua sporca. Intanto perché – ecco alcune sue tipiche argomentazioni – il fatto che le esperienze dell'autore cessino quando comincia a esistere l'opera non dimostra se non – ed è peggio – una concezione (né ermeneutica né scientifica a dire il vero) del tempo come iato incolmabile. Non ogni *Erlebnis* dell'autore, ovviamente, è essenziale (prevedibili, altrimenti, le conseguenze paradossali che Ingarden si diverte a ricavarne), il suo mal di denti potrebbe, ad esempio, essere irrilevante per la comprensione (posto che si sappia che cosa sia una “comprensione”) dell'opera, ma altrettanto certamente questo non potrebbe dirsi a rigore per i disturbi mentali di Strindberg o il senso d'inferiorità fisica di Leopardi. E d'altra parte, siamo sicuri che riferirsi viceversa ai vissuti del lettore comporti necessariamente che vi sarebbero tanti Amleto quanti ne sono e saranno i lettori? Forse qui, mutuando fenomenologicamente gli elementi intersoggettivi della percezione e gettando uno sguardo coraggioso sulla quasi-cosalità di sentimenti e atmosfere², Ingarden avrebbe potuto cominciare a pensare l'intersoggettività emozionale (potremmo dirla allora ancora psicologica?), anziché liberarsi dell'affettività soggettiva con qualche battuta a effetto, o degradare la ricezione dei soggetti percipienti a un “servirsi” dell'opera per altri (e altrui) scopi.

3. *Incontri (ontologici) del terzo tipo.*

Eppure Ingarden non ha paura di quanto Gadamer renderà poi ubiquo nella forma della ‘applicazione’ (il senso del testo è di volta in volta l'applicazione al presente e alle sue domande operata da un comunità interpretativa) Egli riconosce infatti che il senso ideale del concetto viene attualizzato di volta in volta e che solo in questa attualizzazione è ravvisabile il significato attuale (OAL, 155); che lo strato dei significati è, per la sua origine come per il suo essere, del tutto relativo a operazioni soggettive della coscienza (OAL, 176); più precisamente: che l'oggetto intenzionato implica uno sfondo di esperienza non tematizzato (OAL, 202), e che lo stesso contenuto di senso di una proposizione, seppure utile per passare allo stato di cose, sopravvive pur sempre nella coscienza, potendo almeno in linea di principio modificare anche il piano tematico (OAL, 299).

Ora, se lo sfondo atematico è sempre presente, seppure in modo indefinito (OAL, 307), come si può legittimamente ritenere di potervi prescindere, di poter epochizzare l'aspetto complessivo in cui è inevitabilmente immersa qualunque porzione tematizzata (OAL, 448)? Sarebbe qui necessaria una robusta – e applicativamente verificabile – teoria che spiegasse come sia possibile porre tra parentesi una porzione di tale sfondo per privilegiare la porzione più adeguata (!). Ma di questa teoria Ingarden purtroppo non pare avvertire la necessità.

Egli chiede al lettore di rinunciare alla psicologia. Ma su che base allora questi integrerebbe i punti d'indeterminazione, per di più sbrigativamente dichiarati infiniti (OAL, 343)? Come farebbe,

² Cfr. T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010 e Id., *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano 2013.

inoltre, un lettore debitamente de-psicologizzato a ravvisare in certi passi testuali dei punti d'indeterminazione e nell'intera formazione linguistica una struttura (solo) schematica? Ingarden riconosce (OAL, 346-347) che dapprima non li avvertiamo, pensando solo agli oggetti in questione, per poi in un secondo tempo interrogarci sulle loro peculiarità. Ma questa non è forse una domanda squisitamente psicologica?

4. *Validity?*

Urge ora la domanda sulla validità della richiesta di concretizzazione dei punti d'indeterminazione. Ingarden pensa di cavarsela distinguendo i punti completabili (di numero finito) solo in base al testo e grazie ad aspetti tenuti pronti a disposizione (sempre solo alcuni) da quelli legati invece all'arbitrio del lettore. *Obscurum per obscurius!*

Prima il nostro eroe considera impossibile un'attualizzazione perfettamente conforme, e in seguito dichiara variabili solo entro determinati limiti gli aspetti attualizzabili (OAL, 361). Anche ammettendo – ed è tutt'altro che ovvio – che un'opera presenti aspetti che formino un patrimonio comune a tutti (OAL, 381), su che basi il lettore potrebbe decidere se a predominare in quest'opera siano gli aspetti esterni o quelli interni, gli aspetti comuni o gli aspetti totalmente idiosincratici? Tanto più quando si dica che la creazione dipende proprio dalla capacità di riferirsi ad aspetti nuovi (OAL, 381) e, quindi, non propriamente concretizzabili: a partire da quale esperienza pregressa il fruitore sarebbe in grado di concretizzare aspetti davvero nuovi?

Finito in questa strettoia, Ingarden non può far altro che richiamarsi agli aspetti più caratteristici, più rivelativi – qualunque cosa ciò voglia dire – dell'essenza della cosa (OAL, 382-3). Ma così saremmo da capo: sulla base di quali presupposti ontologici e interpretativi si demarca in un'opera ciò che è essenziale, ciò che ne costituisce una precisazione essenziale, da ciò che sarebbe solo accessorio? Ingarden suggerisce che lo si possa fare rivolgendosi agli aspetti tenuti pronti a disposizione, e quindi proprio per questo più rivelatori. Una risposta non meno circolare del problema – cui doveva dare risposta – della purtroppo assente individuazione di un criterio epochizzante il contesto, notoriamente indeterminato anche per le teorie che non ne mitizzano la (presunta) infinità.

5. *(L'opera) vive solo due volte.*

L'opera non coinciderebbe con nessuna delle proprie concretizzazioni e la sua vita di oggetto eteronomo dipenderebbe sia dal fatto di giungere a espressione solo in una molteplicità di concretizzazioni, sia dal fatto di essere costantemente soggetta a trasformazioni in virtù di concretizzazioni sempre nuove. Notiamo qui nuovamente, anche se solo di passaggio, come la psichizzazione, cacciata dalla porta sotto il profilo individuale – ma come si è visto inevitabilmente presupposta sul piano della fruizione –, rientri dalla finestra, nella fattispecie in quanto trasposta nella vita dell'opera. Le continue e mutevoli concretizzazioni dell'opera sarebbero infatti analoghe alla vita di un individuo psichico, tanto che l'opera potrebbe perfino restare (psichicamente) neonata, come nel caso in cui sia troppo avanzata rispetto alle concretizzazioni a disposizione dei suoi contemporanei, oppure raggiungere serenamente l'età matura, come nel caso in cui vada incontro a una concretizzazione adeguata (corrispondente, chissà perché, appunto alla maturità dell'individuo!) (OAL, 460-461). Il lettore è de-psicologizzato ma solo al prezzo di un'antropomorfa psicologizzazione dell'opera...

6. Dilemmi ermeneutici.

Ma, dopo queste schermaglie iniziali, è ora di prendere di petto i numerosi problemi squisitamente ermeneutici evocati dal testo (specialmente OAL, 438 sgg.). Al centro, come si è intravisto, l'idea che l'opera letteraria sia schematica, contenga cioè lacune e punti d'indeterminazione, aspetti "pronti a disposizione", e proprio per questo sia soggetta ad avere una vita (di concretizzazioni). Concretizzazioni – converrà rammentarlo – che non avrebbero nulla di psicologico. Così come l'arcobaleno non è qualcosa di psicologico, anche se necessita di essere percepito visivamente, così la concretizzazione è condizionata quanto al suo essere dalle esperienze del lettore, ma avrebbe il suo fondamento ontologico nell'opera stessa (OAL, 443), e «solo il teorico della letteratura può nutrire lo strano pensiero di cercare l'opera letteraria "nell'anima" del lettore» (OAL, 444).

Ma quelli che fin qui sembravano problemi isolati diventano ora legione. Esaminiamone alcuni.

- a. Assai problematica è, anzitutto, la progressione immaginata da Ingarden, secondo la quale prima si darebbero atti di percezione dei segni, poi atti di comprensione del significato, e ancora atti della visione di fantasia, infine sentimenti e affetti nel lettore, tra l'altro considerati non strettamente afferenti al vissuto in cui si coglie l'opera. Ma l'ordine sarà davvero questo (l'affettivo è sconsolatamente ultimo!)? E poi ci deve davvero essere un ordine o il demone della stratificazione (anche temporale) ci mette qui lo zampino? Il problema si ripresenta nel sostenere che lo stato di cose presuppone una proposizione e una proposizione a sua volta uno stato di cose (OAL, 189), donde, mi sembra, una tesi controvertibile quale quella dell'inesistenza di situazioni anteproposizionali? E, più in generale, se gli affetti, da Ingarden relegati alla fine, «non sono privi di un certo influsso sulla comprensione» (OAL, 440) non interagiranno già con le fasi precedenti, senza poter quindi esserne del tutto esiliati?
- b. Non meno problematica l'inevitabile riduzione prospettica, dipendente qui dalle condizioni della lettura. Ingarden auspica che il soggetto si tenga lontano da quelle che definisce «influenze fastidiose» (OAL, 442). Ma come? Sostanzialmente grazie all'autonomia dell'atteggiamento estetico – che potrebbe chiamare in causa, nel caso della lettura, perfino una postura e una "poltrona" iù comoda possibile! –, al fatto che si possa essere puri spettatori isolati dal mondo reale. L'intero ragionamento sembra quindi presupporre la legittimità (tutt'altro che indubbia nel XX secolo) del cosiddetto "atteggiamento" estetico. *Good luck!*
- c. Per Ingarden gli oggetti reali sono sempre individuali, determinati chiaramente (in altri termini, non possono essere contemporaneamente A e non-A) e in ogni loro parte (ma per chi lo sarebbero? O ci si affida qui a un *point from nowhere?*), anche se questa loro totale determinazione, effettuata cioè da ogni punto di vista, non sarebbe possibile attraverso un numero finito di atti (OAL, 341). La determinazione completa è dunque un presupposto fenomenicamente inverificabile, a noi celato, ma in sé del tutto determinato. Il tutto suona come una resa della fenomenologia della pura apparenza a un punto esterno di realismo epistemico reso un po' più drammatico dalle peripezie della (husserliana) aspettualità.
- d. Le estetiche essenzialistiche e ascetiche (idealistiche) degradano la concretizzazione-esecuzione a fatto tecnico, e quelle pragmatiche (e della ricezione, ad esempio) identificano

l'opera solo nella sua concretizzazione (quando cioè diviene cosa). Entrambe non paiono tematizzare adeguatamente la presenza (extrareale) dell'opera, il suo venire-alla-presenza (Carchia) nella forma di un presente evocativo che è esattamente il contrario di una realtà reificata. E la posizione di Ingarden oscilla a tutti gli effetti tra la Scilla dell'essenzialismo e la Cariddi del pragmatismo.

- e. L'opera non sarebbe temporale (pur essendoci un ordine della successione), laddove lo sarebbero le sue concretizzazioni. Prescindiamo qui dalla (assai controversa alla luce delle più mature riflessioni dovute all'*iconic turn*) esemplificazione per contrasto, secondo la quale «la natura di un quadro richiede che esso sia colto in una sola volta come un tutto» (OAL, 410), per affrontare appunto il cuore del problema, ossia il valore stesso delle concretizzazioni.

Prima di tutto occorre osservare che Ingarden assume qui una duplice (quanto meno sorprendente) trascendenza: ogni concretizzazione trascenderebbe l'opera (OAL, 445), ma anche l'opera trascenderebbe le proprie concretizzazioni. E condisce il tutto col *leitmotiv* – tanto frequente quanto quello di Husserl come “mio venerato maestro” – dell'adeguatezza delle concretizzazioni-comprensioni (eventualmente perfino declamazioni). Esisterebbero quindi concretizzazioni inadeguate, dovute verosimilmente a riempimenti di aspetti schematizzati che eccedono «determinati (ancorché variabili) limiti» (OAL, 447 ma cfr. anche 449 n. 13), che, rivolti allora ad aspetti non essenziali in un'opera, finirebbero per distruggerla. Ma nello specificare quali trasformazioni non distruttive si possano operare, Ingarden si vede costretto a chiamare a deporre un testimone assai confuso come la (mitizzata) prassi, rinviando cioè a ricerche specifiche su singole opere (OAL; 455), se non addirittura all'ancora oscura essenza dell'identità dell'oggetto in generale (OAL, 465).

E poi, peggiorando le cose (dal suo punto di vista, s'intende), chiama in causa la storia. Non solo del singolo lettore e delle sue progressive concretizzazioni, ma anche proprio il famigerato *Zeitgeist*, parlando infatti di «clima culturale», di educazione alla concretizzazione adeguata, cioè al rispetto di una vera e propria tradizione delle concretizzazioni, ecc. (OAL, 458-59). Lo *Zeitgeist*, insomma, sarebbe il legittimo ispiratore di concretizzazioni diverse e pur sempre “adeguate” all'opera in quanto schematismo.

Fondamentale sarebbe riuscire a distinguere l'opera dalle sue concretizzazioni, visto che altrimenti, potendo il fruitore interagire esteticamente con essa solo mediante una delle sue concretizzazioni (OAL, 444) e quella manifestandosi quindi pienamente solo nella concretizzazione, l'opera si dissolverebbe del tutto nelle sue concretizzazioni-comprensioni. Se non m'inganno, Ingarden si limita a porre una differenza tra l'opera concretizzata – riempimento dei punti d'indeterminazione, passaggio all'atto (a realtà) degli aspetti tenuti a disposizione e delle qualità metafisiche, ecc. –, peraltro dichiarata, problematicamente, perfettibile fino «a far scomparire le differenze» (OAL, 445, n. 9) – e una concretizzazione che invece non può dirsi propriamente tale, e che infatti chiama piuttosto ricostruzione, fondata com'è sulla rinuncia a fare sì che mediante il riempimento dei punti d'indeterminazione l'opera passi dal potenziale all'attuale. Ma il suo argomento principale (e all'ingrosso condivisibile) è un altro, ed è che, affinché vi siano più sensi (ad esempio in una proposizione), debbono esserci anche elementi univoci (OAL, 222). Detto altrimenti, e con un argomento spesso usato ragionevolmente contro la tesi nietzschiana

secondo cui non ci sono fatti ma solo interpretazioni, deve pur esserci qualcosa di unitario a suggerire le diverse e numerose concretizzazioni, altrimenti inconcepibili come concretizzazioni “di qualcosa”, anzi “di quella cosa e non di un'altra”.

Ma che cosa impedisce, a ben vedere, a Ingarden di ravvisare in qualsiasi concretizzazione una valida concretizzazione dell'opera? Nel ribadire che l'attualizzazione di aspetti “non previsti” dell'opera (ma, ancora una volta, come li si conoscerebbe?) rischia di essere una nuova opera (OAL, 448), Ingarden ci ricorda due cose. Anzitutto che le oggettività rappresentate possono apparire secondo diversi stili, senza perdere per questo il loro aspetto determinato (e qui va quanto meno notata una sottovalutazione dello stile, per tacere del nesso essere-linguaggio), e poi che il cambiamento dello stile non intacca neppure le qualità metafisiche predeterminate e immanenti all'opera in sé. Quando questi punti (criteri?) sono disattesi, la nuova concretizzazione sarebbe³ un occultamento, una sorta di falsa interpretazione (eppure, lo si è detto, pur sempre di quell'opera identica, altrimenti non sorgerebbe neppure il problema). La nuova (illecita) concretizzazione sarebbe, in ultima analisi, non tanto una concretizzazione di quell'opera ma un puro prodotto di operazioni soggettive che, inconsapevoli della propria contingenza, si spacciano per l'opera in sé (OAL, 463), vale a dire la prima concretizzazione di un'opera nuova e diversa (ma come e quanto distinguibile da questa sua concretizzazione?) (OAL, 462). Ora, chiediamoci come può una concretizzazione, per quanto eretica pur sempre una concretizzazione di un'opera determinata, essere al tempo stesso la prima concretizzazione di un'altra opera? Che cosa significa che in tal caso si attua una parte dello stato potenziale del significato diversa da quella *predeterminata* dal contesto (OAL, 464). Si tratta, in fondo, sempre della medesima questione: chi e che cosa stabilisce la porzione semantica da mettere legittimamente tra parentesi?

Ma Ingarden è instancabile nel ribadire che l'origine dell'opera, ovviamente riconducibile alle operazioni soggettive dell'autore, non va confusa col suo sussistere, invece ontologicamente autonomo, sia nei concetti ideali (il significato di parola attualizzerebbe una parte del senso ideale che della proposizione è allora il fondamento ontologico), sia nei segni verbali reali, evidentemente anch'essi scelti, eppure in grado di assumere delle forme tipiche sovrasoggettive, anzi fin dall'inizio creati come forme intersoggettivamente identiche, quanto meno entro una determinata comunità linguistica (OAL, 479). A frenare la deriva decostruttiva sarebbero dunque il senso ideale e la tipizzazione linguistica.

Altri possibili criteri si affacciano quando Ingarden ricorda che di un'opera non è una concretizzazione quella troppo brutta (!) (OAL, 422), e che, viceversa, una certa concretizzazione potrebbe perfino migliorare l'opera, pur senza essere un'opera diversa (OAL, 455). Riferendosi ai contenuti di senso dei concetti ideali, egli aggiunge poi che il lettore può «riattualizzare in modo identico il contenuto di senso di una proposizione conferito dall'autore» (OAL, 476) – siamo qui dinnanzi a una (quanto consapevole è difficile a dirsi) ripresa del millenario criterio ermeneutico dell'*intencio auctoris*? –, e fa quindi evidentemente appello all'intersoggettività del senso, pena l'impossibilità della mutua comprensione, anche extraestetica. Peccato che, se davvero si desse questo contenuto identico, anche solo «in linea di principio» (OAL, 476), perché mai andrebbero

³ Ingarden sembra peraltro ben conscio della difficoltà di mantenere l'identità dell'opera a fronte delle molteplici concretizzazioni. Lo si evince in fondo anche solo dalle numerose domande (OAL, 468-469) che si pone, compresa quella – capitale – sull'esistenza o meno dell'opera qualora non vi fosse nessuno a fruirne.

stigmatizzate alcune comprensioni come fraintendimenti. L'impressione è che, ermeneuticamente, l'intera opera di Ingarden sia un ginepraio di contraddizioni e di auspici degni di miglior causa.

7. *E il kitsch avanza.*

Ingarden esige dal lettore il completamento dei punti d'indeterminazione. Ma di tutti? Non sarà proprio questo il kitsch? E pretendere, ad esempio, che Zivago fermi l'autista del tram pur di raggiungere Lara, e (perché no) pretendere di sapere la velocità del tram, il suo colore, l'anno di fabbricazione, e così via, non sarà una sovradeterminazione di una vaghezza intenzionale e funzionale? Ma allora quando completare i punti d'indeterminazione e quando lasciarli aperti? E se poi avesse ragione Wolfgang Iser, secondo cui, quanto maggiore è la determinatezza, tanto maggiore sarà il numero delle qualità fatalmente insoddisfatte? E infine: il fatto che li si completi o meno dipenderà solo dalla volontà cosciente del lettore o bisognerà immaginare invece un'induzione al riempimento immanente al testo stesso e magari convergente con certe sue qualità terziarie?

Qualche risposta di buon senso può senza dubbio essere tentata. Potrebbe essere l'armonia polifonica dell'opera a selezionare le concretizzazioni giuste da quelle errate, quelle cioè che meglio permettono all'oggetto intenzionale di simulare la determinatezza individuale. Ma Ingarden (lo osservava già Iser) rivendica così una concezione classica (troppo classica!) dell'opera⁴: i punti d'indeterminazione sembrano un invito a creare l'illusione della totalità, per di più (altro elemento fortemente riduttivo) modellata sulla percezione ottica (completeremmo, ad esempio, il colore dei capelli della persona di cui si narra esattamente come completiamo la percezione della porta col suo lato posteriore e non attualmente visto). Non a caso si richiama la questione della delusione percettiva come prova dell'effettiva apprensione (non riempita) dell'aspetto non percepito (OAL, 356). Peccato che è inverosimile che possa darsi questa forma di delusione rispetto agli aspetti di un'opera letteraria: nel non dirci quanto sia alto Gregor Samsa, ad esempio, non c'è nessuna lacuna in attesa d'integrazione. “Un uomo di mezza età suonò alla porta”: ecco, ad esempio, un punto d'indeterminazione che non dev'essere rimosso, pena una precisione fuorviante a scapito della funzionale vaghezza. Se completassimo i punti d'indeterminazione, potremmo infatti finire fuori strada – chiederci se ha la pensione, se è sposato o meno, se fa regolarmente esami prostatici, ma anche che suono fa il campanello, di che legno è la porta, ecc. –, ma soprattutto tradiremmo il senso allusivo volutamente espresso dall'opera, la sua atmosfera: se in un thriller completassimo il passo minaccioso dell'inseguitore col suo intero corpo non proveremmo quello che ci viene chiesto di provare e quindi falliremmo nel comprendere e vivere (estesiologicamente) l'opera. Per lo più i punti d'indeterminatezza stimolano dunque, ma non chiedono affatto di essere completati, e il meno che si possa dire è che la teoria di Ingarden non pare all'altezza dell'arte contemporanea e delle sue programmatiche e crescenti indeterminatezze.

Un'altra possibile risposta alla questione dei limiti della concretizzazione sta nell'attribuire una posizione trascendentale al valore estetico e alla qualità metafisica, così presuntivamente ritenuti in grado di distinguere le concretizzazioni adeguate da quelle che non lo sono. Ma qui ha ancora ragione Iser: la nozione ingardeniana di concretizzazione, nata per descrivere un processo di comunicazione, si rivela purtroppo asimmetrica, in quanto solo al valore estetico e alle qualità

⁴ E un sintomo, forse più che un sintomo, si può trovare anche nella decisamente insufficiente ricezione della nozione di Baumgarten della “chiarezza confusa”: Ingarden distingue infatti nettamente (e inconsapevolmente) il chiaro dal confuso (OAL, 302).

metafisiche spetterebbe coordinare e garantire l'adeguatezza, mentre l'apporto del concretizzatore consisterebbe solo nell'adeguarsi, nell'azzeccare – diciamo così – la concretizzazione adeguata. Insensibile al fatto che vi possano essere diverse ed egualmente valide concretizzazioni, l'idea ingardeniana di concretizzazione come attualizzazione degli elementi potenziali dell'opera – e non come vera interazione tra testo e lettore! – pare garantire tutt'al più un completamento statico⁵.

È vero che Ingarden distingue nell'opera, quale suo fondamento ontico, a) il materiale reale (segni linguistici), b) le operazioni soggettive, c) i concetti ideali – ricordiamo analogicamente la distinzione hartmanniana tra *Hintergrund*, spirituale ed esistente solo per lo spirito che lo riconosca, e *Vordergrund*, materiale, onticamente autonomo dal soggetto –, ma senza veramente giungere mai con precisione a quella distinzione che, nell'ermeneutica d'impianto realistico-ricostruttivo e non dissolutivo, sarà la distinzione tra significato e significanza (o rilevanza), che sia nei termini pregadameriani di Emilio Betti (*Bedeutung/Bedeutsamkeit*)⁶ o postgadameriani di Eric Donald Hirsch (*meaning/significance*)⁷: una distinzione che, per quanto a sua volta indubbiamente problematica sul piano dei massimi sistemi, offre comunque una soluzione pragmatica più soddisfacente alla coesistenza di ricostruzione ed evoluzione del senso.

8. *Atmosfera a strati.*

C'è poi spazio in Ingarden per le atmosfere come qualità affettive effuse nello spazio in grado di imporsi *ab extra* a chi ne è coinvolto? Le qualità affettive, e in un certo senso atmosferiche, entrano effettivamente in gioco a vari livelli nel suo capolavoro estetico. Vediamo come.

Anzitutto come “caratteri” (malinconico, allegro, potente, ecc.) fondati sulle proprietà sonore (OAL, 112), ma anche, contestualmente, come modo in cui si legge un testo, ossia in riferimento alla disposizione d'animo del lettore-ascoltatore. Negatone il totale potere proiettivo, si riconosce che le qualità di sentimento s'impongono anche a chi ha stati d'animo contrari (nei termini nostri e di Böhme, si parlerebbe di atmosfere ingressive o discrasiche)⁸. Si fa cenno poi a «qualità formali del tono» (OAL, 115-116) come aspro, dall'alto, amichevole, ecc., eventualmente intese anche come qualità di manifestazione di stati psichici nascosti del parlante. E non basta. Ci si riferisce poi al fatto che le frasi che presentano un modo (una qualità rilevabile direttamente a livello fenomenale) dell'oggetto (la stanza, ad esempio, sembra malinconica) (OAL, 279) non sarebbero affatto soggettive e sarebbero rilevabili – perché ovviamente è qui necessario, a differenza delle qualità oggettive, un soggetto cosciente che colga tale apparenza trasformandola in attualità (OAL, 280) – anche in assenza di nessi empirici, come quelli invece implicati in giudizi quali “il legno è un cattivo conduttore di calore”.

⁵ W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* (1978), tr. di R. Granafèi, rev. di C. Dini, Il Mulino, Bologna 1987, p. 261 [*Der Akt des Lesens. Theorie Ästhetischer Wirkung*, Fink, München 1976].

⁶ Cfr. E. Betti, *Teoria generale dell'interpretazione* (1955), ed. corretta e ampliata a cura di G. Crifò, 2 voll., Giuffrè, Milano 1990. Su cui ci permettiamo di rinviare a T. Griffero, *Interpretare. La teoria di Emilio Betti e il suo contesto*, pref. di F. Moiso, Rosenberg & Sellier, Torino 1988.

⁷ A partire da E. D. Hirsch jr., *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Heaven 1967 (trad. Di G. Prampolini, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1973), e Id., *The aim of interpretation*, University of Chicago Press, Chicago, 1976 (trad. di L. Valdrè, *Come si interpreta un testo*, Armando, Roma 1978). Su Hirsch cfr. T. Griffero, *L'ermeneutica ricognitiva di E. D. Hirsch*, «Rivista di estetica», XXIV, 16 (1984), pp. 77-91.

⁸ Cfr. T. Griffero, *Atmosferologia*, cit., e G. Böhme, *Aisthetik. orlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink Verlag, München 2001 (a c. di T. Griffero, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti, Milano 2010).

Dunque sono atmosferici i suoni, il tono del discorso, gli oggetti qualificati in questo o quel modo. E ancora non basta, visto che Ingarden aggiunge che anche nella ricezione estetica – limitando però, assai problematicamente, il discorso all’opera letteraria a scapito di altre forme d’arte – si passerebbe necessariamente attraverso un’atmosfera del razionale (OAL, 300), nel senso che prima si comprenderebbe (ma vi è dunque – qualcosa di ancora impensato e meritevole di ulteriori indagini – un’atmosfera della ragione?) e poi eventualmente ci si immergerebbe nella sfera dell’irrazionale. Per quanto si tratti di uno spunto promettente, presuppone un ordine di priorità di cui abbiamo già ricordato la grave problematicità.

L’individuazione di valori atmosferici negli strati dell’opera purtroppo trascende difficilmente un approccio puramente metaforologico, oltretutto, a rigore, fortemente deficitario rispetto alla forza del linguaggio stesso. Un solo esempio: affermare, troppo tradizionalmente, che l’aggettivo è una qualità che, priva di un oggetto intenzionale proprio, presuppone necessariamente un portatore (OAL, 139), passa sotto silenzio il fatto, ben noto invece non solo all’atmosferaologia ma anche alla retorica e alla pragmatica del linguaggio, che la presenza di un aggettivo non si limita a specificare una parte di un insieme, ma evoca così anche sempre le restanti parti dell’insieme escluse, volendo talvolta proprio accentuarle espressivamente. Non è difficile, ad esempio, immaginare una situazione in cui dire “un filosofo vietnamita” intenderebbe portare l’attenzione viceversa su quelli – e sono probabilmente la maggioranza – che non sono vietnamiti, se non addirittura sull’inverosimiglianza dell’accostamento. Ma vediamo ora un altro esempio di questa cecità atmosferaologica per le componenti subproposizionali: le parole funzionali (congiunzione ecc.) non hanno infatti necessariamente una funzione unica (OAL, 141), come insegna notoriamente la pragmatica del linguaggio, mostrando che talvolta “e” significa “o”, e così via. E ancora: quale suggerimento atmosferico è implicito in certe implicature scalari tra due proposizioni apparentemente sconnesse e per le quali infatti Ingarden parla solo di absurdità (OAL, 229): “il bimbo piange → perché ha due diagonali perpendicolari”? Solo extraatmosfericamente suona del tutto assurdo, dato che, se vi aggiungiamo invece “→ mentre credeva di avere due rette di diversa misura e di poter dare al suo nemico quella più corta” – se insomma immaginiamo un’integrazione contestuale (e non lo si fa sempre?) – le due proposizioni non suonano più sconnesse, anzi diventano atmosfericamente persuasive proprio in quanto omettono, con funzione palesemente persuasivo-contestuale-atmosferica, quel determinato passaggio.

Ma il punto più rilevante, atmosferaologicamente parlando, è ovviamente quello delle qualità o essenze metafisiche. In quanto caratteristiche non oggettive ma neppure psichiche, esse si manifesterebbero – profilandosi all’improvviso rispetto al normale *continuum* della vita – in situazioni atmosferiche specifiche (OAL; 393 sgg.) e che avvolgono cose e persone. In questo senso le atmosfere irradiate dalle qualità metafisiche – ne vedremo ora alcune caratteristiche - sono eventi eccezionali, rarissimi, e proprio per questo in grado di dare un senso alla vita. Non sono razionalmente comprensibili, ma se ne ha una visione estatica solo quando si vive nella situazione che le ha generate. Ci sono tanto più vicine quanto più non le tematizziamo, ma ne siamo colpiti (finanche annientati). Sono rivelative di profondità ontologiche normalmente celate. Si rivelano (si parla di “grazia”!) del tutto solo quando diventano realtà. Non possiamo creare intenzionalmente e artificialmente le situazioni che le generano, tanto più che esse tendono a non manifestarsi proprio quando ci si ostina a cercarle. Solo l’arte ce ne permette una contemplazione “tranquilla”.

Vale la pena problematizzare però, a fronte di queste caratterizzazioni largamente condivisibili anche in un’atmosferaologia ben più aperta all’affettività *leiblich*, il fatto, per Ingarden troppo ovvio,

che le qualità metafisiche sono atmosferiche solo in virtù della mera simulazione di realtà, del fatto cioè di essere nell'opera sì concretizzate ma non certo realizzate. Prendiamo ad esempio la tranquillità vissuta o colta nell'opera. Che differenza sussiste tra la sua concretizzazione e la sua realizzazione? Ingarden risponderebbe: la "distanza", ossia il non totale coinvolgimento nell'atteggiamento estetico di quanto di volta in volta si è vissuto (la vita reale, insomma, è più forte e farebbe sempre valere i suoi diritti). E tuttavia, come si potrebbe escludere a priori, specie nel caso di qualità che altro non sono che atmosfere (se si vuole *Stimmungen*), che quelle "solo" concretizzate influenzino più profondamente e durevolmente delle qualità vissute realmente?

Atmosferogene sono poi, in Ingarden, anche le qualità estetiche di valore, onticamente e fenomenicamente inseparabili dai loro fondamenti (oggi diremmo sopravvenienti). Non a caso egli definisce il valore estetico come «uno splendore luminoso che si irradia intorno alle oggettività rappresentate che ci circonda di una particolare atmosfera» (p. 484). Ma il discorso si ferma qui, purtroppo, non esitando invece a parlare di atmosfera culturale dell'epoca. Vi rientrerebbe, come si è già ricordato, anche quell'atmosfera letteraria che è formata dalla tradizione (vincente?) delle concretizzazioni (OAL, 459) e che cambia sotto la spinta di «vari motivi» (OAL, 461), che siano importanti avvenimenti politici o personalità forti, nuovi autori esemplari o forti interpretazioni delle opere. Lungi da noi voler disconoscere le precauzioni di Ingarden, il quale ammette infatti che il suo sarebbe qui un modo di esprimersi semplificato, in quanto l'atmosfera culturale cambia e/o si ridispone incessantemente, ma poi non si fa scrupolo di ritenere del tutto possibile rilevare e fissare un «segno dei tempi» (OAL, 460). Scopriamo così, *en passant*, che ogni concretizzazione dipende anche sempre dall'atmosfera culturale in cui si produce: il che, mi permetto di dire, solleva più problemi di quanti ne risolva.

Dunque, per concludere, Ingarden non sembra affatto estraneo a un'estetica e forse perfino a una filosofia della storia su base atmosferologica, ma non tematizza affatto questo concetto, accontentandosi di parlare di atmosfere in senso largamente metaforico. Molti i motivi di questa lacuna (qui inanalizzabili), ma in prima battuta quel che si può osservare è che Ingarden pare, e proprio se parametrato sulla tradizione fenomenologica, particolarmente estraneo a un'analisi filosofica della corporeità vissuta. Il *Leib* pare qui dunque del tutto assente! Né basta osservare che, leggendo un'opera, dobbiamo abbandonare il nostro corpo come proprio centro di orientamento per assumere quello finzionale rappresentato (OAL, 322), perché questa corretta osservazione oblia d'altro canto il carattere perfino in questo caso necessariamente fungente del proprio *Leib*. Del tutto assente in Ingarden è, in definitiva, la riflessione sulle forme di comunicazione proprio-corporea che il lettore instaura con tutte le *Gestalten*, e dunque anche con le forme linguistiche e significative che trae dalla lettura.

Finzionalismo, ermeneutica e atmosferologia: rispetto a tutti e tre questi centri tematici, anche se per ragioni e in gradi diversi, la monumentale fenomenologia estetica di Ingarden appare lacunosa. Tre opzioni ingardeniane risultano oggi, in estrema sintesi, fortemente messe in discussione: a) la differenziazione estetica e l'identificazione dell'artistico col come-se finzionale, b) il conferimento all'opera (troppo classicisticamente e staticamente intesa) di criteri in grado di limitare l'infinità delle concretizzazioni-interpretazioni, infine c) l'utilizzo solo metaforico della nozione di atmosfera, chiamata in causa per spiegare varie cose ma, purtroppo, intesa inadeguatamente secondo i dettami del più generico senso comune (anche storicistico). Basterà allora una messa a punto di alcuni aspetti della fenomenologia ingardeniana per raddrizzare un impianto che, nonostante la sua mirabile e ambiziosa architettura, appare così gravemente compromesso? Il fatto

che non si possa chiedere a Ingarden di essere ciò che (anche per ragioni temporali) non poteva essere non cambia le carte in tavola. In un approccio fenomenologico allergico alle musealizzazioni storiografiche chiunque deve legittimarsi con gli argomenti che ha, e se a Ingarden non si può certo chiedere di giustificarsi di essere Ingarden e non qualcun altro (fin qui arriva talvolta oggi l'exasperante tendenza a tribunalizzare trascendentalmente tutto e tutti, a interrogarsi cioè sulle condizioni di possibilità di qualsiasi cosa), si può e si deve però chiedere di giustificare le proprie tesi (ovviamente nel nostro caso solo rispetto a certi punti circoscritti della sua opera). E di farlo necessariamente entro il *contest of justification* che respiriamo e presupponiamo nelle nostre strade e nelle nostre aule universitarie. E qui, fatalmente, la coperta di Ingarden risulta un po' troppo corta.

Bibliografia

E. Betti, *Teoria generale dell'interpretazione* (1955), ed. corretta e ampliata a cura di G.Crifò, 2 voll., Giuffrè, Milano 1990

G. Böhme, *Asthetik. orlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink Verlag, München 2001 (a c. di T. Griffero, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti, Milano 2010).

T. Griffero, *L'ermeneutica ricognitiva di E. D. Hirsch*, «Rivista di estetica», XXIV, 16 (1984), pp. 77-91

-, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bartì 2010

-, *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano 2013

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)

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)

E. D. Hirsch jr., *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Heaven 1967 (trad. Di G. Prampolini, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1973)

-, *The aim of interpretation*, University of Chicago Press, Chicago, 1976 (trad. di L. Valdrè, *Come si interpreta un testo*, Armando, Roma 1978)