

TRA FENOMENOLOGIA ED ESTETICA L'OPERA D'ARTE LETTERARIA DI ROMAN INGARDEN

a cura di Lidia Gasperoni e Marco Tedeschini

In copertina: dettaglio dell'opera "pagine dimenticate #5" di Romina Bassu

Sommario

<i>Introduzione</i> di Marco Tedeschini	4
<i>Appunti sul problema dell' 'intenzionalità' in Roman Ingarden ed Edmund Husserl</i> di Daniele De Santis.....	7
<i>Un'estetica per l'ircocervo</i> di Michele Di Monte	19
<i>La coperta troppo corta di Ingarden</i> di Tonino Griffero.....	30
<i>Bibliografia</i>	40

Introduzione

Marco Tedeschini*

Il 5 luglio 2012 nell'aula X del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" si è svolta una giornata di studi dedicata a *Das Literarische Kunstwerk* di Roman Ingarden, la cui prima edizione tedesca risale al 1931 e di cui è stata recentemente curata una nuova edizione italiana dal titolo *L'opera d'arte letteraria*¹. Allora si intendeva dare risonanza al volume, importante tanto per l'estetica quanto per la fenomenologia, e soprattutto discuterlo, cercando di comprenderne l'alto valore per il dibattito filosofico contemporaneo ed evidenziandone tuttavia anche gli eventuali limiti. Questa impostazione teneva conto del fatto che il 2 dicembre 2011, presso la Fondazione Campostrini di Verona, si era già svolta una giornata di studi dedicata alla recente traduzione, che aveva invece l'esplicito fine di offrire una presentazione analitica degli snodi decisivi dell'opera e di restituirne – illustrato in dettaglio – il complesso disegno². Pertanto, anche in considerazione del valore del libro, si è scelto di non ripetere una giornata di presentazione complessiva de *L'opera d'arte letteraria*, bensì di organizzarne una volta, in primo luogo, alla discussione del significato teorico di quest'opera.

L'iniziativa del 5 luglio 2012 è stata promossa da *Syzetesis – Associazione filosofica*, che ospita il presente volume di atti, con il contributo di *Sensibilia – Colloquium on Perception and Experience*, ed è stata organizzata da chi scrive e da Lidia Gasperoni. Il titolo della giornata di studi, *Linguaggio Estetica Fenomenologia*. *L'opera d'arte letteraria di Roman Ingarden*, illustrava in maniera concisa gli assi portanti della teoria ingardeniana e, a un tempo, elencava le tre tematiche che nel corso della giornata sarebbero state affrontate e discusse nelle relative sessioni di lavoro. I saggi che seguono sono il frutto di queste discussioni e, ancor prima, della lettura critica e problematizzante de *L'opera d'arte letteraria*³. Sono altresì documento dell'interesse filosofico suscitato ancora oggi dal testo ingardeniano, interesse che viene in questi atti declinato sotto le rubriche di fenomenologia ed estetica. Di qui il titolo del presente volume, *Tra fenomenologia ed estetica*. *L'opera d'arte letteraria di Roman Ingarden*.

* Dottore di Ricerca dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
Dipartimento di Scienze Storiche, filosofico-sociali, dei Beni Culturali e del Territorio
marco.tedeschini@yahoo.it

¹ 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). A differenza della prima traduzione, *Fenomenologia dell'opera letteraria*, trad. it. G. Brozich-Lipzer e S. Checconi, Silva, Milano 1968, che era parziale, questa restituisce interamente il testo e lo presenta in un lessico aggiornando al dibattito filosofico odierno.

² La giornata era stata intitolata *Realtà letteraria e polifonia*. Gli atti sono stati pubblicati nel volume a cura di L. Gasperoni, *La realtà della finzione. Per un'analisi de L'opera d'arte letteraria di Roman Ingarden*, in «Fogli Campostrini», vol. 4/4. 2012. I saggi raccolti in questo volume sono tutti consultabili on-line, presso il sito web: http://fogli.centrostudicampostrini.it/files/numeri_in_pdf/vol4_2012_4/Fogli_Campostrini_vol_4_2012_4.pdf

³ Dei contributi discussi il 5 luglio, quello di Giuseppe Di Salvatore, è poi apparso nella cornice già richiamata dei Fogli Campostrini. Vedasi G. Di Salvatore, *La fonologia multi-espressiva di Roman Ingarden*, in Gasperoni, cit., pp. 23-45.

Titolo inevitabile se il *Kunstwerk* nasce – per stessa ammissione di Ingarden – con l'intento di presentare una confutazione fenomenologica dell'idealismo fenomenologico-trascendentale di Husserl, a tutto vantaggio di una prospettiva esplicitamente realista⁴; e se, per raggiungere questo scopo, Ingarden sceglie di affrontare, con gli strumenti messi a disposizione dalla fenomenologia, uno dei problemi classici dell'estetica: la definizione di che cosa è un'opera d'arte. *L'opera d'arte letteraria* è dunque l'esito di questo tentativo; ripercorriamone brevemente le linee principali.

Roman Ingarden struttura il saggio in tre sezioni e quindici capitoli più un'appendice (aggiunta con la seconda edizione), definendo nella prima sezione l'argomento specifico in esame nel libro; dunque, nella seconda sezione, descrivendo in dettaglio la struttura dell'opera d'arte letteraria; per concludere, nella terza sezione, tirando le somme in merito al suo statuto ontico e a quella che egli chiama la 'vita' dell'opera letteraria (la sua concretizzazione nel corso sua lettura). L'ontologia che fa da sfondo a questo lavoro è di natura stratificata, ciò significa che

la struttura conforme all'essenza dell'opera letteraria sta a nostro avviso nel fatto che essa è una *formazione costituita da più strati eterogenei*. I singoli strati si distinguono tra di loro: 1) per il *materiale* caratteristico a ognuno di essi, dalle cui caratteristiche derivano alcune proprietà particolari di ciascuno strato; 2) per la *funzione* che ciascuno strato svolge, tanto rispetto agli altri strati quanto nell'intero edificio dell'opera. Nonostante la diversità del materiale dei singoli strati, l'opera letteraria non costituisce un insieme estrinseco di elementi giustapposti casualmente, ma un *edificio organico*, la cui unità si basa direttamente sulla qualità propria dei singoli strati. [...] Anticipando il risultato finale della nostra trattazione diremo che essi sono: 1) lo strato *dei suoni di parola* e quello delle *formazioni sonore* di grado superiore, edificate sulle prime; 2) lo strato delle *unità di significato* di grado diverso; 3) lo strato dei molteplici *aspetti* schematizzati e dei *continua* e serie di aspetti; e infine 4) lo strato delle *oggettività rappresentate* e delle loro vicende.⁵

L'opera d'arte è dunque una realtà articolata dai quattro strati che la compongono e che ne fanno l'«*edificio organico*» che Ingarden vuole descrivere. Essi possiedono a loro volta un proprio statuto ontologico (e una propria eterogeneità rispetto agli altri di tipo sia materiale che funzionale) in virtù del quale possono anche essere incontrati separatamente. Tuttavia deve essere chiaro che, nel caso di un'opera letteraria, detti strati sono invece assolutamente necessari *insieme*: in una costruzione che procede dai suoni di parola alle unità di significato e, passando per gli aspetti schematizzati, porta alla costituzione delle oggettività rappresentate. Va osservato altresì che questa struttura stratificata basta alla costituzione di un'opera letteraria, ma non a distinguerla da un'opera *d'arte* letteraria. Perché vi sia opera d'arte è necessario che lo strato delle oggettività rappresentate esibisca «alcune qualità metafisiche»⁶, cioè quelle essenze per cui «si rivela “un senso più profondo” della vita e in generale dell'essere»⁷.

È nel descrivere siffatta struttura che Ingarden mette a punto le argomentazioni decisive, dalla sua prospettiva, per confutare l'idealismo trascendentale di Husserl. L'opera (d'arte) letteraria infatti è un oggetto puramente intenzionale, cioè quel genere di oggetto che solo è ammesso da Husserl per l'analisi fenomenologica; ora, il lavoro di Ingarden consiste esattamente nel mostrare l'irriducibilità degli oggetti reali agli oggetti puramente intenzionali. Le prove fenomenologiche che Ingarden offre si possono ridurre a tre: diversamente dagli oggetti reali che sono *autonomi*, la

⁴ Cfr. la *Prefazione*, pp. 41-47, in particolare, pp. 42s.

⁵ OAL, pp. 85s. Per un approfondimento sulla teoria fenomenologica degli strati che porti particolare attenzione su Roman Ingarden vedasi R. Poli, *Levels*, in «Axiomathes», 1-2, 1998, pp. 197-211.

⁶ Ivi, p. 396.

⁷ Ivi, p. 394.

modalità ontologica dell'opera letteraria è l'eteronomia, in quanto trae la sua origine dalla coscienza (§§ 18 e 20); un oggetto puramente intenzionale (che poggia su strutture linguistiche) rappresenta sempre in modo inadeguato un oggetto reale (§§ 38 e 40-42)⁸; senza ammettere dei concetti ideali autonomi l'opera d'arte letteraria non sarebbe comprensibile in maniera sufficientemente condivisa e, pertanto, non potrebbe vantare un'identità intersoggettiva (§ 66)⁹.

Se con questo impianto argomentativo Ingarden sia riuscito a confutare l'idealismo husserliano, a dissolvere i dubbi sulla possibilità di identificare e definire univocamente un'opera d'arte, distinguendola da una semplice opera letteraria, e a tenere testa agli sviluppi contemporanei del dibattito sul linguaggio e sulla definizione di opera d'arte, sono i tre interventi raccolti in volume a indagarlo con perizia scientifica e vigore filosofico. *Gli Appunti sul problema dell'intenzionalità in Roman Ingarden ed Edmund Husserl*, di Daniele De Santis, indagano la prima delle questioni appena sollevate, mostrando come Ingarden abbia di mira, sì, l'idealismo di Husserl, ma non riesca a farvi veramente breccia. Il punto che De Santis mette perfettamente in luce consiste nel fatto che Ingarden non si muove sullo stesso piano di Husserl e, laddove l'allievo vede all'opera la stratificazione dell'essere, il maestro riconosce il costituirsi stratificato di unità intenzionali di senso.

Michele Di Monte, con *Un'estetica per l'ircocervo. Roman Ingarden sulla soglia dei mondi di finzione*, problematizza invece la seconda questione, riconoscendo la grande produttività della tesi ingardeniana e portandola ai suoi intrinseci limiti: una circolarità ineludibile – dovuta ai presupposti ontologici e fenomenologici di fondo della proposta di Ingarden – tra conoscenze pregresse e riconoscimento dell'opera d'arte che, in definitiva, renderebbe impossibile stabilire *ex ante* i criteri per la definizione di che cosa essa sia.

Infine, e siamo alla terza questione, *La coperta troppo corta di Ingarden: (troppo problematiche) concretizzazioni e (troppo inesplorate) atmosfere dell'opera letteraria* di Tonino Griffero mette alla prova l'ontologia dell'opera d'arte ingardeniana con gli strumenti – da Griffero stesso ormai abbandonati – dell'ermeneutica, per saggiare la forza dall'impalcatura concettuale messa in piedi da Ingarden e la sua tenuta alla luce degli sviluppi filosofici del secondo novecento.

Nello spirito del convegno, i presenti atti raccolgono saggi che nulla concedono a Ingarden, né esitano a prenderne le distanze. Le critiche mosse al *Kunstwerk* servono pertanto l'idea di un confronto radicale con il testo, volto innanzitutto a intrattenere con esso un dialogo esplicitamente filosofico. Questi saggi offriranno pertanto uno stimolante e quanto mai utile contributo all'attuale dibattito in fenomenologia ed estetica: attraverso Ingarden, al di là di Ingarden.

Si ringrazia infine l'artista Romina Bassu, che ha concesso l'uso della sua opera per la copertina di questo volume d'atti, senza nulla domandare in cambio e, di più ancora, pensandola e realizzandola lei stessa.

⁸ Su questo si veda anche il saggio di L. Gasperoni, Lo schema “quasi sempre vuoto” degli oggetti finzionali, in id., cit., pp. 77-86. Rispetto agli argomenti ingardeniani si veda poi la ricostruzione di . Limido-Heulot, *Phénoménologie et ontologie chez Roman Ingarden*, in *Roman Ingarden. La controverse idéalisme-réalisme*, textes intruduits, traduits et commentés par P. Limido-Heulot, Vrin, Paris 2001, in particolare pp. 67-79, in cui si sofferma sul raddoppiamento d'oggetto operato da Ingarden nonostante il divieto husserliano al § 90 del primo volume delle *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* di distinguere oggetto puramente intenzionale (noema) e oggetto reale.

⁹ È singolare che proprio a questa altezza Ingarden abbandoni esplicitamente il terreno della fenomenologia – «che si vieta ogni posizione ontologica al di fuori di quella della coscienza pura» – per quello della metafisica – «che non si preoccupa di ammettere l'esistenza anche di altre oggettività, quando ce ne siano ragioni motivate e quando non sia sufficiente la trattazione puramente fenomenologica». Cfr, OAL, pp. 471s.

Appunti sul problema dell' 'intenzionalità' in Roman Ingarden ed Edmund Husserl

Daniele De Santis*

1. Dopo la tesi su Henri Bergson, scritta per lo più nel '16 ma pubblicata nel '22 sullo *Jahrbuch* di Husserl, e dopo l'*Habilitationschrift* sulle *Domande essenziali*¹, nella quale per la prima volta senza farsi scudo di un autore Ingarden poneva le basi teoriche della sua futura ontologia nel corso di una 'critica' logico-ontologica della ragione inquirente², *Das literarische Kunstwerk*, uscito nel 1931, si presenta come la prima grande opera di ontologia e come tappa decisiva – mediata dalla riflessione del '35 sulla struttura formale dell'oggetto individuale³ – verso l'*opus magnum* degli anni Quaranta (*Der Streit um die Existenz der Welt*). Rispetto allo *Streit* e all'*Aufbau*, i quali si porranno come esplicito e diretto problema quello della struttura, formale e materiale, dell'oggettualità individuale e reale, il *Kunstwerk* – e in ciò sta il suo valore seminale – ne prepara la strada *per viam negationis*: vale a dire sviluppando un'analisi del 'negativo ontologico' dell'oggettualità reale, cioè di quell'oggettualità alla quale l'oggetto reale non dovrebbe mai essere ridotto. Si tratta di quella che Ingarden chiama «oggettualità puramente intenzionale» od «oggettualità meramente intesa».

Leggiamo quanto avrebbe detto negli anni Sessanta nel corso delle lezioni di Oslo di introduzione alla fenomenologia di Husserl:

È per questo che quasi 40 anni fa mi sono occupato dell'opera d'arte letteraria [...]. Pensavo: bisogna chiarire quale struttura abbiano queste oggettualità meramente intese [...]. Mi sono occupato dell'opera d'arte perché volevo capire che cosa significa che le realtà non hanno nessuna 'essenza assoluta', cioè che, secondo Husserl,

* Seattle University
Department of Philosophy
desantid@seattleu.edu

¹ R. Ingarden, *Intuition und Intellekt bei Bergson. Darstellung und Versuch einer Kritik*, «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», 1922, 286-461; ora in R. Ingarden, *Frühe Schriften zur Erkenntnistheorie*, hrsgg. von W. Galewicz, Gesammelte Werke Band 6, Niemeyer, Tübingen 1994, pp. 1-195; Id., *Essentiale Fragen. Ein Beitrag zu dem Wesensproblem*, «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», 1925, pp. 125-304.

² Come introduzione al pensiero di Ingarden valga la recensione di Gilbert Ryle alle *Essentiale Fragen*. Eccone alcuni estratti: «I fenomenologi sanno che per confutare Hume è prima di tutto necessario confutare Occam: e confutare Occam è ancora più importante che semplicemente rilanciare il realismo platonico (convenzionalmente interpretato) o riabilitare una qualche dottrina delle forme sostanziali. [...] Così, la dottrina generale delle essenze oggettive che Ingarden, seguendo Husserl, accetta, può essere descritta come una sintesi delle soluzioni positive date da Platone (e Aristotele), Descartes e Kant, alle negazioni scettiche o agnostiche dei sofisti, Montaigne e Hume. Certo, non è che la fenomenologia sia una mera 'collezione di opere altrui'. Si tratta piuttosto di un nuovo tentativo di trovare la vera soluzione a difficoltà che si sono ripresentate per secoli per la semplice ragione che sono reali», G. Ryle, *Review of R. Ingarden, Essentiale Fragen*, «Mind», 1927, pp. 366-370: p. 367. Si veda anche una delle prime recensioni, E. Winkler, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 1933, pp. 237-244; e la nota critica anonima alla seconda edizione in «Revue de Métaphysique et de Morale», 1966, pp. 499-500.

³ R. Ingarden, *Vom formalen Aufbau des individuellen Gegenstandes*, «Studia Philosophica», 1935, pp. 29-106.

esse non sarebbero ontologicamente autonome, ma sono e devono essere eteronome, avendo quindi solamente determinatezze ascritte e mai effettive⁴.

L'‘opera d'arte’ sarà quell'oggettualità alla prova della quale si definirà, in positivo, l'oggettualità meramente intenzionale e, in negativo, le condizioni minimali dell'oggettualità individuale e reale – cioè di quell'oggettualità che potrà sì dirsi intenzionale, giammai però *meramente* intenzionale.

Il *Kunstwerk* è allora la porta d'ingresso dell'ontologia ingardeniana e si presenta come il rovescio dei *Prolegomeni* di Husserl. Laddove questi ripulivano la logica dalle incrostazioni psicologistiche al fine di aprire la strada a una fenomenologia dei vissuti intenzionali di natura logica che nel corso di una trentennale riflessione sarebbe sfociata in un idealismo trascendentale, il *Kunstwerk* si prefigge di salvare l'opera d'arte dai fraintendimenti psicologisti al fine di gettare le basi di un'ontologia dell'essere individuale e reale in grado di affrontare il «problema metafisico» dell'esistenza del mondo. *Non* che l'ontologia ingardeniana sia realista; essa ha però bisogno di una fondazione, fosse anche in negativo, dell'oggetto reale per dissolvere le brume dell'idealismo.

Nelle note che accompagnano l'edizione della corrispondenza con Husserl, Ingarden puntualizza come temesse molto, all'epoca, il giudizio di Husserl il quale, dato il contenuto non molto ortodosso del volume, avrebbe forse potuto rifiutargli l'appoggio presso l'editore Niemeyer. Tuttavia, afferma Ingarden quasi rievocando la sorpresa di allora, «Soltanto una volta si espresse criticamente sul mio libro. Si tratta di quella parte nella prefazione dove io ne parlo come di un lavoro preliminare alla discussione sull'idealismo. Husserl mi ha consigliato di togliere questa parte: ‘Non si fissi su questo punto – mi disse – vedrà che l'idealismo trascendentale rappresenta l'unica soluzione possibile’»⁵.

Di quale passo si tratti, è facile dirlo. Lo riportiamo qui in quasi tutta la sua estensione:

Per quanto i miei studi abbiano per tema principale l'opera letteraria, vale a dire l'opera d'arte letteraria, i motivi ultimi che mi hanno spinto all'elaborazione di questo tema sono in generale di natura filosofica e vanno ben oltre questo tema specifico. Essi sono strettamente collegati al problema “idealismo-realismo”, che mi tiene occupato da anni. [...] il contrasto tra il cosiddetto “realismo” e l'“idealismo” nasconde in sé diversi gruppi di problemi molto complessi, che devono essere messi in luce ed elaborati separatamente e singolarmente prima di accostarsi al problema metafisico principale [...]. Per prendere posizione su queste teorie, perfezionate con estrema finezza da Husserl, il quale ha messo in rilievo dati di fatto importantissimi e difficilmente intelligibili, è necessario tra l'altro mettere in luce la struttura essenziale e il modo di essere [*Seinsweise*] dell'oggetto puramente intenzionale, per esaminare poi se le oggettività reali possano avere rispetto alla loro essenza la stessa struttura e lo stesso modo d'essere. A questo scopo ho cercato un oggetto la cui intenzionalità pura [*dessen reine Intentionalität*] fosse al di là di ogni dubbio [...]. E l'opera letteraria mi è sembrata essere allora un oggetto di indagine particolarmente appropriato a tale scopo⁶.

Il passo presenta con estrema chiarezza la strategia messa in atto da Ingarden: si tratta di ricondurre la fenomenologia all'ontologia, la descrizione di matrice fenomenologica a determinazioni di natura ontologica. Quella specifica oggettualità *meramente* intenzionale denominata ‘opera d'arte’ servirà non solo, per via negativa, a preparare l'analisi dell'oggettualità reale e *non meramente* intenzionale ma anche e soprattutto, in maniera metonimica, a chiarire che cosa sia *reine Intentionalität*.

⁴ R. Ingarden, *Einführung in die Phänomenologie Husserls. Osloer Vorlesungen 1967*, hrsgg. von G. Haefliger, Gesammelte Werke 4, Niemeyer, Tübingen 1992, p. 279.

⁵ E. Husserl, *Briefe an Roman Ingarden. Mit Erläuterungen und Erinnerungen an Husserl*, hrsgg. von R. Ingarden, M. Nijhoff, Den Haag 1968, p. 159.

⁶ OAL, pp. 42s.

In altre parole: se la *Seinsweise* dell'opera d'arte è quella dell'oggettualità meramente intenzionale – se cioè in essa l'«intenzionalità pura [è] al di là da ogni dubbio» – ne segue che la determinazione del suo modo d'essere (= ontologia) equivarrà alla determinazione della nozione di intenzionalità (= fenomenologia). L'intenzionalità è ricondotta al modo d'essere dell'oggettualità intenzionale. E la *reine Intentionalität* a quella dell'oggettualità *puramente* intenzionale. Si sarà notata nel frattempo la grammatica ingardeniana: *dessen reine Intentionalität*, l'intenzionalità è cioè quella *dell'oggetto*. E questo in un duplice senso: sia in senso euristico-metodologico – sarà cioè scrutando attraverso l'oggettualità meramente intenzionale come attraverso una lente che si potrà cogliere al vetriolo la nozione di intenzionalità (senso oggettivo del genitivo), sia, più in profondità, in senso ontologico – l'intenzionalità è cioè una determinazione ontologica dell'oggetto (senso soggettivo del genitivo).

La domanda che il *Kunstwerk* non pone di fatto ma che sempre di diritto lo sottende è: 'che cos'è l'intenzionalità?' (solo Heidegger aveva saputo riproporre la questione in tutta la sua ampiezza).

Perché, domandiamoci, porre il problema di che cosa sia *intenzionalità* in un saggio che, in vista di sollevare e affrontare la questione dell'*idealismo-realismo*, sceglie quale oggetto di indagine una *oggettualità meramente intenzionale* comunemente detta *opera d'arte*?

In una nota lettera del dicembre 1921 che Husserl scrive a Ingarden leggiamo che «[Parlando della Conrad-Martius] Ero così sconcertato; ma lei non è mai stata veramente una mia studentessa e ha sempre respinto consapevolmente lo spirito di una filosofia 'come scienza rigorosa'. [...] La stessa fenomenologia di Pfänder è qualcosa di essenzialmente altro dalla mia; [...] Lo stesso Geiger è un fenomenologo solo per 1/4. Lei, invece, è un fenomenologo tutto d'un pezzo [*ein ganzer*]»⁷.

Che cosa intende Husserl con i 4/4 della fenomenologia che quasi nessuno degli allievi (e qualche lettera più in là neanche Ingarden) ha fatto propri? La fenomenologia è (i) una scienza descrittiva di natura eidetica; (ii) per accedere alla quale è necessario compiere la riduzione trascendentale, in tal modo affermando (iii) il primato della coscienza e (iv) l'universalità della correlazione intenzionale.

Il punto di attacco di Ingarden, si sarà capito, è l'universalità della correlazione intenzionale. Se, in altre parole, 'intenzionalità' esprime il *modo d'essere* di una specifica oggettualità – quella che è intenzionale ed esemplificata dall'opera d'arte – allora la correlazione intenzionale non è e non potrà essere universale. In caso contrario, affermare (in termini fenomenologici) l'universalità della correlazione intenzionale equivarrebbe (in termini ontologici) ad affermare l'universalità della *Seinsweise* dell'oggettualità intenzionale. Non vi sarebbero di conseguenza che oggetti intenzionali. Questo l'idealismo che Ingarden intende scongiurare⁸.

Qui svilupperemo una breve analisi di quello che Ingarden intende con 'oggettualità meramente intenzionale'. Ci lasceremo guidare da quella che sembra essere non solamente una battuta quando Husserl, in una lettera a Ingarden del giugno 1924, lo definisce un *Enkelschüler*, un allievo 'nipote', di Brentano (accennando al fatto che fosse stato allievo di Kasimir Twardowski)⁹. Sosterremo che Ingarden, per Husserl, rimanga fundamentalmente brentaniano nella trattazione – soprattutto critica – dell'intenzionalità. E questo in un duplice senso: non solo in quello del modo con cui Ingarden medesimo ne tratta, ma anche e soprattutto in quello con il quale egli interpreta l'intenzionalità in

⁷ E. Husserl, *Briefe an Roman Ingarden*, cit., p. 23.

⁸ Si veda A. Chrudzimiski, *Die Erkenntnistheorie von Roman Ingarden*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1999, in particolare pp. 105-110, che analizza la nozione ingardeniana di "oggetto puramente intenzionale" come sviluppo radicale del concetto husserliano di "noema".

⁹ E. Husserl, *Briefe an Roman Ingarden*, cit., p. 28.

Husserl. Questo ci costringerà, da un lato, a gettare un rapido sguardo sul progetto ontologico ingardeniano e, dall'altro, a rivolgerci in conclusione a Husserl per sollevare la spinosa questione di che cosa sia, nella sua fenomenologia, 'intenzionalità'.

Non potendo aspirare a, o pretendere, un'analisi completa ed esaustiva, ci affrettiamo a precisare che le pagine che seguono avranno solamente il valore di prolegomeni a una più ampia trattazione e rilettura del tema dell'intenzionalità nella fenomenologia husserliana.

2. Se, come è stato accennato, il logo dei fenomeni è ricondotto a quello dell'essere e, nel caso in questione, a una specifica *Seinsweise*, dovremmo allora soffermarci preliminarmente su che cosa lo Ingarden di questi anni intenda con ontologia. Rivolgamoci quindi alle *Bemerkungen zum Problem 'Idealismus-Realismus'* (1929)¹⁰. Non ci occuperemo del modo con cui Ingarden imposta il dibattito idealismo-realismo (il quale sembra infiammasse gli animi dei giovani fenomenologi a Gottinga e a Monaco, molto meno a Friburgo), ma solo del modo con il quale presenta i problemi fondamentali dell'ontologia con alcune relative distinzioni. Questo allo scopo di individuare, *nella* sua ontologia, il posto che spetta all'oggettualità meramente intesa.

Con il termine 'ontologia' Ingarden comprende tutte le ricerche a priori che mirano a porre in luce distinzioni di essenza (*Wesensunterschiede*) con un'analisi di ciò che chiama 'contenuto dell'Idea'. Dall'ontologia si distingue da un lato la metafisica (come indagine sull'essenza dell'essere esistente fattualmente) e dall'altro la gnoseologia (con i suoi problemi di pura teoria della conoscenza).

L'ontologia, a sua volta, si presenta come tripartita. Bisogna infatti distinguere tra problemi (i) di natura ontologico-esistenziale, (ii) ontologico-formale e (iii) ontologico-materiale.

Fondamentale per la nostra analisi è quello che Ingarden intende con l'ontologia-esistenziale, della quale qui di seguito offriremo un rapido schizzo. Iniziamo con una caratterizzazione generale:

Le ricerche ontologico-esistenziali riguardano i diversi possibili modi d'essere dell'ente in generale; non possono essere limitate alla comprensione dei soli modi di esistenza del reale e della pura coscienza ma devono piuttosto considerare tutti i possibili modi d'essere e i loro momenti. A tale ampiezza della ricerca ci spinge la circostanza che un idealismo conseguente tende a ricondurre alla pura coscienza non solo il mondo reale ma anche tutte le rimanenti regioni dell'essere¹¹.

La peculiarità dell'ontologia-esistenziale consiste nella risoluzione dei modi d'essere (quali realtà o 'essere-reale', 'essere-ideale' ed 'essere-possibile' – quindi l'opposizione stessa tra 'mondo reale' e 'pura coscienza') in quelli che Ingarden chiama «originari momenti esistenziali». Di conseguenza, il dualismo stesso mondo-coscienza (e con esso ogni analisi di matrice ontologica) si risolve in una quadruplica griglia opposizionale:

- (1) autonomia d'essere - eteronomia d'essere (*Seins-autonomie - Seins-heteronomie*)
- (2) originarietà d'essere - derivatezza d'essere (*Seins-ursprünglichkeit - Seins-abgeleitetheit*)
- (3) sufficienza d'essere - insufficienza d'essere (*Seins-selbständigkeit - Seins-unselbständigkeit*)

¹⁰ R. Ingarden, *Bemerkung zum Problem 'Idealismus-Realismus'*, in R. Ingarden, *Schriften zur Phänomenologie Edmund Husserls*, hrsgg. von W. Galewicz, *Gesammelte Werke Band 5*, Niemeyer, Tübingen 1998, pp. 21-54.

¹¹ *Ivi*, pp. 25-26.

(4) indipendenza d'essere - dipendenza d'essere (*Seins-unabhängigkeit - Seins-abhängigkeit*)¹²

Se l'ontologia si ripartisce in tre differenti tipologie di ricerca la cui prima è quella esistenziale, allora domandiamoci quale possa essere la coppia concettuale in grado di descrivere la *Seinsweise* dell'oggettualità meramente intenzionale.

Se si definisce 'autonoma' un'oggettualità che abbia in sé il 'fondamento' dell'essere, allora

Abbiamo a che fare con un'oggettualità *eteronoma* nel suo essere nel caso di un'oggettualità *puramente intenzionale*, cioè di un'oggettualità il cui essere ed essere-così si esaurisce nel compimento e nel contenuto di un atto di coscienza intenzionale e che non esiste *in generale* senza questo compimento. [...] L'oggettualità puramente intenzionale è in se stessa propriamente un niente, non ha nessuna essenza *propria* in senso rigoroso, come Husserl ha mostrato giustamente nelle sue *Idee I*. Tutte le determinatezze esistenziali, formali e materiali sono 'meramente intese', non le sono immanenti in senso verace. L'oggettualità puramente intenzionale simula la sua immanenza in virtù della mira intenzionale: non ha in sé nessun fondamento d'essere¹³.

Seinsheteronomie è la caratterizzazione – in termini *esistenziali* – della *Seinsweise* dell'oggettualità *puramente intenzionale*.

Consideriamo anche la seconda coppia. Possiede 'originarietà d'essere' quell'oggettualità che non può essere «creata» o «annichilata» da un'altra oggettualità. In caso contrario si parla di derivatezza d'essere. Ne segue che un'oggettualità originaria nel suo essere deve necessariamente anche essere autonoma, laddove un'oggettualità derivata può essere sia autonoma che eteronoma. L'oggettualità meramente intenzionale sarà quindi *tanto* eteronoma *quanto* derivata nel suo essere: essa avrà il suo fondamento d'essere nella coscienza, la quale così come l'ha creata potrà anche distruggerla. Le ha dato l'essere, potrà quindi anche revocarglielo. Questo non esclude ovviamente che un'oggettualità autonoma possa essere oggetto di mira intenzionale: ma quello che all'oggetto si attribuisce in virtù di questa relazione intenzionale non ne è, e non potrà mai esserne, costituivo dell'essere¹⁴.

Nell'ontologia esistenziale, *Intentionalität* significa *Heteronomie*. Quello che di un oggetto (non puramente intenzionale) si descriverà in termini fenomenologici (vale a dire intenzionali) equivarrà, ontologicamente (in termini di modi di essere), alla *Heteronomie*. Nel caso degli oggetti *puramente intenzionali* addirittura alla *Seinsheteronomie*. Ancora: l'universalità della correlazione intenzionale equivarrebbe, nei termini dell'ontologia esistenziale, all'universalità di quella *Seinsweise* che è la *Seinsheteronomie*. Non vi sarebbero cioè che oggettualità, non soltanto dipendenti nel loro essere dalla coscienza, ma da essa portati all'essere e da essa, per capriccio, ricacciati nel niente. Questo è l'idealismo che, in termini ontologico-esistenziali, Ingarden vuole esorcizzare¹⁵.

¹² *Ivi*, p. 27.

¹³ *Ivi*, p. 28. La stessa precisazione si ritrova in R. Ingarden, *Der Streit um die Existenz der Welt. Band I*, Niemeyer, Tübingen 1964, p. 79.

¹⁴ Si vada il capitolo conclusivo delle *Essentiale Fragen*, dedicato a *Se, ed entro quali limiti, l'oggetto della conoscenza sia dipendente dagli atti e dal soggetto della conoscenza* (cfr. R. Ingarden, *Essentiale Fragen*, cit., pp. 263-304, nello specifico pp. 265-266).

¹⁵ Questo idealismo riguarda solo la costituzione ontologico-esistenziale. Se anche fosse ammesso non implicherebbe la *costituzione intenzionale* dei momenti 'ontologico-formali' e di quelli 'ontologico-materiali'. Il punto importante è che l'analisi dell'*intenzionale* non abbia posto che nell'ontologia-esistenziale, relativa al modo d'essere delle oggettualità. Le strutture formali e materiali non sono solo indifferenti, quanto piuttosto incapaci di discriminare i modi d'essere. Un cavallo 'immaginato' e un cavallo 'reale' non saranno mai distinguibili in termini di ontologia 'formale' e 'materiale'. Nei termini ingardeniani delle *Essentiale Fragen*, la risposta alla 'prima domanda essenziale' ('che cos'è questo?'), non potrà essere, nel caso di un oggetto reale, 'x è un'oggettualità intenzionale'. Una simile risposta esprime uno 'schema soggettivo' di apprensione (o interpretazione) dell'oggetto dal punto di vista del *riferimento agli atti soggettivi di*

3. È seguendo lo schema dell'ontologia esistenziale che nel *Kunstwerk* Ingarden può puntualizzare che «con 'oggettualità puramente intenzionale' intendiamo un'oggettualità che è 'creata' da un atto di coscienza o da una molteplicità di atti di coscienza»¹⁶. Facendo uso del lessico delle *Bemerkungen*, è possibile quindi sostenere

con tutta chiarezza che l'oggetto puramente intenzionale [...] sorge dal compimento di atti di coscienza articolati in modo determinato che portano alla sua 'costituzione' come un tutto che trascende questi stessi atti. Ma proprio in questo suo 'dipendere da atti di coscienza', in questo 'essere completamente sotto il dominio dell'io cosciente' [...], proprio in tutto ciò sta la ragione ultima del fatto che l'oggetto puramente intenzionale come tale è in se stesso un "nulla" quanto ad autonomia ontologica¹⁷.

Abbiamo già osservato come la grammatica ingardeniana riveli un uso peculiare dell' 'intenzionale', con il quale si indica primariamente quel che, nell'oggetto, si presenta con il carattere 'esistenziale' dell'*eteronomia* e *derivatezza* – fino al 'modo d'essere' dell'oggetto meramente intenzionale (in cui la *reine Intentionalität* è indice di *Seinsheteronomie*).

Ingarden sfrutta così un'ambiguità semantico-concettuale che lui stesso non esita a sottolineare e denunciare, come testimonia chiaramente il seguente passaggio del *Kunstwerk*:

La parola 'intenzionale', tanto spesso impiegata nella letteratura moderna, è polisemica. Una volta per 'intenzionale' si intende ciò che contiene un' 'intenzione'. In questo senso gli atti di coscienza per esempio sono 'intenzionali'. Dove ci sia pericolo di fraintendimento, useremo in questi casi l'espressione 'di intenzione' (per esempio 'atto di intenzione' [*Intentions-Akt*]) al posto di 'intenzionale'. Mentre invece con 'intenzionale' si indica quell'oggettività che costituisce il punto di arrivo dell'intendere, il bersaglio dell' 'intenzionare', del 'mirare a...' proprio dell'intenzione. In quest'ultimo senso si devono ancora distinguere oggettività 'puramente intenzionali' da oggettività 'anche intenzionali'¹⁸.

Ingarden sembra mettere in atto un'inversione di senso, lasciando ancora una volta trasparire la sua strategia di riconduzione della fenomenologia all'ontologia. Ingarden riconosce come con il termine 'intenzionale' si tenda a indicare la proprietà – della coscienza o solo di alcuni atti della medesima – a trascendersi in direzione di un'oggettualità. In questo senso si può parlare di 'vissuti intenzionali'. Se questo è il primo senso di 'intenzionale' (di natura più fenomenologica), Ingarden ne rovescia il valore a favore di una determinazione ontologica: a dover essere descritta come *intenzionale* non è (fenomenologicamente) la coscienza, quanto (ontologicamente) l'oggettualità intesa.

Ingarden ottiene un duplice risultato. Da una parte la separazione tra *fenomenologia* e *ontologia*. Dall'altro la possibilità di circoscrivere l'analisi di ciò che è 'intenzionale' all'interno della ricerca ontologica. Se l'*intenzionale* esprime cioè un carattere ontologico, allora non sarà lecito definire la coscienza, o solo alcuni dei suoi atti, (ontologicamente) come 'intenzionale'. Specularmente però non sarà lecito definire (fenomenologicamente) come 'intenzionale' l'oggettualità in quanto 'punto di arrivo dell'intendere'. Ingarden sta suggerendo che l'idealismo che vuole scongiurare si deve primariamente, non alla confusione tra *un* senso fenomenologico e *uno* ontologico dell'*intenzionale*, ma all'assunzione di un senso strettamente *fenomenologico* dell'*intenzionale*, che inevitabilmente estende (ontologicamente) il predicato 'intenzionale' a ogni oggettualità in quanto intesa da un atto

apprensione (si tratta di quelle che Ingarden chiama 'quasi-proprietà relative' – e in questo eteronome). Solo nel caso di un oggetto 'meramente intenzionale', 'x è un'oggettualità intenzionale' sarà un *Bestimmungsurteil* la cui risposta è una *Wesensdefinition* corrispondente alla struttura del 'giudizio di essenza' ('x è y con le proprietà a, b, c...') (R. Ingarden, *Essentielle Fragen*, cit., pp. 232-235).

¹⁶ OAL, p. 122 (trad. it., p. 190 [traduzione leggermente modificata]).

¹⁷ *Ivi.*, p. 127 (trad. it., pp. 195-196).

¹⁸ *Ivi.*, pp. 121-122. (trad. it., pp. 190-191).

di coscienza¹⁹ (fenomenologicamente intenzionale)²⁰. L'ambiguità è sciolta e dissipato il rischio – semantico-concettuale – dell'idealismo, sostituendo l'*intenzionale fenomenologico* con l'*Intentions-Akt*²¹. Non sarà lecito, o non lo sarà in senso proprio, definire la coscienza come 'intenzionale'²².

L'assunzione dell'opera d'arte come oggettualità 'meramente' intenzionale permette a Ingarden di ridurre l' 'intenzionalità' all'intenzionale, vale a dire alla *Seinsweise* di una specifica oggettualità in un'ontologia-esistenziale, quindi di dirimere con forza l'ambiguità della medesima determinazione 'intenzionale', alla quale è negata, in conseguenza di quella riduzione, valenza fenomenologica.

La chiave di volta dell'anti-idealismo di Ingarden sta nell'assunzione di un significato unicamente ontologico-*esistenziale* del predicato 'intenzionale'. Quindi nella sua equivalenza con *heteronom* e *Heteronomie* che costringe a rinunciare all'husserliana universalità della correlazione intenzionale.

4. Difficile non cogliere in quell'accenno ingardeniano alla 'polisemia' del termine 'intenzionale' un riferimento a Brentano e a quel celebre passo della *Psychologie vom empirischen Standpunkte* con il quale si sarebbe inaugurata l'epoca moderna dell'*intentio* scolastica.

Richiameremo dapprima il passo, per poi sviluppare una breve analisi al fine di mostrare una certa prossimità tra Brentano e la concezione ingardeniana dell'intenzionale.

Ogni fenomeno psichico è caratterizzato da quella che gli Scolastici del Medioevo hanno chiamato l'inesistenza intenzionale (o anche mentale) di un oggetto, e che noi, anche se non con un'espressione completamente scevra di ambiguità, chiameremmo la relazione a un contenuto, la direzione verso un oggetto (con il quale non va intesa una realtà) od oggettualità immanente. [...]. Questa inesistenza intenzionale è propria esclusivamente dei fenomeni psichici. Nessun fenomeno fisico mostra qualcosa di analogo. Possiamo quindi definire i fenomeni psichici come quelli che contengono intenzionalmente un oggetto²³.

A caratterizzarsi per una forte ambivalenza non è tanto l' 'intenzionale', quanto ciò di cui quello è predicato: l' 'inesistenza'. Il passaggio è apparentemente chiaro: l' 'inesistenza intenzionale' o anche 'mentale' di un oggetto indica 'la relazione a un contenuto', la 'direzione verso un oggetto' – vale a dire quello che nel paragrafo precedente abbiamo definito l'intenzionale fenomenologico. In questo

¹⁹ Proprio questo è quello che Ingarden rimprovera a Husserl nel celebre *Idealismusbrief* dove, in merito alle *Idee I*, concede la netta separazione ontologica tra le regioni coscienza e mondo («In questo senso la posizione delle *Idee I* è decisamente, e in prima istanza, non idealista») ma rifiuta quella che chiama l'estensione, illegittimamente compiuta da Husserl nella seconda parte del volume con la nozione di Idea in senso kantiano, del modo d'essere della coscienza sul modo d'essere del mondo. Si veda R. Ingarden, *Brief an Husserl über die VI. Untersuchung und den Idealismus (Ende Juli 1918)*, in R. Ingarden, *Schriften zur Phänomenologie Edmund Husserls*, cit., pp. 1-20: p. 5.

²⁰ «Husserl ha forse voluto sostenere che le cose reali sono eteronome nel loro essere, che non hanno in se stesse il loro fondamento ontologico – nel senso delle determinatezze immanenti, dell'essere-così immanente –, ma che sarebbero meramente intese da qualcuno e come tali avrebbero in un *altro* essente il loro fondamento ontologico? Lo si dovrebbe concedere visto che non le descrive che in quanto oggetti intenzionali», R. Ingarden, *Einführung in die Phänomenologie Husserls*, cit., p. 279.

²¹ A queste puntualizzazioni critiche e negative avrebbe fatto seguito negli anni una più completa analisi dell'atto di percezione; si veda R. Ingarden, *Zur Objektivität der sinnlichen Wahrnehmung*, hrsgg. von W. Galewicz, *Gesammelte Werke* 8, Niemeyer, Tübingen 1997, in particolare pp. 84-85.

²² Almeno nel *Kunstwerk*, Ingarden sembra intendere la 'fenomenologia' come una descrizione di datità per un soggetto psichico, come testimoniato bene dal seguente passaggio sul ruolo giocato dallo *sprachlautlichen Schicht* nella struttura dell'opera d'arte: «Queste funzioni devono essere trattate da due diversi punti di vista: una volta da quello puramente ontologico rispetto a ciò che lo strato sonoro-linguistico produce per gli altri strati, e un'altra da quello fenomenologico rispetto alla funzione che quello strato esplica nella datità e nella rivelazione dell'opera intera per un soggetto psichico. [*Gegebenheit für [...] ein psychisches Subjekt*]», OAL, p. 57 (trad. it., p. 120).

²³ F. Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkte. Erster Band. Zweites Buch*, Verlag von Duncker & Humboldt, Leipzig 1874, pp. 115-116.

sensu è opportuno, come fa per l'appunto Brentano, sottolineare come sia propria 'esclusivamente dei fenomeni psichici'. È però anche opportuno, aggiungiamo noi, sottolineare come a essere detta 'intenzionale' sia una 'in-esistenza'. Cioè una modalità impropria dell'esistenza²⁴. 'Intenzionale' è l'esistenza specifica dell'oggetto immanente con il quale la coscienza è in relazione. Che sia così, che l'argomentazione di Brentano oscilli tra i due poli prima posti evidenza dal testo di Ingarden, è attestato da una serie di altri passaggi nei quali torna sull'argomento:

Abbiamo detto che i fenomeni psichici sono quelli dei quali soltanto è possibile una percezione in senso proprio. Possiamo dire altrettanto bene che essi sono quei soli fenomeni ai quali, oltre che l'esistenza intenzionale, appartiene anche un'esistenza effettiva. La conoscenza, il piacere, il desiderio hanno effettivamente luogo; i colori, i suoni e il calore solo fenomenalmente e intenzionalmente²⁵.

L'opposizione è adesso esplicitamente tra *wirkliche Existenz*, da un lato, e *phänomenal* e *intentional* dall'altro. A essere detta *intentional* è quindi un'esistenza – con la conseguenza che è la nozione stessa di *Existenz* a scindersi in 'effettiva' e 'intenzionale'. La distinzione brentaniana dei fenomeni in 'psichici' e 'fisici' è una distinzione di modi di esistenza (*Existenzweise* o *Weisen der Existenz*, in lessico brentaniano²⁶; *Seinsweise*, secondo la terminologia di Ingarden;) e la psicologia da un punto di vista empirico è in ultima istanza una fondazione ontologico-esistenziale della scienza chiamata psicologia²⁷. La distinzione è tra le *Erscheinungen* (psichiche) alle quali si ascrive una *wirkliche Existenz* – data della percezione immanente, l'unica a potersi così definire in senso proprio²⁸ – ed *Erscheinungen* (fisiche) alle quali non è si può ascrivere che l'*intentionale Existenz* – data da quella percezione esterna che, in senso stretto (*strenggenommen*), «non è una percezione»²⁹.

A sostenere tutto il peso dell'ambiguità non è allora l'*Existenz* o l'*intentional*, bensì il termine 'in-esistenza' (*In-existenz*): «La proprietà che caratterizza in misura maggiore i fenomeni psichici tra tutti gli altri è quindi senza dubbio l'inesistenza intenzionale»³⁰. 'In-esistenza' significa allora, nello stesso tempo, l'*esistenza intenzionale* del fenomeno fisico e la sua presenza (*In*) come immanente in seno all'unica *Erscheinung* alla quale spetti l'essere effettivo, quella psichica. 'Inesistenza' significa cioè che l'oggetto immanente, quello della *Beziehung* del fenomeno psichico non possiede che una esistenza, non solo intenzionale, ma unicamente intenzionale³¹. Soltanto a

²⁴ Sul 'proprio' e l'improprio' in Brentano e Husserl, C. Majolino, *Les 'essences' des Recherches logiques*, «Revue de Métaphysique et de Morale», 2006, pp. 89-112; Id., *Husserl and the Vicissitudes of the Improper*, «The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy», 2008, pp. 17-54, in particolare pp. 24-31.

²⁵ F. Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkte*, cit., p. 120.

²⁶ Su queste espressioni, F. Brentano, *Von der mannigfachen Bedeutung des Seienden nach Aristoteles*, Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. Br. 1862, ad esempio p. 144 e seguenti.

²⁷ Per la critica di Brentano alla pretesa distinzione tra *Sein* und *Existenz*, si veda l'edizione del 1911 della *Psicologia*, F. Brentano, *Von der Klassifikation der psychischen Phänomene. Neue, durch Nachträge stark vermehrte Ausgabe der betreffenden Kapitel der Psychologie vom empirischen Standpunkte*, Verlag von Duncker & Humboldt, Leipzig 1911, in particolare l'appendice (*Nachträgliche Bemerkungen zur Erläuterung und Verteidigung, wie zur Berichtigung und Weiterführung der Lehre*) a p. 125.

²⁸ F. Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkte*, cit., p. 119. Per i dubbi di Ingarden sul concetto brentaniano e husserliano di sensazione, in relazione alla problematica intenzionale, W. Miskiewicz, *Réalisme gnoséologique contre réalisme scéptique: Ingarden et la réception de Brentano en Pologne*, «Les études philosophiques», 2003, pp. 83-97.

²⁹ F. Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkte*, cit., p. 119.

³⁰ *Ivi.*, p. 127.

³¹ Che con 'intenzionale' Brentano si riferisca *proprio* all'oggetto, e non a una sua 'rappresentazione' nell'anima, è attestato da una tarda lettera a Marty (del 17 marzo 1905) dove prende sì le distanze dall'uso del termine 'contenuto', ma ribadendo la legittimità dell'espressione 'oggetto immanente': «La mia intenzione non è mai stata quella di dire che l'oggetto immanente = 'oggetto rappresentato'. La rappresentazione non ha quale oggetto (immanente, l'unico che va chiamato in senso proprio oggetto) la 'cosa rappresentata', ma 'la cosa'. La rappresentazione di un cavallo non ha ad

seguito della quale anche il fenomeno psichico che lo ‘intenziona’ può a sua volta essere detto ‘intenzionale’.

La storia del ‘brentanismo’ altro non è che una costante ri-elaborazione e variazione continua su di un tema, quello della definizione dell’‘intenzionale’³². Per ciò che qui ci interessa (cerchiamo di non perdere di vista Ingarden), basterà sottolineare come sarebbe stato prima Hofler nel suo manuale di *Logik* (scritto con Meinong³³), poi Kasimir Twardowski (prima nel suo studio cartesiano³⁴ e poi nel noto *Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen*), non soltanto a criticare la nozione di ‘contenuto immanente’ ma, specialmente il secondo, a sciogliere l’ambiguità dell’‘in-esistenza’ a favore della sola ‘esistenza intenzionale’ o ‘fenomenale’ dell’oggetto.

[...] se qualcosa ‘esiste’ in quanto rappresentato nel senso dell’oggetto della rappresentazione, questa sua esistenza non è un’esistenza in senso proprio. Con l’aggiunta: come oggetto di rappresentazione, il significato dell’espressione esistenza è modificato; qualcosa di esistente in quanto oggetto di rappresentazione in verità non esiste, è solo rappresentato. Opposta all’esistenza reale di un oggetto [...] è l’esistenza fenomenale, intenzionale: essa consiste solo e soltanto nell’essere rappresentato³⁵.

‘Intenzionale’ è un modo dell’esistenza (*Seinsweise*). E questa modalità dell’esistenza si chiarisce logicamente con la nota distinzione tra *Bestimmungen* di tipo ‘determinante’ e ‘modificante’:

Una determinazione [*Bestimmung*] si dice attributiva o determinante [*attributiv oder determinierend*] se incrementa, che sia in senso positivo o negativo, il significato dell’espressione alla quale appartiene. Una determinazione è modificante [*modifizierend*] se altera completamente il significato originario del nome che accompagna. Così, in ‘un uomo buono’, la determinazione ‘buono’ è veramente attributiva; se si dice ‘un uomo morto’, ci si serve di un termine modificante, visto che un uomo morto non è un uomo. Anche se si aggiunge a un nome l’aggettivo ‘falso’ se ne altera il significato originario sostituendolo con un altro. Così, un amico falso non è un amico e un diamante falso non è un diamante³⁶.

Allo stesso modo, l’‘esistenza intenzionale’ non è *propriamente* un’esistenza; l’‘intenzionale’ è una *modifizierende Bestimmung*, perché l’oggetto che esiste ‘intenzionalmente’ «in verità non esiste».

La conclusione da trarre in via preliminare è che quando Husserl osserva che Ingarden sarebbe un *Enkelschüler* di Brentano, si sta riferendo alla riconduzione dell’intenzionale all’interno del quadro di un’ontologia-esistenziale: la conseguenza è che a perdersi sarà una delle maggiori conquiste della fenomenologia husserliana, l’*Intentionalität*³⁷.

esempio quale oggetto un ‘cavallo rappresentato’, ma un ‘cavallo’», F. Brentano, *Wahrheit und Evidenz*, hrsgg. von O. Kraus, Felix Meiner, Leipzig 1930, pp. 87-88.

³² Cfr. R. Rollinger, *Husserl’s Position in the School of Brentano*, Kluwer, Dordrecht, Boston, London 1999; J.-F. Courtine, *La cause de la phénoménologie*, P. U. F., Paris 2007, i capitoli I e IV.

³³ A. Hofler, A. Meinong, *Philosophische Propädeutik. I. Theil: Logik*, Akademie der Wissenschaften, Wien 1890, p. 7.

³⁴ K. Twardowski, *Idee und Perception: Eine erkenntnis-theoretische Untersuchung aus Descartes*, Verlag von Carl Königen, Wien 1892, p. 15 e seguenti.

³⁵ K. Twardowski, *Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen. Eine psychologische Untersuchung*, Universität-Buchhändler, Wien 1894, pp. 24-25.

³⁶ *Ivi.*, pp. 12-13.

³⁷ Siamo consapevoli delle notevoli differenze che ancora sussistono tra il progetto ontologico di Ingarden e l’ontologia brentaniana (A. Chrudzimiski, *Die Ontologie Franz Brentanos*, Springer, Dordrecht 2004, in particolare le sezioni 2.6 e 3.2 sull’eredità aristotelica dell’intenzionalità).

5. Colpisce, lungo tutto il *Kunstwerk*, il modo con il quale Ingarden associa, per quanto concerne l'oggetto intenzionale, non solamente Husserl a Brentano, ma soprattutto Husserl a Twardowski³⁸. Husserl è così ricompreso nella storia e contro-storia dell'intenzionale brentaniano, nella quale ha certamente svolto un ruolo determinante, ma tanto più caratteristico quanto più il suo personale 'distacco dal brentanismo' si è consumato con la sospensione (dall'epoca delle *Ricerche logiche*) della questione dell'«esistenza» e poi definitivamente con l'«introduzione» dell'«intenzionalità» – in quanto tale assente sia in Brentano che in Twardowski, sia in Carl Stumpf che in Benno Kerry³⁹.

Non potendo qui sviluppare per esteso il nostro discorso, ci limiteremo a una serie di osservazioni di natura preliminare che ci condurranno pian piano verso la conclusione.

Pochissime, quattro in tutto, sono in *Filosofia dell'aritmetica* le apparizioni dell'«intenzionale»: si parla del *das intentionale Objekt* dell'atto così come, brentanamente, dell'*intentionale Inexistenz*⁴⁰. Nella prima edizione delle *Ricerche logiche*, dove l'intenzionale è presente quasi in ogni pagina (si parla dell'*intentionaler Inhalt*, dell'*intentionaler Gegenstand* o *intentionale Gegenständlichkeit*, *intentionale Einheit* ed *intentionale Erlebnisse*, *der intentionale Sinn* o *intentionales Correlat*, della *intentionale Beziehung* o *intentionale Charaktere*) ci sono quattro occorrenze dell'*inesistenza*, delle quali una, la prima, è direttamente citata dalla *Psicologia* di Brentano: *die intentionale (auch wol mentale) Inexistenz eines Gegenstandes; mentale Inexistenz; die intentionale Inexistenz*⁴¹. Husserl si mantiene in una certa ambiguità: legato ancora, di certo terminologicamente, al lessico brentaniano dell'*Inexistenz* e dell'*intentionale*, laddove tuttavia già nell'introduzione (§7) la sospensione della «*Frage nach der Existenz*» come principio metodologico della fenomenologia e della sua assenza di presupposti segna un punto di non ritorno rispetto a Brentano (e Twardowski)⁴². Già adesso inoltre – sebbene ancora timidamente – la forma sostantivata *Intentionalität* affiora. Husserl ne fa uso solo tre volte nella *Quinta ricerca*: le prime due volte parlando dei *Gefühlen* (§15), mentre la terza (ben più indicativa) nel corso del §41, dedicato alla «nuova interpretazione» del principio (brentaniano) della *Vorstellung* come base degli atti.

A partire dalle *Ricerche logiche*, passando per le lezioni *Die Idee der Phänomenologie*, quelle di *Einführung in die Phänomenologie der Erkenntnis* del 1909 fino alle *Ideen I* del 1913, tre sono gli elementi che nello sviluppo della fenomenologia sarebbero andati di pari passo: (i) il proliferare del senso sostantivato dell'*Intentionalität*; (ii) quello dello strumento metodologico delle 'riduzioni' e (iii) la virata in direzione del cosiddetto idealismo trascendentale. Quel che progressivamente viene delineandosi non è uno Husserl *meno* brentaniano rispetto a uno Husserl *più* brentaniano (quello del

³⁸ OAL, pp. 38, 63-64, 110 (trad. it., pp. 99, 177, 191). Per il primo confronto di Husserl con gli 'oggetti intenzionali', K. Schuhmann, *Intentionalität und intentionaler Gegenstand beim frühen Husserl*, in Id., *Selected Papers on Phenomenology*, Kluwer Academic Publishers, New York, Boston, London 2005, pp. 119-136.

³⁹ Tra i primi a sottolineare la differenza tra Brentano e Husserl fu H. Spiegelberg nel suo *Der Begriff der Intentionalität in der Scholastik, bei Brentano und bei Husserl*, «Philosophische Hefte», 1936, poi ristampato (con diverse modifiche) come *'Intention' and 'Intentionality' in the Scholastics, Brentano and Husserl*, in L. L. McAlister (Ed.), *The Philosophy of Brentano*, Duckworth, London 1976, pp. 108-127: «Husserl fu il primo a separare il concetto di intenzionalità dalla nozione di inesistenza intenzionale» (p. 122).

⁴⁰ E. Husserl, *Philosophie der Arithmetik. Psychologische und logische Untersuchungen*, Pfeffer, Halle 1891, pp. 45, 72 e 74.

⁴¹ E. Husserl, *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie der Erkenntnis*, Niemeyer, Halle 1901, pp. 347, 352, 471, 699.

⁴² Se ne può misurare lo scarto considerando le lezioni di logica su Bolzano, dove l'uso della brentaniana «inesistenza intenzionale» (distinta dall'«inesistenza reale») si accompagna a un'analisi dell'oggetto della rappresentazione ancora in termini di *existierend* e *nichtexistierend* (E. Husserl, *Logik. Vorlesung 1896*, hrsgg. von E. Schuhmann, Husserliana-Materialien I, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2001, pp. 45-46).

realismo delle *Ricerche logiche*) – quanto uno Husserl *sempre meno* brentariano, che sempre più inquadra in termini metodologici (fino alla cosiddetta riduzione trascendentale) la liberazione dell'intenzionalità dal servaggio all'ontologia dell'(in)esistenza. Nelle lezioni del 1909 scrive: «È diverso se dico che escludo l'esistenza della trascendenza o che escludo la trascendenza»⁴³. Oltre un decennio più tardi, nel corso di *Erste Philosophie*, osserverà: «Poniamo però in questione l'esistenza dell'albero o sospendiamo volontariamente ogni presa di posizione nei confronti della sua esistenza – non cambia il fatto che il vissuto di percezione sia in sé percezione di 'questo albero' e che rimanga ciò che è [...]»⁴⁴.

Una ricerca che volesse approfondire queste osservazioni dovrebbe chiedersi che tipo di legame ci sia tra la sostantivazione dell'intenzionalità (che non è più una *Bestimmung* che qualifica una *Weise der Existenz*⁴⁵) e lo sviluppo della sospensione/riduzione di ogni posizione di esistenza.

Con ciò torniamo a Ingarden e alla sua intuizione più profonda: il cuore dell'idealismo husserliano è l'intenzionalità. Domandiamoci, seppur brevemente, che cosa sia intenzionalità in fenomenologia con riferimento al volume che nel *Kunstwerk* è considerato l'espressione più matura dell'idealismo husserliano: *Logica formale e trascendentale*⁴⁶.

6. La *Logica formale e trascendentale* dedica un paragrafo al tema dell'intenzionalità: si tratta del §60 su *La legalità fondamentale dell'intenzionalità e la funzione universale dell'evidenza*. Siamo da poco entrati nella seconda metà del volume, quella sulla 'logica trascendentale', della quale Husserl sta introducendo le nozioni cardine. L'intenzionalità non è presentata con una definizione, ma prima in relazione di 'coappartenenza' (*zusammengehörige Begriffe*) con il concetto di 'evidenza', e poi, subito a seguire, nella sua «legge fondamentale».

La categoria dell'«oggettualità» e dell'«evidenza» sono correlate. A ogni specie fondamentale di oggettualità ne corrisponde una fondamentale di esperienza e di evidenza. Le *Gegenständlichkeiten* sono dette essere «unità intenzionali»: «unità intenzionali supportate da sintesi intenzionali, quindi unità di 'esperienza' possibile»⁴⁷. La categoria ontologico-formale dell'«oggettualità», in regime di

⁴³ E. Husserl, *Einführung in die Phänomenologie der Erkenntnis. Vorlesung 1909*, hrsgg. von E. Schuhmann, Husserliana-Materialien VII, Springer, Dordrecht, Boston, London 2005, p. 57.

⁴⁴ E. Husserl, *Erste Philosophie (1923-24). Erster Teil: Kritische Ideengeschichte*, hrsgg. von R. Boehm, Husserliana VII, M. Nijhoff, Den Haag 1956, p. 107.

⁴⁵ In luogo della distinzione brentiana tra i due modi di esistenza, quindi della limitazione della psicologia a quello delle *Erscheinungen* psichiche, Husserl scrive che «In virtù dell'intenzionalità della *cogitatio* o della 'coscienza' la fenomenologia, che potremmo anche indicare come scienza della coscienza pura, abbraccia in un certo qual modo, come abbiamo detto, tutto quello che si è accuratamente escluso; abbraccia tutte le conoscenze, tutte le scienze e, da un punto di vista oggettuale, tutte le oggettualità, anche l'intera natura», E. Husserl, *Einführung in die Phänomenologie der Erkenntnis*, cit., p. 64.

⁴⁶ Gli accenni di Ingarden alla *Logica formale e trascendentale* lasciano trasparire chiaramente la sua posizione. La principale differenza che Ingarden ravvisa tra il *Kunstwerk* e la *Logica* riguarda l'uso del termine *ideal* e la concezione delle oggettualità ideali. A suo dire, la mancanza nella *Logica* del lotzeano predicato *ewig* e del sostantivo *Ewigkeit*, che nei *Prolegomeni* caratterizzavano le leggi logiche e la loro estraneità agli atti soggettivi, è sintomo dell'«ampliamento universale dell'idealismo trascendentale»: tutte le oggettualità, anche quelle ideali «nel vecchio senso», sono «formazioni intenzionali» (OAL, p. xiv (trad. it., p. 44 [traduzione leggermente modificata])). Già l'anno successivo alla pubblicazione del *Kunstwerk* Ingarden si sarebbe dedicato a una lettura più attenta del tardo scritto husserliano, pubblicando una breve recensione sulle «Kant-Studien» (1933), pp. 206-209, che nella sua versione lunga si trova in *Schriften zur Phänomenologie Edmund Husserls*, cit., pp. 112-133. In merito non sarebbe potuto essere più chiaro: «La *Logica formale e trascendentale* approfondisce l'interpretazione idealista anche in riferimento a quelle oggettualità che nelle *Idee* erano ancora chiaramente considerate in modo 'realista' (se così si può dire), cioè come entità assolutamente essenti: le formazioni logiche, l'*eidos* e le idee» (p. 113). La conseguenza è che la radicalizzazione dell'idealismo fa non solo del senso d'essere, ma di ogni essente (*jedes Seiende selbst*), un'oggettualità intenzionale.

⁴⁷ E. Husserl, *Formale und transzendente Logik*, hrsgg. von P. Janssen, M. Nijhoff, Den Haag 1974, p. 169.

riduzione trascendentale, cioè in quanto correlato dell'*intenzionalità*, è *Einheit*. Ne consegue che quella di «unità intenzionale» è un'espressione pleonastica: non si tratta infatti, come si potrebbe ingardenianamente ritenere, di un'unità 'meramente' intenzionale, quanto piuttosto della costituzione delle *Gegenständlichkeiten* in quanto *Einheiten*. In un certo senso le unità non possono essere che solo intenzionali, non tuttavia nel senso dell'eteronomia, ma in quello, ben più profondo, della costituzione. Affermare, come fa il §60, che la categoria dell'oggettualità è correlato di quella dell'evidenza, vuol dire che l'ontologia (*Gegenständlichkeit*) cede il passo a una *Einheitslehre*⁴⁸.

In questo modo Husserl radicalizza, data la cornice trascendentale nella quale opera nel 1929, due affermazioni della *Sesta ricerca logica*, secondo le quali *Alle Einheit weist auf Gesetzmäßigkeit* (ogni unità esibisce una legalità) e per questo è possibile sostenere che la *Einheit begründet Möglichkeit*, è cioè l'unità a fondare la possibilità⁴⁹. La legalità delle unità, in *Logica formale e trascendentale*, è oramai quella dell'*intenzionalità* costituente *Gegenständlichkeiten* come *Einheiten*.

Husserl può così formulare la legge fondamentale dell'*intenzionalità*: «Ogni coscienza di qualcosa appartiene a priori a una molteplicità infinitamente aperta di possibili modi di coscienza che nella forma di unità [*Einheitsform*] di una composizione (*con-positio*) risultano collegabili sinteticamente in una coscienza in quanto coscienza dello 'stesso'»⁵⁰. La legge fondamentale dell'*intenzionalità* – lungi dal presentarsi nel linguaggio 'missilistico' della correlazione coscienza-mondo (come nelle *Idee I*), potendo il secondo mancare e residuando come mero correlato intenzionale degli atti – è ora quella dell'unità della coscienza (*Einheitsform*) come con-posizione di *Einheiten*.

Che Ingarden non sia stato in grado di afferrare la novità (che abbiamo definito di *Einheitslehre*) dell'idealismo costitutivo, non è per la sua idiosincrasia nei confronti di ogni idealismo (soprattutto di matrice trascendentale) a favore di una forma quale che sia di analisi ontologica. Al contrario, e l'*Idealismusbrief* ne è la testimonianza, la ragione profonda sta nell'aver accettato, già al tempo di *Idee I*, la dicotomia husserliana di coscienza-mondo nei termini fortemente ontologici di due regioni dell'essere ('assoluto' e 'contingente'). L'errore non fu quello di respingere l'estensione del «modo d'essere» della coscienza su quello del mondo (l'idealismo delle *Idee I*); ma quello di aver accettato il linguaggio della *Seinsweise*. In tal modo l'idealismo, e il suo approfondirsi in termini monadologici, non potevano che apparirgli in termini di modi di esistenza ed eteronomie.

⁴⁸ Importante per la nostra interpretazione è stato il saggio di C. Majolino, *Molteplicità e costituzione. Un manifesto per la fenomenologia*, in C. Di Martino (a cura di), *Attualità della fenomenologia*, Rubbettino, Milano 2012, pp. 95-133. Non è questa l'occasione per mostrare che cosa ci divida dalla sua interpretazione di Husserl.

⁴⁹ E. Husserl, *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil*, cit., pp. 581, 659.

⁵⁰ E. Husserl, *Formale und transzendente Logik*, cit., p. 168.

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 conto. 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 Iser², 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 fatti³. 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, 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

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 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).

³ A. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, Cambridge 1956 (trad. it P. A. Rovatti, *Filosofia analitica della storia*, Il mulino, Bologna 1971).

famoso⁴. 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 finzione⁵, 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 poesie⁶. 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.

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

⁴ 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).

⁵ G. Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge 1990.

⁶ 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.

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 Nozick⁷. 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?»⁸. 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 Walton⁹, ma è altrettanto saggio evitare di praticare anche, per altro verso, una gnoseologia vudù.

3. Prescrizioni, proscrizioni e spazi di manovra

⁷ R. Nozick, *Spiegazioni filosofiche*, trad. it. G. Rigamonti, Il Saggiatore, Milano 1987, pp. 207ss [*Philosophical Explanations*, Harvard University Press, Cambridge 1981].

⁸ 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].

⁹ Ivi, p. 437

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 Ingarden¹⁰. 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 testo¹¹. 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»¹².

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'opera¹³. 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 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

¹⁰ 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).

¹¹ Iser, *op. cit.*, p. 56.

¹² OAL, pp. 348-349 (corsivo mio).

¹³ 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.

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 opere¹⁴. Né si tratta soltanto di dettagli secondari, evidentemente¹⁵: 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 Matho¹⁶.

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 romanizzata 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 autore¹⁷. Prima di decidere cosa stiamo effettivamente leggendo dovremmo quindi imbarcarci in un'analogia 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 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?

¹⁴ 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).

¹⁵ 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.

¹⁶ Per simili ipotesi, vedi A. Green, *Flaubert and the Historical Novel. 'Salammbô' Reassessed*, Cambridge 1982.

¹⁷ 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).

Purtroppo, secondo molti autori, tra i quali lo stesso Ingarden, la struttura formale del testo – «se intendiamo come “forma” il modo di scrivere»¹⁸ – 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»¹⁹, 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 poesia²⁰. 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 veri²¹. 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»²². 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 attraverso qualche ‘soglia’, nel senso che al termine ha dato Gérard Genette²³, 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 ‘peritestiuali’ – per usare la terminologia di Genette – che consentono una previa classificazione:

¹⁸ OAL, p. 263.

¹⁹ Currie, *op. cit.*, p. 2.

²⁰ Aristotele, *Poetica*, 1451b.

²¹ OAL, p. 250. Per la trattazione complessiva del carattere di quasi-giudizio delle proposizioni enunciative vedi soprattutto il §25.

²² OAL, p. 263 (corsivo mio).

²³ G. Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris 1987 (ed. it. a c. di C. M. Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989).

come avverte anche Ingarden, «già titolo e sottotitolo ci informano che abbiamo a che fare con un romanzo o con un dramma»²⁴. 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, 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

²⁴ OAL, p. 264.

analitico, da quando George Dickie ha ritenuto di poter liquidare la problematica come un «mito»²⁵. 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*²⁶. 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»²⁷. 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 letteratura²⁸. 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 indeterminazione’ negli oggetti rappresentati», che «si impongono alla considerazione estetica come se [...] fossero veramente oggetti reali»²⁹. 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

²⁵ 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.

²⁶ R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* [1937], in *Gesammelte Werke*, 13, a c. di R. Fieguth e G. Küng, Tübingen 1997.

²⁷ OAL, pp. 339-340.

²⁸ Ingarden, *Vom Erkennen*, cit., pp. 195-196.

²⁹ OAL, p. 346.

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 valore³⁰. 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»³¹. 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. Senonché 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»³². 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 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

³⁰ 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.

³¹ Ivi, pp. 432-433.

³² Ivi, p. 434.

confrontare risposte appropriate e risposte inappropriate»³³. 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.

³³ Ivi, p. 433.

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 realtà, 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 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.

* Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Dipartimento di Scienze Storiche, filosofico-sociali, dei Beni Culturali e del Territorio
t.griffero@lettere.uniroma2.it

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 atmosfere¹, 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 una 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, 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?

¹ Cfr. T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010 e Id., *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano 2013.

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 psicicizzazione, 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 sarebbe² 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 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

² 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.

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'opera³: 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 (estesiologicalamente) 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 indeterminanze.

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 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 statico⁴.

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,

³ 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).

⁴ 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].

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*)⁵ o postgadameriani di Eric Donald Hirsch (*meaning/significance*)⁶: 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)⁷. 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”.

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

⁵ 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.

⁶ 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.

⁷ Cfr. T. Griffero, *Atmosferologia*, cit., e 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).

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'atmosferologia 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 atmosferologica 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 assurdità (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, atmosferologicamente 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'atmosferologia 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 risolve.

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);
- F. Brentano, *Von der mannigfachen Bedeutung des Seienden nach Aristoteles*, Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. Br. 1862;
- , *Psychologie vom empirischen Standpunkte. Erster Band. Zweites Buch*, Verlag von Duncker & Humboldt, Leipzig 1874;
- , *Von der Klassifikation der psychischen Phänomene. Neue, durch Nachträge stark vermehrte Ausgabe der betreffenden Kapitel der Psychologie vom empirischen Standpunkte*, Verlag von Duncker & Humboldt, Leipzig 1911;
- , *Wahrheit und Evidenz*, hrsgg. von O. Kraus, Felix Meiner, Leipzig 1930;
- E. Bullough, 'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, «British Journal of Psychology», 5, 1912, pp. 87-118;
- A. Chrudzimiski, *Die Erkenntnistheorie von Roman Ingarden*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1999;
- , *Die Ontologie Franz Brentanos*, Springer, Dordrecht 2004;
- J.-F. Courtine, *La cause de la phénoménologie*, P. U. F., Paris 2007;
- 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. Di Salvatore, *La fonologia multi-espressiva di Roman Ingarden*, in «Fogli Campostrini», vol. 4/4, 2012, pp. 23-45;
- 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;

L. Gasperoni, *La realtà della finzione. Per un'analisi de L'opera d'arte letteraria di Roman Ingarden*, in «Fogli Campostrini», vol. 4/4. 2012;

-, *Lo schema "quasi sempre vuoto" degli oggetti finzionali*, in id., cit., pp. 77-86;

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;

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-Barti 2010;

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

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);

A. Hofler, A. Meinong, *Philosophische Propädeutik. I. Theil: Logik*, Akademie der Wissenschaften, Wien 1890;

E. Husserl, *Philosophie der Arithmetik. Psychologische und logische Untersuchungen*, Pfeffer, Halle 1891;

-, *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie der Erkenntnis*, Niemeyer, Halle 1901;

-, *Erste Philosophie (1923-24). Erster Teil: Kritische Ideengeschichte*, hrsgg. von R. Boehm, Husserliana VII, M. Nijhoff, Den Haag 1956;

-, *Briefe an Roman Ingarden. Mit Erläuterungen und Erinnerungen an Husserl*, hrsgg. von R. Ingarden, M. Nijhoff, Den Haag 1968;

-, *Formale und transzendente Logik*, hrsgg. von P. Janssen, M. Nijhoff, Den Haag 1974;

- , *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, I, Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* [1913], hrsg. K. Schuhmann, Nijhoff, Den Haag 1976 (ed. it. a c. di V. Costa, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica, I, Introduzione generale alla fenomenologia pura*, Einaudi, Torino 2002);
- , *Logik. Vorlesung 1896*, hrsgg. von E. Schuhmann, Husserliana-Materialien I, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2001;
- , *Einführung in die Phänomenologie der Erkenntnis. Vorlesung 1909*, hrsgg. von E. Schuhmann, Husserliana-Materialien VII, Springer, Dordrecht-Boston-London 2005;
- R. Ingarden, *Intuition und Intellekt bei Bergson. Darstellung und Versuch einer Kritik*, «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», 1922, 286-461;
- , *Essentielle Fragen. Ein Beitrag zu dem Wesensproblem*, «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», 1925, pp. 125-304;
- , *Vom formalen Aufbau des individuellen Gegenstandes*, «Studia Philosophica», 1935, pp. 29-106;
- , *Der Streit um die Existenz der Welt. Band I*, Niemeyer, Tübingen 1964;
- , *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);
- , *Einführung in die Phänomenologie Husserls. Osloer Vorlesungen 1967*, hrsgg. von G. Haefliger, Gesammelte Werke 4, Niemeyer, Tübingen 1992;
- , *Frühe Schriften zur Erkenntnistheorie*, hrsgg. von W. Galewicz, Gesammelte Werke Band 6, Niemeyer, Tübingen 1994;
- , *Zur Objektivität der sinnlichen Wahrnehmung*, hrsgg. von W. Galewicz, Gesammelte Werke 8, Niemeyer, Tübingen 1997;
- , *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* [1937], in *Gesammelte Werke*, 13, a c. di R. Fieguth e G. Küng, Tübingen 1997;
- , *Schriften zur Phänomenologie Edmund Husserls*, hrsgg. von W. Galewicz, Gesammelte Werke Band 5, Niemeyer, Tübingen 1998;
- 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;

- P. Limido-Heulot, *Phénoménologie et ontologie chez Roman Ingarden*, in *Roman Ingarden. La controversie idéalisme-réalisme*, textes intruiduits, traduits et commentés par P. Limido-Heulot, Vrin, Paris 2001;
- C. Majolino, *Les 'essences' des Recherches logiques*, «Revue de Métaphysique et de Morale», 2006, pp. 89-112;
- , *Husserl and the Vicissitudes of the Improper*, «The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy», 2008, pp. 17-54;
- , *Molteplicità e costituzione. Un manifesto per la fenomenologia*, in C. Di Martino (a cura di), *Attualità della fenomenologia*, Rubbettino, Milano 2012;
- W. Miskiewicz, *Réalisme gnoséologique contre réalisme scéptique: Ingarden et la réception de Brentano en Pologne*, «Les études philosophiques», 2003, pp. 83-97;
- R. Nozick, *Philosophical Explanations*, Harvard University Press, Cambridge 1981 (trad. it. G. Rigamonti, *Spiegazioni filosofiche*, Il Saggiatore, Milano 1987);
- R. Poli, *Levels*, in «Axiomathes», 1-2, 1998, pp. 197-211;
- R. Rollinger, *Husserl's Position in the School of Brentano*, Kluwer, Dordrecht-Boston-London 1999;
- M. W. Rowe, *Literature, Knowledge, and the Aesthetic Attitude*, «Ratio», 22, 2009, pp. 375-397;
- G. Ryle, *Review of R. Ingarden, Essentiale Fragen*, «Mind», 1927, pp. 366-370;
- K. Schuhmann, *Selected Papers on Phenomenology*, Kluwer Academic Publishers, New York-Boston-London 2005;
- R. Scruton, *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*, London 1982;
- H. Spiegelberg, *'Intention' and 'Intentionality' in the Scholastics, Brentano and Husserl*, in L. L. McAlister (Ed.), *The Philosophy of Brentano*, Duckworth, London 1976, pp. 108-127;
- J. Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Cambridge 1960;
- K. Twardowski, *Idee und Perception: Eine erkenntnis-theoretische Untersuchung aus Descartes*, Verlag von Carl Königen, Wien 1892;
- , *Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen. Eine psychologische Untersuchung*, Universität-Buchhändler, Wien 1894;

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)

E. Winkler, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 1933, pp. 237-244.