



Fogli  
Campostrini

Vol. 4 - Anno 2012 - Numero 4

ISSN: 2240-7863

Verona, 30/11/2012

**La realtà della finzione**

Per un'analisi de *L'opera d'arte letteraria* di Roman Ingarden

*A cura di:*

Lidia Gasperoni

*Contributi di:*

Lidia Gasperoni Introduzione	Pag. 3
Gabriele Scaramuzza A partire dalla lettura. Tra Husserl e Ingarden	Pag. 11
Giuseppe Di Salvatore La fonologia multi-espressiva di Roman Ingarden	Pag. 23
Marco Tedeschini L'unità di significato. Il "contributo alla logica" di Ingarden e il problema dell'"eteronomia"	Pag. 47
Cristina Travanini Finzione e finzionalità in Roman Ingarden. Un'analisi dello statuto della nozione di "finzione" sul piano ontologico ed epistemologico	Pag. 65
Lidia Gasperoni Lo schema "quasi sempre vuoto" degli oggetti finzionali	Pag. 77
Chiara Bisignano Tempo rappresentato e tempo del romanzo: un confronto tra Roman Ingarden e György Lukács	Pag. 88
Elisabetta Villano Su tracce di teoria teatrale nel pensiero di Roman Ingarden. Una proposta critica ovvero un tentativo di ricostruzione	Pag.105

## INTRODUZIONE

Lidia Gasperoni

Il quarto numero di *Fogli Campostrini* raccoglie i contributi che sono stati redatti in occasione della giornata di studi "Realtà letteraria e polifonia" che si è tenuta presso la Fondazione Centro Studi Campostrini a Verona il 2 dicembre 2011. Questa giornata è stata ideata da Giuseppe Di Salvatore e Lidia Gasperoni per presentare la nuova traduzione italiana de *L'opera d'arte letteraria* di Roman Ingarden, volume curato e tradotto da Lidia Gasperoni. L'intento della giornata di studi era in primo luogo quello di motivare un invito alla lettura de *L'opera d'arte letteraria*, così centrale per l'estetica letteraria del '900, riportandone alla luce la sua specifica trama filosofica. Durante il seminario si è cercato di ripercorrere lo studio di Ingarden con un'accurata opera di commento e riflessione critica per porre nuovamente all'attenzione quelle questioni centrali che motivano la scelta da parte di Ingarden di trattare l'oggetto "opera letteraria" come un problema *epistemologico*. In questo volume collettaneo, pertanto, si mantiene un approccio *introduttivo* alla lettura del saggio di Ingarden. Di questo allora si analizzeranno separatamente alcuni aspetti, di modo da rendere conto, al contempo, dell'importante varietà di temi affrontati in esso dal filosofo polacco. La lettura attenta e l'analisi precisa delle varie parti de *L'opera d'arte letteraria* è premessa inaggirabile per una giusta comprensione del valore filosofico di questo saggio, che mirabilmente connette questioni epistemologiche, ontologiche ed estetiche.

In questa introduzione sarà presentata brevemente *L'opera d'arte letteraria* con la correlativa indicazione degli argomenti analizzati nei diversi contributi qui raccolti.

### *1. La finzione letteraria e la controversia "realismo-idealismo"*

L'originalità del libro di Ingarden, che per lo stesso autore è quanto anche all'epoca rendeva questo libro attuale, è la considerazione dell'opera d'arte letteraria come un problema innanzitutto di ordine epistemologico. La questione alla base della trattazione

dell'oggetto "opera d'arte letteraria" rimanda al problema più generale, in epistemologia, della definizione dello statuto sia ontologico che funzionale degli oggetti finzionali. Tale questione è legata alla controversia "realismo-idealismo", così come essa si è sviluppata all'interno del dibattito sulla fenomenologia husserliana; tale questione costituisce fin dal 1918 il nucleo principale delle riflessioni di Ingarden. Quest'ultimo da un lato prende le distanze dal presunto idealismo di Edmund Husserl e da un certo convenzionalismo per cui il problema della determinazione dell'oggetto stesso è trattato nei termini di una riduzione di questo oggetto all'atto intenzionale del soggetto. Dall'altro lato è ben lungi dal difendere la posizione adeguazionista di un empirismo ingenuo, in cui il criterio della percezione e comprensione degli oggetti sia ridotto alla loro esistenza reale. La controversia "idealismo-realismo" non è quindi banalizzata né superata frettolosamente da Ingarden, il quale per risolverla intende considerare il suo caso più complesso, vale a dire quello di un oggetto puramente finzionale. È il primo saggio "A partire dalla lettura. Tra Husserl e Ingarden" di Gabriele Scaramuzza a mostrare come la questione estetica di Ingarden emerga nel confronto con la posizione di Husserl.

Nell'"Introduzione" Ingarden scrive che per affrontare la controversia "realismo-idealismo" ha cercato «[...] un oggetto la cui intenzionalità pura fosse al di là di ogni dubbio e del quale si potessero studiare le strutture conformi alla sua essenza e al suo modo di essere puramente intenzionale, senza sottostare alle suggestioni che derivano dalla considerazione delle oggettività reali»<sup>1</sup>. Ecco perché l'oggetto finzionale – per esempio l'opera letteraria – costituisce un caso eccellente per prendere posizione sulla questione "realismo-idealismo". Esso apparentemente non ha alcun legame con la realtà ed è un oggetto *creato* nella sua interezza, vale a dire caratterizzato da un'intenzionalità pura, ma non per questo riducibile ai suoi aspetti ideali. Non ridurre l'opera letteraria a un oggetto puramente ideale significa allora mostrare come un oggetto finzionale, puramente intenzionale, possieda un correlato materiale: in questo modo Ingarden tende il più possibile i confini sistematici di una posizione al contempo idealista e realista.

La finzione ci pone di fronte ad una *realtà* che comprendiamo non solo in senso privato ma che siamo in grado di comunicare ad altri. Un oggetto del tutto finzionale, come l'opera letteraria che deriva esclusivamente dalla creazione dell'autore, ci pone nel modo più clamoroso di fronte al problema di comprendere in che modo sia possibile rappresentarci, comprendere, riconoscere una rappresentazione puramente finzionale. Possiamo rappresentarci mentalmente una città o un centauro blu senza che questi corrispondano agli oggetti realmente esistenti? Cosa ci permette di distinguere gli oggetti rappresentati, sia a livello letterario che mentale, dagli oggetti esistenti? Gli oggetti finzionali si basano su una sorta di rappresentazione in cui gli oggetti sono riprodotti in una forma, potremmo dire, *simulata*. Il riconoscimento di questa struttura di "quasi-

<sup>1</sup> R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Halle 1931; *L'opera d'arte letteraria*, trad. di L. Gasperoni, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2011, p. 43.

realtà”, in cui ogni lettore può instaurare una diversa relazione interpretativa con la realtà rappresentata, costituisce un processo di attualizzazione dei caratteri (reali e ideali) che potenzialmente essa contiene.

## 2. *L'anatomia dell'opera letteraria*

L'opera d'arte letteraria non costituisce allora una questione meramente di critica o estetica letteraria, bensì pone una serie di questioni di carattere teorico che attraversano in modo specifico diverse discipline – dalla linguistica all'estetica alla fenomenologia – con cui Ingarden si confronta a più livelli con un ricco apparato di riflessioni e ricostruzioni critiche. Nella parte centrale de *L'opera d'arte letteraria* Ingarden descrive il funzionamento dinamico dell'opera letteraria non soffermandosi su questioni di merito, bensì indagando la struttura profonda e complessa della finzione, di cui l'opera letteraria rappresenta l'esempio più completo. Mentre è nella prima parte dell'*Opera* che Ingarden affronta questioni di metodo. Tra queste mi preme ricordare come l'indagine di Ingarden, almeno in un primo tempo, non sia rivolta a definire il valore estetico di un'opera letteraria. La questione generale dell'*Opera* non è elaborare un criterio del giudizio estetico bensì analizzarne la struttura, quella che Ingarden chiama l'«anatomia»<sup>2</sup>, vale a dire la complessità strutturale dell'opera. La sua prospettiva, invece che essere in primo luogo interessata a questioni prettamente ontologiche, in cui spiegare *cosa sia* un'opera letteraria, è rivolta agli aspetti funzionali dell'opera stessa. In questa prospettiva il metodo fenomenologico, impiegato da Ingarden, mira a una visione sistematica delle molteplici funzioni che si dispiegano in una struttura a strati dell'opera d'arte letteraria. Questa *struttura stratificata* costituisce quella che Ingarden chiama la «dinamica interna»<sup>3</sup> dell'opera. L'opera letteraria costituisce un insieme (più o meno armonico) di strati che si distinguono per la loro materia e per la loro funzione. Gli strati individuati da Ingarden sono quattro: 1) lo strato dei “suoni di parola” e quello delle “formazioni sonore”; 2) lo strato delle “unità di significato”; 3) lo strato degli “oggetti rappresentati”; 4) lo strato degli “aspetti schematizzati”.

### 2.1. *Lo strato dei suoni di parola e quello delle formazioni sonore*

La prima sintesi tra aspetti ideali e reali è quella dello strato sonoro-linguistico al cui interno si distingue tra materiale sonoro e senso. Questo strato da un lato costituisce per così dire l'involucro esterno dell'opera, dall'altro permette l'espressione del significato che è ogni volta un'attualizzazione degli aspetti potenziali del suono. L'idea del materiale sonoro come *Träger*, portatore del significato è la prima struttura materiale che permette

<sup>2</sup> *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 58.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 419.

la realizzazione e trasmissione dei significati, senza per questo venir ridotto a semplice significante. L'analisi del singolo suono di parola (*Wortlaut*) e suono della proposizione (*Satzlaut*) nel suo insieme rivela una dinamica interna al suono stesso, dotato di caratteristiche in grado – scrive Ingarden – di «evocare le apparenze degli oggetti rappresentati nell'opera»<sup>4</sup>. All'analisi dello strato dei suoni di parola è dedicato il secondo saggio di questa raccolta "La fonologia multi-espressiva di Roman Ingarden" di Giuseppe Di Salvatore.

### 2.2. *Lo strato delle unità di significato*

Le caratteristiche sonore della parola e delle frasi determinano l'esistenza materiale dell'opera che, come vedremo in seguito, è molto importante per *mantenere l'opera in vita* almeno da un punto di vista potenziale. La vita dipende dalle concretizzazioni dell'opera, in cui è possibile attualizzare di volta in volta degli aspetti particolari sia del materiale sonoro sia del significato a esso inscindibilmente legato. Tale attualizzazione va distinta secondo Ingarden dagli stati meramente psicologici – ciò significa che la relazione tra strato sonoro e livello semantico non può essere ridotta agli stati psichici dell'autore o del lettore. Vi è una dimensione semantica molto più radicale che esige un'analisi accurata. Lo strato fondamentale dell'opera è quello allora delle unità di significato; esso costituisce uno strato quasi "inavvertibile", che si esaurisce negli altri strati dell'opera. È la ricchezza potenziale il tratto fondamentale delle unità di significato in cui ha luogo una serie di rimandi continui tra la dimensione proposizionale e quella verbale in cui si crea una realtà apparente che non può in alcun caso godere di un'autonomia ontologica. In questo senso lo statuto dell'oggetto finzionale è l'eteronomia che gode solamente di una *quasi-Realität*, una quasi-realtà. È l'eteronomia ontologica che permette agli oggetti puramente intenzionali di *simulare* l'essere reale nel loro contenuto e nel caso per esempio del tempo che fa parte del mondo rappresentato, quindi quasi-reale, di essere – scrive Ingarden – «solo un analogo del tempo reale»<sup>5</sup>.

Nel terzo saggio di questa raccolta "Le unità di significato. Il 'contributo alla logica' di Ingarden e il problema dell'eteronomia" Marco Tedeschini ripercorre la trama assai complessa dello strato delle unità di significato.

### 2.3. *Lo strato delle oggettività rappresentate*

Lo strato semantico dell'opera rende possibile l'attualizzazione dei significati, la rappresentazione dell'opera. La "rappresentazione" costituisce in Ingarden una nozione in cui l'analisi teorica e quella di metodo sono di difficile separazione – ed è proprio nella

<sup>4</sup> R. Ingarden, "O Tlumaczeniach", in *O Sztuce Tlumaczenia*, a cura di M. Rusinek, Wrocław 1955, pp. 127-190; trad. inglese di J. Wawrzycka, "On translations", in *Ingardeniana III*, Analecta Husserliana, vol. 33 a cura di A.-T. Tymieniecka, Kluwer, Dordrecht 1991, p. 139.

<sup>5</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 328.

traduzione di questa nozione che la distinzione dei diversi piani della rappresentazione si è rivelata centrale. Sono tre i termini che Ingarden impiega in tedesco per definire questa nozione: *Darstellung*, *Vorstellung* e *Repräsentation*. La *Darstellung*, resa in italiano come "rappresentazione" è l'ambito della rappresentazione degli oggetti nell'opera d'arte e deve essere distinta dalla nozione di "*Vorstellung*", che è l'ambito della rappresentazione mentale, una dimensione soggettiva che può essere tanto intuitiva quanto concettuale. È la *Repräsentation*, tradotta anche come "rappresentazione" che permette una distinzione, quasi di metodo, tra i diversi piani della rappresentazione (quello finzionale e quello mentale) individuando un procedimento di rappresentazione nella sua *forma simulata*, in cui agli oggetti finzionali è dato un *habitus* di realtà che si attualizza nelle diverse fruizioni dell'opera. Ed è allo statuto degli oggetti finzionali che è dedicato il quinto contributo "Finzione e finzionalità in Roman Ingarden. Un'analisi dello statuto della nozione di 'finzione' sul piano ontologico ed epistemologico" di Cristina Travanini.

#### *2.4. Lo strato dei molteplici aspetti schematizzati*

Attraverso la distinzione tra la rappresentazione mentale e quella degli oggetti finzionali nell'opera è possibile riconoscere lo statuto rappresentazionale della finzione stessa senza ridurla a stati puramente psichici. L'oggetto puramente intenzionale non per questo coincide con la rappresentazione stessa e la strategia adottata da Ingarden per tracciare questa differenza è quella di descrivere il carattere indeterminato dell'opera negli aspetti in cui essa giunge a rappresentazione. Per spiegare i punti di indeterminazione che sempre rimangono negli oggetti rappresentati Ingarden definisce i suoi aspetti come "schematizzati". All'analisi della nozione di schema in Ingarden è dedicato il quinto contributo di Lidia Gasperoni "Lo schema 'quasi sempre vuoto' degli oggetti finzionali". Nella descrizione degli strati Ingarden opera un taglio trasversale nella struttura dell'opera, consapevole di correre il rischio di non saperne rendere la dinamicità strutturale. E di questa struttura abbiamo appena analizzato gli strati e il funzionamento. La differenza degli strati rimanda a discipline specifiche e Ingarden stesso è consapevole della complessità di riferimenti e approfondimenti che richiederebbe la sua opera. Vi sono questioni prettamente linguistiche in cui Ingarden si confronta con le teorie linguistiche, vi sono questioni propriamente estetiche e altre legate alla fenomenologia. In questa direzione va il saggio "Tempo rappresentato e tempo del romanzo: un confronto tra Roman Ingarden e György Lukács", in cui Chiara Bisignano approfondisce la questione del "tempo" nell'opera letteraria.

### 3. La dinamica interna dell'opera. Integrazioni e conseguenze.

La struttura dell'opera vive di una dinamica interna, ma è Ingarden stesso a osservare che il modo in cui questi strati si sviluppano, coordinano è sempre determinato e da analizzare a ogni nuovo sguardo perché – come egli afferma – «dobbiamo [...] considerare che *ogni strato* dell'opera d'arte letteraria può presentare una *propria* dinamica interna, in modo tale che la fase culminante di uno strato non debba necessariamente coincidere con le fasi culminanti degli *altri* strati. Sono possibili diverse combinazioni, che producono tutta la ricchezza delle armonie e delle disarmonie possibili»<sup>6</sup>.

La riflessione appena citata sulla dinamica interna e sulle possibili armonie o disarmonie dell'opera connette la seconda parte alla terza parte dell'*Opera* in cui Ingarden si concentra su alcune "integrazioni" e "conseguenze" derivanti dalla descrizione degli strati. Le integrazioni riguardano la considerazione dei casi limite dell'opera letteraria: Ingarden traccia la differenza tra la forma del romanzo da quella dell'opera teatrale, cinematografica, la pantomima e l'opera scientifica. Queste sono tutte riflessioni di *teoria applicata* che Ingarden svilupperà dettagliatamente nell'opera *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*<sup>7</sup>. Il saggio di Elisabetta Villano "Su tracce di teoria teatrale nel pensiero di Roman Ingarden: una proposta critica ovvero un tentativo di ricostruzione" conclude, arricchendolo, questo volume di *Fogli campostrini*.

Le "conseguenze" mostrano invece l'importanza della dinamica interna dell'opera in cui essa si manifesta nella sua interezza. È qui che gli strati descritti dovrebbero giungere alla manifestazione di qualità armoniche (o disarmoniche) derivanti dalla loro sintesi. I tre aspetti, potremmo quasi dire *olistici*, che definiscono questi elementi di sintesi nella manifestazione e percezione dell'opera sono: la vita, l'intersoggettività e le qualità estetiche. L'opera vive nelle sue concretizzazioni; sono queste a tracciare il suo percorso di vita che può affrontare fasi diverse anche in contrasto tra loro. Nell'attualizzazione degli aspetti schematizzati dell'opera prende forma la storia dell'opera, il suo *Schicksal*, il suo destino che è un percorso intersoggettivo in cui la quasi-realtà dell'opera si struttura nei rimandi alla realtà tra autore e lettore e tra la comunità di lettori.

L'opera nella sua interezza di strati forma una *polifonia* di elementi che, liberati dal taglio trasversale della descrizione, possono manifestare delle *qualità metafisiche*, vale a dire qualità che, in un certo senso, non appartengono più all'opera stessa ma la circondano – scrive Ingarden – di «uno splendore luminoso», di «un'atmosfera»<sup>8</sup>. La polifonia è

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>7</sup> R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Niemeyer, Tübingen 1962; traduzione solo della prima parte ("Das Musikwerk") di M. Garda, "Il problema dell'identità dell'opera musicale", in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di G. Borio & M. Garda, EdT, Torino 1989, pp. 51-68. A. Fiorenza, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Flaccovio, Palermo 1989.

<sup>8</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 484.

l'insieme strutturale dei diversi strati e va distinta dalla "polifonia" intesa da Bachtin come organizzazione a più voci, indipendenti dall'autore, all'interno del romanzo. Alla fine della trattazione Ingarden ritorna quindi alla questione del valore estetico che, fin dall'introduzione, aveva distinto dall'analisi dell'anatomia dell'opera. Il problema inerente il valore estetico è centrale, non può prescindere dall'analisi degli strati e non può essere considerato uno strato stesso. Lo dimostra la prefazione alla terza edizione de *L'opera d'arte letteraria* (1965) in cui Ingarden prende le distanze da René Wellek e Austin Warren i quali, in *Teoria della letteratura*, enumerano cinque – e non quattro – strati dell'opera letteraria, considerando le qualità metafisiche come il quinto strato. «Questo – scrive Ingarden – è un errore. [...] Se costituissero uno strato dell'opera, allora dovrebbero appartenere alla struttura fondamentale dell'opera letteraria e comparire come tali in *tutte* le opere di questo tipo. [...] Le qualità metafisiche si trovano in stretta connessione con il valore estetico dell'opera, così come l'ho concepita io. Se le si considerasse come uno strato dell'opera letteraria, allora si trascurerebbe il tratto *anatomico* e il ruolo strutturale degli strati dell'opera letteraria»<sup>9</sup>. Proprio perché le qualità *giungono a manifestazione* a partire dalla struttura dell'opera letteraria, non è possibile parlare solo di valori ma si dovrebbe parlare di *ästhetische Wertqualitäten*, vale a dire di "qualità estetiche di valore" che si trovano in una relazione di sinonimia con le "qualità metafisiche". Nel taglio trasversale che Ingarden opera tra gli strati è la dinamica interna dell'opera ad articolare un'epistemologia complessa che può lanciare ancora una volta alle teorie contemporanee della finzionalità e della narrazione la sfida a uscire dall'ambito strettamente estetico-letterario per un'analisi, insieme epistemica ed estetica, del fenomeno finzionale.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 51.

Il presente saggio è tratto dal vol. 4 - dell'anno 2012 - numero 4 della Rivista Online – Fogli Campostrini, edita dalla Fondazione Centro Studi Campostrini, Via S. Maria in Organo, 4 – 37129 Verona, P. IVA 03497960231

Presidente della Fondazione Centro Studi Campostrini - Rosa Meri Palvarini

Direttore responsabile e scientifico - Massimo Schiavi

Fondazione Centro Studi Campostrini. Tutti i diritti riservati. 2012.

ISSN: 2240-7863

Reg. Tribunale di Verona n. 925 del 12 maggio 2011.

La proprietà letteraria dei saggi pubblicati è degli autori. Tutti i saggi sono liberamente riproducibili con qualsiasi mezzo con la sola condizione che non siano utilizzati a fini di lucro. L'autore e la fonte debbono sempre essere indicati.

All articles are property of their authors. They are freely reproducible in any form as long as not used for profit. In all cases both authors and source must be indicated.

## A PARTIRE DALLA LETTURA

### *Tra Husserl e Ingarden*<sup>1</sup>

Gabriele Scaramuzza

1. In una lettera a Roman Ingarden Edmund Husserl si complimenta con lui (ha appena ricevuto *Das literarische Kunstwerk, L'opera d'arte letteraria*<sup>2</sup>), ma insieme lo rimprovera di sentirsi «troppo sicuro» della sua «autosufficiente ontologia». E aggiunge, in un passo che cita anche Daniela Angelucci nella sua postfazione<sup>3</sup>:

Che cosa darei per poter ancora sperare che il suo spirito ancora aperto al nuovo, ancora in movimento anche nei principi, fosse ancora un po' scettico, del tutto pronto a mettere ancora tra parentesi il "sicuro" e a meditare di nuovo bene sull'*epoché*. Cerchi di mantenersi ancora libero e in movimento! E non per amor mio, perché qui è in gioco una vera svolta di tutta la filosofia fino ad ora<sup>4</sup>.

Non è un caso che Ingarden dedichi alla lettura la sua seconda opera, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, assai impegnata e consistente, ricca di risultati importanti<sup>5</sup>; e tuttavia seconda nell'ordine del tempo, e insieme successiva in ordine logico. Tanto che, allorché Husserl la riceve alla fine del 1936, scrive a Ingarden: «il bel dono di Natale è stato per me una gioia – e una delusione. Di tutto cuore avrei gioito a una svolta fenomenologica della problematica di *Das literarische Kunstwerk*»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Questo scritto prende l'avvio per qualche spunto dalla mia partecipazione alla giornata (venerdì 2 dicembre 2011) dedicata a "Realtà letteraria e polifonia" (a proposito della pubblicazione della nuova traduzione di *L'opera d'arte letteraria* di Roman Ingarden), Verona, Fondazione Centro Studi Campostrini.

<sup>2</sup> R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Halle 1931; *L'opera d'arte letteraria*, trad. di L. Gasperoni, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2011.

<sup>3</sup> *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 518. Le pagine della postfazione di Daniela Angelucci devono esser tenute tutte presenti per mettere meglio a fuoco non poco di quanto verrà qui richiamato.

<sup>4</sup> E. Husserl, *Briefe an Roman Ingarden. Mit Ergänzungen und Erinnerungen*, a cura di R. Ingarden, Nijhoff, Den Haag 1968, p. 64.

<sup>5</sup> Mi permetto di rinviare, per quanto mi concerne, al mio "Il tempo della letteratura: Roman Ingarden", *Materiali filosofici*, 11, 1984, pp. 40-59.

<sup>6</sup> E. Husserl, *Briefe an Roman Ingarden cit.*, p. 100.

Aggiunge tuttavia Husserl: con l'*epoché* «lei non perderà l'ontologia (e la metafisica), le riconquisterà piuttosto in un senso approfondito e in un nuovo *iter* metodologico»<sup>7</sup>. Non vanno cioè sottovalutati e tanto meno perduti, allargando il discorso, i mondi di conoscenze costruitisi, con fatica ed entusiasmo, in molteplici ricerche, nei lunghi tempi della nostra cultura; vanno piuttosto visti con occhi nuovi, in modi non assolutizzanti (non dogmatici, direbbe Antonio Banfi), e in un loro ruolo non esclusivo di altri saperi; in grado dunque di lasciare spazio a punti di vista diversi, senza alcuna preventiva gerarchizzazione.

Ingarden riconosce che Husserl non poteva accettare che egli «non negasse affatto la considerazione della costituzione, ma per così dire la spostasse alla fine della problematica complessiva. Perché era qui in causa soprattutto il fatto che le mie ricerche si proponevano apertamente di procurarsi argomenti contro l'idealismo trascendentale con l'aiuto dei risultati ontologici»<sup>8</sup>. In una nota spiega:

Il rimprovero di "ontologismo" che Husserl mi muoveva poteva significare diverse cose. In primo luogo poteva semplicemente trattarsi del fatto che io mi occupavo di ricerche orientate ontologicamente, anziché toccare problemi di costituzione fenomenologica. Ma il rimprovero andava evidentemente oltre, al fatto che io ritenevo definitivi i risultati ottenuti sul piano ontologico<sup>9</sup>.

Dato che aveva raggiunto, proprio occupandosi in anni antecedenti «di percezioni esterne e dei connessi problemi costitutivi», la convinzione che non era possibile condurre con successo osservazioni sulla costituzione «senza una precedente chiarificazione della natura di ciò che è costituito»<sup>10</sup>. La riflessione a livello ontologico doveva dunque per lui precedere quella a livello costitutivo. Del resto Ingarden aveva presto notato «un grande mutamento nella posizione di Husserl in confronto con gli anni 1917-1918. Tutto sembrava adesso in Husserl completamente deciso in relazione alla svolta verso l'idealismo. Era difficilmente possibile convincere Husserl che si potessero avere dei dubbi in proposito»<sup>11</sup>.

2. Husserl d'altronde era stato più volte esplicito: «Forse potrà capire già dalla seconda parte di *Logica formale e trascendentale* perché io non posso accettare la sua anteposizione dell'ontologico all'intenzional-fenomenologico»<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 165-167, n. 50.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 156; ma cfr. le pp. 142-158.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

Lei non sa che cosa potrebbe essere in gioco per lei, se le si aprisse un'autentica comprensione della fenomenologia costitutiva. Da questa lei è ancora infinitamente lontano, perché non afferra ancora che non è una differenza interna al genere idealismo (in senso storico), bensì è ugualmente lontana e separata da abissi dall'idealismo e dal realismo storici [...]. Tutta la sua filosofia entrerebbe in un nuovo movimento, muterebbe di senso e metodo (il che non vuol dire che i vecchi pensieri andrebbero perduti)<sup>13</sup>.

E ancora:

Cerchi di capire perché io posso continuamente dire che lei, come del resto tutti i miei vecchi scolari, non ha capito il senso più profondo della fenomenologia costitutiva e perché questo non è alcun rimprovero. Non si tratta di mancanza nelle ricerche concrete. In ciò lei stesso è più avanti dei più. Ma tutte le analisi intenzionali (nel primo gradino della fenomenologia) sono bivalenti<sup>14</sup>.

Ingarden pone cioè a conclusione di un lungo *iter* teorico quello che per Husserl è la fonte, il punto di avvio, e di continuo ritorno dell'*iter* conoscitivo. Trasposto nel nostro contesto, Husserl paventa in Ingarden una sottovalutazione (di fatto un non cogliere l'imprescindibile rilevanza) della radice sensibile nella lettura dell'intera esperienza della letteratura. Si può tradurre nell'ambito delle arti l'affermazione di Husserl per cui, come non si diventa filosofi attraverso lo studio della storia della filosofia, così non si diventa artisti attraverso lo studio della storia dell'arte: «*Non dalle filosofie, ma dalle cose e dai problemi deve venire l'impulso alla ricerca filosofica*»<sup>15</sup>. Sembra andare in direzione opposta la convinzione di Pierre-Auguste Renoir per cui «non è davanti a un bel paesaggio, ma davanti a un quadro che si concepisce il proposito di diventar pittore»<sup>16</sup>. E tuttavia non solo nessun paesaggio, ma neanche alcun quadro di per sé convince a diventar pittore, occorre una motivazione più profonda, ed è sempre nascosta nella visione, nell'ascolto (poco importa qui se di un fatto di natura o d'arte).

Quello che Ingarden non sembra valorizzare, né porre come punto di avvio, è proprio l'*epoché*, cioè la decisione di aprirsi al terreno su cui solo può esercitarsi uno sguardo fenomenologico. Viene così disatteso il proposito iniziale di mettere tra parentesi, di non lasciar valere incondizionatamente, saperi dati, di non assumerli in modo acritico, e

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 73. In nota a p. 175 Ingarden ricorda che Husserl «riteneva la V Meditazione la più importante di tutto il libro ed era convinto che avrebbe dovuto produrre su di me un'impressione profonda e decisiva, tale da convertirmi all'idealismo trascendentale».

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

<sup>15</sup> E. Husserl, *Philosophie als strenge Wissenschaft*, a cura di W. Szilasi, Klostermann, Frankfurt am Main 1965, p. 71.

<sup>16</sup> Cito da M. Dessoir, *Estetica e scienza dell'arte*, a cura di L. Perucchi & G. Scaramuzza, Unicopli, Milano 1986, p. 61.

dunque di farli valere come inibizione di ogni più comprensivo avvicinamento all'esperienza artistica. Sottovalutata risulta la necessità di interrogarsi circa il terreno in cui si radicano i bisogni di parole, le esigenze di esprimersi, di teorizzare, innescati da una lettura. Bisogni forti in taluni scrittori o lettori, deboli o nulli in altri. Cosa li motiva? La percezione di un margine di insufficienza nella mera lettura, di un residuo di insoddisfazione nello stesso creare, nel fruire. Oppure esigenze pratiche magari (l'incomprensione della novità delle proprie opere, la necessità di farsi conoscere, la difesa da interpretazioni insufficienti, etc.). La necessità di chiarire a se stessi i termini di un leggere, di un comporre, di un comprendere, sulla base dello spazio in cui si costituiscono.

3. Waldemar Conrad (che Ingarden apprezza, considerandolo il suo più diretto antecedente nella considerazione dell'opera letteraria «*rein für sich*», «puramente in sé»<sup>17</sup>) aveva ben colto questo punto allorché (nel contesto di un'appendice dedicata al grande musicologo Hugo Riemann), a proposito dell'oggetto estetico musicale, dichiara:

Ho condotto le precedenti analisi prima di aver preso conoscenza della letteratura teorico-musicale, basandomi soltanto su una frequentazione pratica (attiva e passiva), coltivata però fin dalla prima infanzia, della musica. Dato che, com'è ovvio, è molto difficile, se si conoscono le leggi teoriche della composizione, descrivere l'oggetto sul fondamento di una pura intuizione, e descriverlo così com'è "inteso". E dato che altrimenti non si può mai, anche di fronte a se stessi, superare il sospetto di non aver magari fatto altro che lasciar valere nella descrizione conoscenze pregiudizialmente recate con sé<sup>18</sup>.

Le parole di Conrad sono una buona esemplificazione di quanto raccomanda Husserl e tentano di metterlo in pratica nelle indagini sull'oggetto estetico. Ingarden lo seguirà in questo in modo tanto più articolato, ampio e compiuto. Ma entrambi lasceranno in posizione subalterna (o abbandoneranno a terminologie radicate in altri mondi teorici non meno precostituiti, come avviene in Conrad) il piano della soggettività; cosa che peraltro farà anche Moritz Geiger<sup>19</sup> – almeno programmaticamente.

Ingarden e Banfi (che per primo ha suscitato in Italia interesse per la fenomenologia e per l'estetica fenomenologica) hanno in comune un certo sfondo husserliano, lo fanno poi tuttavia valere in modi assai diversi. Con Conrad Banfi sembra condividere la necessità di privilegiare in musica l'ascolto e l'esecuzione: «la frequentazione pratica (attiva e passiva)

<sup>17</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 59, n. 3.

<sup>18</sup> W. Conrad, *L'oggetto estetico. Uno studio fenomenologico*, a cura di M. Gardini, Clueb, Bologna 2007, p. 102.

<sup>19</sup> Rinvio ai miei "Moritz Geiger and Roman Ingarden: Notes for a Comparison", *Phenomenological Inquiry. A Review of Philosophical Ideas and Trends*, 14, 1990, pp. 93-111; "Moritz Geiger e l'estetica musicale", in *Il realismo fenomenologico. Sulla filosofia dei circoli di Monaco e Gottinga*, a cura di S. Besoli & L. Guidetti, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 467-479.

della musica», appunto. Circa Ingarden, Banfi denuncia i rischi di «razionalismo ontologico dogmatico» presenti nella scuola di Husserl, e non a caso in nota si riferisce, tra l'altro, a *Essenziale Fragen*<sup>20</sup>; si deve comunque aggiungere che non considera mai gli scritti estetici di Ingarden. In comune con Ingarden ha quanto meno tuttavia il senso della complessità dell'oggetto estetico e dell'opera d'arte, la consapevolezza dell'intreccio di soggetto e oggetto nella loro costituzione. Ma in più Banfi mostra un senso vigile della necessità di non assolutizzare i punti di vista, né di disporli gerarchicamente, ma di lasciarli valere nei loro ambiti.

In consonanza con Conrad, restano interessanti la proposta di Banfi a un Enzo Paci recalcitrante, e la risposta di Paci:

Quando, dopo aver letto senza sufficiente comprensione le *Meditazioni cartesiane*, nel 1933, ho chiesto a Banfi di aiutarmi, non mi parlò del contenuto del libro [...], disse qualcosa di molto semplice. Eravamo nel suo studio. «Vede questo vaso di fiori? Provi a dire, a descrivere quello che veramente vede». Io non volevo accettare questa proposta. E riproponevo i problemi tradizionali della filosofia. Ora so molto bene che cosa Banfi voleva dire e so che cosa vuol dire per me<sup>21</sup>.

Questo può avvicinarlo al Maurice Merleau-Ponty de *Il dubbio di Cézanne*: parlare di un evento estetico-artistico non è fare storia dell'arte, né filologia, né teoria dell'arte; né sociologia. C'è qualcosa da dire anche oltre le specifiche competenze che gli approcci menzionati richiedono.

4. Ancora Husserl: «A chi è veramente privo di pregiudizi è indifferente che una constatazione provenga da Kant o da Tommaso d'Aquino, da Darwin o da Aristotele, da Helmholtz o da Paracelso»<sup>22</sup>. E si possono può tranquillamente sostituire ai nomi dei filosofi citati da Husserl i nomi di poeti, musicisti, pittori.

Tra i pregiudizi più diffusi è l'assolutizzazione dell'interpretare storicisticamente, certo estranea anche a Ingarden. Contro questo si è espresso in modo esemplare Wilhelm Furtwängler:

Questo andare ponendo questioni di collocazione storica non sembra forse aver pervaso così profondamente il nostro pensare e il nostro sentire, che – conseguenza davvero degenerare – non osiamo più essere noi stessi, cominciamo a dubitare seriamente di noi stessi? [...] È così

<sup>20</sup> A. Banfi, *Principi di una teoria della ragione*, Parenti, Milano-Firenze 1960, pp. 539-540. A *Essenziale Fragen* Banfi si riferisce un po' più diffusamente anche in *La filosofia e la vita spirituale e altri scritti di filosofia e religione (1910-1929)*, a cura di L. Eletti & L. Sichirillo, Istituto Antonio Banfi, Reggio Emilia 1986, pp. 429-430.

<sup>21</sup> E. Paci, *Diario fenomenologico*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 86.

<sup>22</sup> E. Husserl, *Philosophie als strenge Wissenschaft cit.*, p. 71.

che l'arte è diventata intrinsecamente superflua. Essa è alla fine. È diventata definitivamente un affare di "cultura", un affare di lusso<sup>23</sup>.

Questo non significa sottovalutare, tanto meno perdere, le conoscenze che abbiamo a disposizione per comprendere storicamente teorie e opere d'arte. Tuttavia anche per Banfi (che della filosofia fu anche storico) la contestualizzazione non è l'unica e tanto meno la più valida forma di comprensione dell'esperienza. Il compito che il trascendentale propone, come guida di una ricerca fenomenologica, non si esaurisce nella contestualizzazione storica – che rischia, nell'inseguire senza tregua se stessa in ambiti continuamente spostati, di perdere la cosa.

Lo storicismo che andava per la maggiore – lo sa bene anche Marx in pagine rimaste famose<sup>24</sup> – non spiega proprio come mai si possano stabilire relazioni con artisti lontani nel tempo, con una identica partecipazione, traendone un analogo *Genuss*. Di fatto non è senza rilievo, tanto meno disprezzabile, che si viva (come di fatto avviene per lo più) abolendo le distanze, le contestualizzazioni storiche, che decretano valori solo "nei contesti"; lasciando morire in essi cose ben vive, che tuttora leggiamo, ascoltiamo, andiamo a vedere, anche se appartengono a epoche e a mondi estranei a noi.

Correttezza filologica e contestualizzazione storica, per quanto imprescindibili, non sono tutto, non esauriscono il campo del "capire" un'opera d'arte. Comprendere non si esaurisce nella terminologia che la filologia e la ricostruzione storica, come la stessa competenza teorico-letteraria, mettono a disposizione.

Nulla è più irritante di chi, qualsiasi cosa gli si dica, risponde "contestualizzando", citando questo e quello, e aggirando il contenuto di verità che una lettura impregiudicata svela. Un linguaggio è sempre già dato, costituito in un tempo che condiziona e cui non si può sfuggire. Ma dato è anche lo scontento, spia di una sua inadeguatezza, o artificiosità, che prende – di uno scollarsi delle parole dalle cose che spinge a cercare sempre di nuovo, sulla base di quanto si esperisce.

5. Ingarden non cancella, ma sposta il livello di esperienza sensibile dell'arte alla fine di un percorso che dovrebbe invece nell'ottica husserliana presupporlo. La sua accentuazione della divaricazione soggetto-oggetto, dell'«eterogeneità tra la coscienza e la realtà»<sup>25</sup> (che motiva anche la sua opposizione a quella che considera la "svolta idealistica" di Husserl) pone importanti problemi.

<sup>23</sup> W. Furtwängler, *Suono e parola*, a cura di P. Isotta, trad. di O.P. Bertini, Fògola, Torino 1977, p. 110.

<sup>24</sup> K. Marx, *Introduzione del '57*, a cura di B. Accarino, Bertani, Verona 1974, pp. 120-123.

<sup>25</sup> Prendo questa espressione da Lidia Gasperoni, "Introduzione. La natura schematica della finzione letteraria", in R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 7. Tutto questo saggio costituisce un'importante introduzione alla lettura dell'opera di Ingarden.

Essa in primo luogo, certo, permette di mettere in evidenza la consistenza ontologica autonoma dell'oggetto, ne salvaguarda l'irriducibilità ad altro. E un risvolto interessante di questo può essere che l'opera d'arte è vista come incremento di essere e non come sua carenza, o come depotenziamento della vita (nel senso di *Tonio Kröger* o de *La Montagna incantata*, per cui l'arte ha a che vedere con la malattia o il senso della morte).

L'impostazione di Ingarden dà ottimi frutti nell'analisi della struttura stratificata dell'opera d'arte, della sua identità, della temporalità, dell'oggettività dei valori che le ineriscono. E questo lo avvicina al formalismo russo che accentua drasticamente il lato oggettivo dell'esperienza artistica, a scapito di quello soggettivo. E lo avvicina a Mikhail Bachtin che dà rilievo alla polifonia dell'opera letteraria.

In seguito, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* lo avvicinerà alle estetiche della ricezione, che accentuano al contrario la presenza del lato ermeneutico, lasciando scoperte questioni quali quella della consistenza ontologica e dell'identità dell'opera. Entrambi i lati del problema sono affrontati da Ingarden (l'ultimo in modo esemplare nello scritto sulla musica<sup>26</sup>); sembrano tuttavia affiancati più che colti nelle loro strette interrelazioni; sembrano visti come divaricati più che non nella interrelazione che la fenomenologia insegna.

Quanto al tema del valore (comunque un momento essenziale dell'esperienza dell'arte), Ingarden<sup>27</sup> rifiuta ogni aprioristico "valutativismo", e ogni riduzione del problema dell'"essere arte" a quello dell'"aver valore artistico" (in consonanza con la nota affermazione di Emil Utitz, secondo cui «l'essere artistico è una cosa totalmente diversa dal valore artistico» – «Kunstsein ist etwas ganz anderes als Kunstwert»<sup>28</sup>), ma considera poi il lato oggettivo dei valori che vanno connessi a ogni strato, col che sembra sottovalutare (spostandola in avanti) la presenza della soggettività nella costituzione del valore. Non a caso Husserl lega al piacere estetico la scoperta del valore<sup>29</sup>.

Il terreno cui l'*epoché* apre è infatti non solo quello di pure strutture oggettuali; ma piuttosto quello di una complicità pre-categoriale tra soggetto e oggetto. Apre, fenomenologicamente, a ciò che appare al sentire innanzitutto, al mondo della vita

<sup>26</sup> R. Ingarden, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, a cura di A. Fiorenza, Flaccovio, Palermo 1989 (rinvio alla mia recensione a: R. Ingarden, "L'opera musicale e il problema della sua identità", *Iride*, 6, 1991, pp. 271-273. Si veda C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Laaber-Verlag, Laaber 1986, pp. 112, 120-124. Di A. Mazzoni, *La musica nell'estetica fenomenologica*, Mimesis, Milano 2004, *La musica nell'ermeneutica contemporanea*, Mimesis, Milano 2005 e "L'identità dell'opera musicale secondo Roman Ingarden", in *Cosalità*, Mae, Milano 1991.

<sup>27</sup> R. Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Werk*, Niemeyer, Tübingen 1969; ma il tema è ben presente anche ne *L'opera d'arte letteraria cit.*

<sup>28</sup> E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, vol. II, Enke, Stuttgart 1920, p. 5.

<sup>29</sup> Cfr. G. Scaramuzza & K. Schuhmann, "Ein Husserlmanuskript über die Ästhetik", *Husserl Studies*, 7, 1990, 3, pp. 165-177 (trad. ital.: Id., "Oggettività estetica: un manoscritto di Husserl", *Rivista di estetica*, 38, 1991, 2, pp. 3-14.

sensibile-emotiva in cui la realtà si dà originariamente. Il mondo della *Sinnlichkeit*, nel duplice senso che Husserl segnala, e per cui in senso stretto include solo «ciò che nella percezione esterna viene procurato per mezzo dei "sensi"»; in senso più ampio «la sensibilità comprende anche i sentimenti sensibili e gli impulsi», dunque anche «la sfera dell'emozione e della volontà»<sup>30</sup>.

Viene spontaneo qui richiamare l'incitamento di Husserl: «vedere coi propri occhi» o, meglio, «non annullare, con la scusa di interpretarlo, ciò che si è visto, sotto la pressione dei pregiudizi»<sup>31</sup>. Nel caso della letteratura "leggere" con gli occhi aperti; e sapersi leggere, saper scrivere, recitare se lo si sa fare; questo è imprescindibile; il resto viene poi. Se si perde questo, è sempre in agguato il rischio di un discutibile assolutismo: di dogmatizzare (in termini banfiani), di far indebitamente valere al di là dei loro limiti di validità, teorie, mondi di conoscenze, per quanto raffinate siano (e quelle di Ingarden lo sono ai massimi livelli).

6. Sofferamoci ora sul piano che ci è più congeniale, quanto fin qui detto si rivelerà del tutto funzionale al nostro discorso. Alle radici dell'esperienza estetico-artistica a ogni suo livello (anche conoscitivo), stanno sempre l'ascolto, la lettura, la visione: è questa la prima modalità di presenza dell'arte nell'esperienza umana, cronologicamente e ontologicamente. In modo analogo si offre la letteratura, per tutti, per chi perverrà a livelli più impegnativi di confidenza con essa; per chi non supererà mai questo primo stadio, ma anche per chi poi vorrà rammemorarla, riprodursela e imparerà a recitarla, ne approfondirà la conoscenza teorica, saprà crearla. Ma sempre i sensi della vista o dell'udito (e vi sono coinvolte, sia pur in modi più tenui e in rapporti variabili, altre dimensioni del sensibile) operanti nella lettura (poco importa se solo orale) resteranno ineliminabili sullo sfondo – un ineludibile punto di riferimento, fin dall'infanzia, ma poi sempre. E v'è da aggiungere che i livelli anche più teorici non surrogano, è vero, ma neppure è detto di necessità compromettano, il godimento dell'ascolto; lo potranno anzi intensificare, o comunque mutare senza danno di tono.

Nella lettura qualcosa di volta in volta si fa preminente; e non sono mai solo i mondi di significati, e neppure l'ammirazione per la sapienza tecnica, per la destrezza costruttiva, per l'originalità della collocazione storica. Vi sono coinvolte la sensuosità della scrittura, la partecipazione emotiva e immaginativa, la globalità delle dimensioni etimologicamente "estetiche" insomma. Nel teatro musicale la musica ha senza dubbio una funzione preminente; ma non sono da sottovalutare i testi, le disposizioni sceniche, la recitazione, i

<sup>30</sup> Cfr. E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, trad. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1965, pp. 191-192. Chiarisce Herbert Marcuse che "*Sinnlichkeit*" in tedesco include «*sensorietà e sensualità*», «sensazioni più affetti», cfr. *Eros e civiltà*, trad. di L. Bassi, pref. di G. Jervis, Einaudi, Torino 1964, p. 188.

<sup>31</sup> E. Husserl, *Philosophie als strenge Wissenschaft cit.*, p. 71.

colori e così via. La musica può esser presente nella mera modalità dell'ascolto, in quanto musica ascoltata – cosa che resta pur una modalità, e non secondaria, della sua esistenza.

Alle origini dell'esperienza letteraria sta per tutti la lettura: distesa in un riposo, concentrata fuori dal tempo, bruciata in un movimento trascinate, con attese, interruzioni, arresti in cui si condensano emozioni, pause meditative; tuttavia sempre coinvolgenti a livello letteralmente estetico. «Toute ma valeur c'est que je suis un homme pour qui le monde visible existe»: Théophile Gautier<sup>32</sup> scrive "visible", cioè presente ai sensi. L'opera letteraria esiste in primo luogo in quanto "vista" e "ascoltata", nel senso più pieno del termine; questo è il punto di partenza e di arrivo del suo modo di essere. E crea dislivelli tra momenti di forte intensità significativa, di sapori che prendono, che si aspettano in successive letture, e convincono a rileggere. Solo successivamente può svilupparsi una sensibilità più ampia e consapevole, che sa vedere i singoli momenti nell'insieme dell'opera. Il problema dell'oggetto poetico, letterario, include comunque di necessità quello del suo godimento, discontinuo, frammentato, vario.

La lettura, non meno che l'ascolto e la visione, apre un mondo precategoriale, che antecede (mette tra parentesi) ogni teorizzazione data, e cerca segni (parole, mimica, gesti) per darsi. Soprattutto avverte, e mai dimentica, lo scarto tra sé e i termini che si dispongono per dirla; uno scarto che si fa produttivo, spinge a ricercare altri termini; sempre di nuovo torna a se stessa per verificare i propri modi, non si anghiosa né si perde nelle costruzioni terminologiche già date.

7. La lettura deborda in certo senso oltre se stessa, induce a cercar modi diversi che la possano dire; e qui si pongono i problemi più difficili. Un modello ideale di "comprensione" dell'evento dovrebbe porre ai propri vertici il lato che innanzitutto attrae, quello verso cui converge *in primis* l'attenzione. I linguaggi specialistici offrono una tavolozza dei termini appropriati a dire, insostituibili; li si possono possedere con professionalità, si possono sapere contributi di altri, proporsi di conoscere analisi date, sempre nei limiti in cui ai non specialisti è possibile. Abbiamo letto il *Don Chisciotte* più volte, per la commozione e lo spasso che ci induce. Abbiamo letto il possibile su di esso, o più semplicemente e realisticamente quanto ci è capitato tra le mani; e non poco è senz'altro sfuggito... Ma sempre abbiamo desiderato di tornare a leggerlo.

Lo stadio "estetico" iniziale di approccio all'arte può bastare a sé, si può restar paghi dei suoi sapori senza nulla aggiungere. Ma più spesso, e comunque, è un nucleo di energia che si irradia oltre se stesso, nel silenzio delle risonanze interiori, o in sfere di riverberi a vari livelli. Può recare implicita in sé la richiesta di parole atte a comunicare la propria emozione, di interrogare per capire meglio; l'impegno di riprendere fattivamente le poesie

---

<sup>32</sup> Lo riprendo da Max Dessoir, *Estetica e scienza dell'arte cit.*, p. 87.

nelle varie modalità disponibili, di ripensarle, fino alle forme di conoscenza più approfondite e alle ricezioni artistiche e professionali più alte. Per questo Waldemar Conrad parla dell'oggetto estetico non come di un prodotto concluso in sé, ma come di un insieme di richieste immanenti che puntano verso un soggetto; come un «compito ben determinato», da eseguire da parte dei soggetti che lo colgono; in questo senso vive in un «dialogo» con l'altro da sé<sup>33</sup>.

Questo pone anche il problema di chi abbia il diritto, sia autorizzato in certo modo, a parlarne, in quali forme e in quali termini. E qui direi: in linea di principio, "democraticamente", chiunque senta l'esigenza di farlo. Guardandosi in ogni caso da ogni appiattimento delle prospettive l'una sull'altra.

Parlare, scrivere, è sempre proporre a una verifica, implica una "relativizzazione", che è apertura al confronto; da ciò scaturirà ogni apprezzamento o ogni contestazione plausibile. Nessuna forma del discorso potrà valer come preventiva censura, né come criterio di esclusione; ma si dovranno evitare anche appiattimenti delle prospettive l'una sull'altra: ognuna di esse è da vedere in una prospettiva capace di valorizzarne l'insostituibile approccio. Un modello ideale diffuso di "comprensione" dell'arte, ma anche indebitamente gerarchizzante, vorrebbe ai propri vertici la competenza letteraria, e la capacità creativa, indi fruitiva. Porrebbe ai vertici la conoscenza a ogni livello, da specialistico a profano, da empirico a puramente teorizzante; fino a discorsi sull'arte quale quelli di Ingarden, che si pongono ai livelli più alti di conoscenza teorica.

C'è differenza tra un approccio estetico e uno artistico, uno storiografico, uno filologico e uno sociologico, o psicologico: nessuno riempie in modo esclusivo gli spazi del discorso intorno alla letteratura. Si può sentire l'esigenza di dire altro, c'è altro da dire, ci si dovrà confrontare anche col discorso teorico-letterario, certo, ma senza assorbire in esso tutto il dicibile. Un margine di non detto resta aperto anche nei discorsi più puntuali su un'opera letteraria, e si può ben tentare di dirlo in altri termini; l'estetica indica anche questo. La parola, in tutte le sue valenze, resta il fuoco della lettura; un modello attendibile di comprensione deve mantenerla al centro dell'attenzione.

8. La riflessione estetica o filosofico-artistica parte da una presa diretta su ciò su cui riflette; e può essere una singola opera, ma più spesso si tratta di scritti altrui, già dati. La filosofia, e dunque anche l'estetica come filosofia dell'arte, come Giulio Preti amava ripetere, secondo una definizione che aveva fatta sua, «è un livello di meta-riflessione il cui oggetto si sposta continuamente»<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> W. Conrad, *L'oggetto estetico cit.*, p. 86. Su un piano analogo Gasperoni, nell'"Introduzione cit.", p. 28, richiama il tema del "dialogo" nell'esperienza dell'opera.

<sup>34</sup> E. Migliorini, "Introduzione a Giulio Preti", in *Umanesimo e strutturalismo. Scritti di estetica e di letteratura*, a cura di E. Migliorini, Liviana, Padova 1973, p. 10.

Ma sempre la lettura sta sullo sfondo, ineliminabile incentivo a ogni motivazione e verifica. Non c'è "competenza" che tenga di fronte alla sostanza di un vissuto, che testimonia di un'esperienza personale che ha contato; non può avere alcun requisito di "scientificità", certo – e tuttavia gli antecede e lo mette alla prova. Un film, una poesia, un quadro, una musica, una rappresentazione hanno lasciato traccia, una lunga scia dietro di sé. E sono presenti nell'"immediatezza" del sentire, prima che nelle mediazioni di una "preparazione" prestabilita; un'immediatezza non ingenuamente data peraltro (e di fatto segnata da pregiudizi inconsapevoli), ma che implica un lungo esercizio per poter essere raggiunta. Non solo tuttavia nessuna discutibile immediatezza, ma neppure ogni giudizio tecnico, professionale, va contrabbandato per giudizio estetico. Non a caso ci sono professionisti che, pur a un identico livello di preparazione, valutano molto diversamente una stessa opera d'arte.

Il presente saggio è tratto dal vol.4 - dell'anno 2012 - numero 4 della Rivista Online – Fogli Campostrini, edita dalla Fondazione Centro Studi Campostrini, Via S. Maria in Organo, 4 – 37129 Verona, P. IVA 03497960231

Presidente della Fondazione Centro Studi Campostrini - Rosa Meri Palvarini

Direttore responsabile e scientifico - Massimo Schiavi

Fondazione Centro Studi Campostrini. Tutti i diritti riservati. 2012.

ISSN: 2240-7863

Reg. Tribunale di Verona n. 925 del 12 maggio 2011.

La proprietà letteraria dei saggi pubblicati è degli autori. Tutti i saggi sono liberamente riproducibili con qualsiasi mezzo con la sola condizione che non siano utilizzati a fini di lucro. L'autore e la fonte debbono sempre essere indicati.

All articles are property of their authors. They are freely reproducible in any form as long as not used for profit. In all cases both authors and source must be indicated.

## LA FONOLOGIA MULTI-ESPRESSIVA DI ROMAN INGARDEN

Giuseppe Di Salvatore

### 0. Introduzione

Il quarto capitolo de *L'opera d'arte letteraria* di Roman Ingarden (1931<sup>1</sup>, a quanto pare già redatto nell'inverno del 1927-1928 a Parigi<sup>2</sup>) presenta, nel quadro di uno studio fenomenologico sull'opera d'arte letteraria, quella che vorrei qui difendere come una teoria fonologica. Il capitolo è breve (circa 30 pagine) e vi manca un trattamento dettagliato della materia, necessario alla costituzione di una vera e propria teoria – né, almeno per quanto ne sappia<sup>3</sup>, Ingarden affronterà programmaticamente il tema fonologico in saggi successivi. Eppure troviamo qui indicazioni di estremo interesse, che ci danno elementi sufficienti per abbozzare la proposta di una "fonologia semantica". Dopo uno studio analitico del testo di Ingarden, infatti, la sua "fonologia" sembra ben profilarsi sulla base di una connessione diretta tra fonologia e semantica, senza la mediazione di una sintassi e/o morfologia. Dal momento che lo scorso secolo sembra aver decisamente rimosso ogni sorta di fonologia a base principalmente semantica, la proposta teorica che possiamo evincere da Ingarden, interamente incentrata sulla teoria del significato, appare particolarmente degna di essere studiata ancora oggi. In questo studio mi propongo di

---

<sup>1</sup> *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Niemeyer, Halle 1931 (d'ora in avanti "LKW"), trad. di L. Gasperoni, *L'opera d'arte letteraria*, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2011.

<sup>2</sup> Come è detto dallo stesso Ingarden nella Prefazione, in *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 43 (LKW, p. XIII). Se vero, questo fatto avrebbe conseguenze importanti per la storia della fondazione della fonologia nel suo statuto di disciplina. Infatti, le prime proposte di Nikolai Trubetzkoi (e Roman Jakobson) per una fonologia indipendente dalla fonetica sono datate al 1928 (vedi *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, 1, Praha 1929), e il saggio "fonologico" di Karl Bühler, che in qualche modo costituisce una seconda fondazione della disciplina, è stato pubblicato solo nel 1931 ("Phonetik und Phonologie", *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, 4, Praha 1931, pp. 22-53).

<sup>3</sup> Alcuni accenni ad aspetti fonologici possono essere rintracciati in "Das Musikwerk" (1928-1933; 1957), in *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk. Bild. Architektur. Film*, Niemeyer, Tübingen 1962, in particolare pp. 30-37; e in *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Niemeyer, Tübingen 1968, in particolare §7, pp. 16-21.

mostrare come la correlazione diretta tra fonologia e semantica è articolata attraverso una triplice relazione di espressione. In conclusione avizzerò una prima e generale valutazione della fonologia di Ingarden, soprattutto attraverso un confronto con le principali correnti fonologiche degli albori novecenteschi di questa disciplina.

### 1. Obiettivi fenomenologici e filosofia del linguaggio ne *L'opera d'arte letteraria*

Come lo stesso Roman Ingarden ammette nella Prefazione, *L'opera d'arte letteraria* è stata terminata negli ultimi anni Venti con l'esplicita intenzione di contribuire alla risoluzione del problema sollevato a proposito dello statuto ontologico della fenomenologia (husserliana): «I motivi ultimi che mi hanno spinto all'elaborazione di questo tema [*l'opera d'arte letteraria*] [...] sono strettamente collegati al problema "idealismo-realismo", che mi occupa da diversi anni»<sup>4</sup>. Ne *L'opera d'arte letteraria* viene specificamente sfidata la polarizzazione tra realismo e idealismo, in cui la fenomenologia si trovava bloccata (nei dibattiti degli anni Venti, ma anche successivamente, fino – ahimé – ai giorni nostri) e per la quale lo stesso Ingarden deve essere considerato largamente responsabile. Nella visione di Ingarden, la speciale dimensione finzionale dell'opera d'arte letteraria costituisce il buon esempio di superamento di questa polarizzazione. Allora, anche per lo studioso a digiuno di fenomenologia questo esempio funzionerà particolarmente bene per comprendere come la giusta interpretazione della fenomenologia non è né realista né idealista. In quest'ottica, i peculiari oggetti di indagine de *L'opera d'arte letteraria* – per esempio la *Divina Commedia* di Dante piuttosto che *La montagna incantata* di Thomas Mann – finiscono per acquisire una portata filosofica più ampia.

Ma su un piano generale può essere registrato un altro importante aspetto de *L'opera d'arte letteraria*, se solo viene bene inteso il senso della "letterarietà". Nel contesto de *L'opera d'arte letteraria* "letterario" non rimanda al testo, per esempio al testo di un racconto o di una poesia. In generale non rimanda a nulla che sia scritto, bensì piuttosto al parlato<sup>5</sup>. A dire il vero, pure il parlato costituisce solo un miglior punto di partenza

<sup>4</sup> *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 42 (LKW, p. XII). Una gran parte della Prefazione è dedicata all'esposizione degli obiettivi più generalmente fenomenologici che sottostanno alla ricerca sull'opera d'arte letteraria – come successivamente confermato nella seconda (1959) e nella terza (1965) Prefazione a LKW.

<sup>5</sup> «Qui consideriamo le parole "parlate". Ci sono però anche parole "scritte", ossia parole "stampate". Una parola "scritta" può essere intesa in un duplice significato: 1) come un segno individuale, reale, che si forma, perdura per un dato tempo e poi svanisce, che svolge la peculiare funzione di *sostituto* della parola "parlata". Per tale funzione sono irrilevanti sia la sua individualità che la sua realtà. A tal proposito parliamo della parola scritta anche in un altro senso preciso, in cui intendiamo un certo vago tipo di "qualità di forma" che giunge a concretizzarsi in un segno reale, se questo deve fungere da "parola". Poiché nel primo senso la parola non fa assolutamente parte dell'opera letteraria e, nel secondo, vi appartiene solo se si tratta di opere scritte (o

rispetto allo scritto per analizzare quelle “formazioni linguistiche” (*sprachliche Gebilde*) che costituiscono la vera pasta di cui è fatta la letterarietà. Pertanto dovremmo dire, più correttamente, che *L’opera d’arte letteraria* studia tutti i più essenziali aspetti linguistici di un’opera d’arte che è linguisticamente configurata. *L’opera d’arte letteraria* è innanzitutto un saggio di filosofia del linguaggio.

All’interno del più ampio compito fenomenologico de *L’opera d’arte letteraria* – sostanzialmente volto alla soluzione della questione ontologica del realismo-idealismo della fenomenologia stessa – è interessante notare come solo un contesto di filosofia del linguaggio sembra dare il buon esempio per superare la polarizzazione tra realismo e idealismo, così liberando lo specifico ambito ontologico della fenomenologia dalla restrittiva alternativa tra realismo e idealismo (e questo sarebbe già di per se stesso un risultato o un punto di partenza particolarmente intrigante per gli studi fenomenologici).

*L’opera d’arte letteraria* non solo è un saggio di filosofia del linguaggio molto utile per meglio comprendere la fenomenologia. Esso è anche un saggio *fenomenologico* di filosofia del linguaggio; o, almeno, la sua architettura argomentativa presenta un primo cruciale momento “riduttivo” – nel senso della riduzione fenomenologica. Infatti, prima della vera e propria analisi dell’opera d’arte letteraria, Ingarden opera una serie di “riduzioni”, soprattutto nei primi due capitoli del saggio: egli chiarisce quali oggetti di analisi *non* sono pertinenti per l’indagine che si vuole condurre ne *L’opera d’arte letteraria*. Per esempio, l’opera d’arte letteraria non coincide con la *pièce* materiale di un’opera d’arte, e nemmeno con la singola opera d’arte. Inoltre, lo studio dell’opera d’arte letteraria non dev’essere limitato a quello della ricezione psicologica o dell’esperienza che si può fare dell’opera<sup>6</sup>. La principale preoccupazione che muove Ingarden in tutte queste prime “riduzioni” dell’oggetto di indagine è sempre l’eliminazione degli aspetti *contingenti* e *soggettivi* dall’opera d’arte letteraria – una preoccupazione tipica dell’approccio husserliano anti-psicologista. L’analisi dev’essere “ridotta” agli aspetti *necessari* e *oggettivi* dell’opera d’arte letteraria.

Nell’ambito di tale descrizione oggettiva dell’opera d’arte letteraria, ne *L’opera d’arte letteraria* Ingarden isola quattro strati attraverso i quali può essere idealmente analizzata l’opera d’arte “letteraria ovvero linguistica”. La descrizione di ciascuno strato separatamente viola di fatto la fondamentale unità dell’opera d’arte stessa, a più riprese rivendicata, ma permette di vedere l’interrelazione «polifonica»<sup>7</sup> tra i quattro strati

---

stampate) e visivamente lette, allora ci occuperemo soltanto più tardi delle parole scritte nel secondo senso (cfr. capitolo XIV)», *L’opera d’arte letteraria cit.*, p. 92, n. 4 (LKW, §9, p. 31, n. 3). Sul primato del parlato sullo scritto Ingarden in questa nota fa riferimento a Waldemar Conrad, “Der ästhetische Gegenstand”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, III-IV, 1908.

<sup>6</sup> Per tutte queste esclusioni vedi *L’opera d’arte letteraria cit.*, §§4-7.

<sup>7</sup> Si tratta di un’espressione di Ingarden. Naturalmente, come sarà presto chiaro in seguito all’enunciazione dei quattro strati che costituiscono la polifonia dell’opera d’arte letteraria, il significato del termine “polifonia” è qui radicalmente diverso da quello divenuto popolare attraverso la teoria del romanzo di Mikhail Bachtin.

all'interno di quella unità. In questa polifonia il secondo strato, lo strato delle unità di significato, gioca il ruolo principale (ne *L'opera d'arte letteraria* Ingarden riserva esclusivamente allo studio del secondo strato un capitolo di smisurata lunghezza rispetto agli altri, il quinto, di circa 135 pagine). *Cosa* è rappresentato nel discorso finzionale dell'opera d'arte letteraria (il terzo strato) e *come* esso è rappresentato (il quarto strato, con la sua analisi dell'aspettualità e della disposizionalità dell'intenzionalità) dipende sempre dalla strutturazione delle unità di significato. Sullo strato delle unità di significato è stata giustamente posta molta attenzione, mentre sul primo strato sembrano mancare degli studi approfonditi. In quanto segue cercherò di colmare parzialmente una lacuna che rischierebbe di non far cogliere un punto decisivo della filosofia del linguaggio di Ingarden, in particolare la sua dimensione "realista", ovvero non idealista, ma non per questo psicologista o fisicalista.

Per quanto riguarda il primo strato, allora, comincerei con l'affermare in breve quanto segue: le unità di significato si manifestano foneticamente, attraverso i suoni o, meglio, il materiale sonoro (*Lautmaterial*), solo nella misura in cui sono previamente manifestate fonologicamente, attraverso i *Wortlaute*, i quali sono determinati dalla strutturazione delle unità di significato. Per Ingarden l'autentico correlato di realizzazione delle unità di significato non è semplicemente un suono formato sulla base delle unità di significato, ma più precisamente una speciale unità "sonora e linguistica" (*lautsprachlich*), che potremo presto caratterizzare come "fonologica". Prima di spiegare in dettaglio cosa sia il *Wortlaut* per Ingarden, è importante osservare, più in generale, come il primo strato de *L'opera d'arte letteraria* si distingue innanzitutto per la funzione primaria ed essenziale di *manifestare* le unità di significato.

Quanto ho qui brevemente affermato è formulato in un vocabolario non ingardeniano, nella misura in cui è stata impiegata la distinzione tra fonetica e fonologia. Ne *L'opera d'arte letteraria* Ingarden non parla espressamente di "fonologia", ma – come vedremo – la classica distinzione tra fonetica e fonologia è di fatto già presente, anche se in una versione originale – almeno rispetto alle altre due più famose formulazioni, quella di Nikolai Trubetzkoi e quella di Karl Bühler.

## 2. Perché si può parlare di "fonologia semantica" ne *L'opera d'arte letteraria*

Nello stesso stile (fenomenologicamente) "riduttivo" dei primi capitoli de *L'opera d'arte letteraria*, al cuore della descrizione della specificità del primo strato dell'opera d'arte letteraria stanno una serie di esclusioni di cosa non va inteso come proprio di questo strato. Le "riduzioni" presenti nelle prime righe del quarto capitolo de *L'opera d'arte letteraria* sono molto importanti, anche perché ci permettono di parlare propriamente di fonologia invece che di fonetica a proposito di questo primo strato.

Su un piano più generale, Ingarden specifica che tipo di linguaggio è proprio a tutte le analisi de *L'opera d'arte letteraria*, come anche ad ogni ricerca fenomenologica. In prima istanza, anche se – come abbiamo già notato – il modello per tali analisi è il linguaggio parlato (e non quello scritto), il linguaggio qui non coincide con la dimensione esteriore del parlare né con un parlare interiore. Possiamo dunque dire che il linguaggio parlato è solo la base adeguata per quella che Ingarden chiama una “formazione linguistica” (*sprachliche Gebilde*). Attraverso questa doppia esclusione, del parlare esteriore e di quello interiore, Ingarden rigetta entrambi gli approcci fisiologista e psicologista al linguaggio<sup>8</sup>. In seconda istanza, «anche la “lingua” nel senso in cui si parla, per esempio, di “lingua inglese” ne deve restare esclusa [dalla nostra analisi]»<sup>9</sup>: il linguaggio non coincide con una lingua storica. Perciò l'interesse si concentra sulla dimensione specificamente *funzionale* del linguaggio, indipendentemente dal suo concretarsi contingente in una lingua particolare. «Il fatto veramente importante è che in ogni opera letteraria compaiono delle *formazioni* (*Gebilde*) linguistiche come parole, proposizioni, connessioni proposizionali»<sup>10</sup>.

Ora, Ingarden continua subito dopo, «cos'è una formazione linguistica?». Essa non coincide con il materiale sonoro (del linguaggio), con i meri suoni; e non coincide con i significati connessi a tali suoni. Nonostante ciò, sia il materiale sonoro che il significato sono componenti di una formazione linguistica. È qui che troviamo l'esatta determinazione del vero e proprio oggetto del primo strato dell'opera d'arte letteraria: il *Wortlaut*. Quest'ultimo, definito come una «*figura (Gestalt) sonora tipica*»<sup>11</sup>, va compreso proprio per il suo duplice distinguersi tanto dal mero materiale sonoro quanto dall'unità di significato. È tutta qui la specificità del primo strato, e la possibilità di chiamarlo “fonologico”. Siccome la distinzione di una forma sonora dal mero suono del linguaggio è il prerequisito fondamentale (storicamente parlando) per ogni distinzione tra fonologia e fonetica, allora saremmo ben legittimati ad affermare con decisione che il *Wortlaut* di Ingarden non è semplicemente un qualcosa di fonetico, bensì è una figura fonologica. Per questo motivo il valore della fonologia di Ingarden passa proprio e quasi interamente dalla precisa caratterizzazione del *Wortlaut* (che qui non verrà tradotto, ma solo abbreviato come “W”, al fine di sottolineare che si tratta di un termine tecnico). Come già accennato, due aspetti sono essenziali alla caratterizzazione di W: la distinzione tra W e il mero suono, e la connessione tra W e l'unità di significato.

<sup>8</sup> «Il termine “linguaggio” può significare innanzitutto una *funzione* psichica condizionata fisiologicamente, cioè o come il parlare a un altro o come il cosiddetto “parlare interiore” a se stesso. È chiaro che qui non prendiamo in considerazione il “linguaggio” in questo senso», *L'opera d'arte letteraria cit.*, §9, pp. 91-92 (LKW, p. 31).

<sup>9</sup> *Ibid.*, §9, p. 92 (LKW, p. 31).

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, §9, p. 94 (LKW, p. 33).

Prima di entrare nel dettaglio di questi due aspetti essenziali di W, è importante sottolineare come la fonologia di Ingarden si colloca esattamente tra la fonetica (la scienza dei suoni parlati come tali) e la semantica (la scienza delle unità di significato, il secondo strato de *L'opera d'arte letteraria*). Questo fatto costituisce già una prima caratterizzazione della sua fonologia, dal momento che non possiamo che notare la sorprendente assenza, qui, di uno strato sintattico e/o morfologico. La fonologia di Ingarden sembra instaurare un rapporto privilegiato e inusuale (almeno per la fonologia del XX secolo) con la semantica.

### 3. La fonologia semantica di Ingarden

La distinzione di W dal materiale sonoro considerato come tale è l'oggetto principale di indagine del §9 de *L'opera d'arte letteraria*. Qui si trovano le fondamenta dell'istituzione di quella che ho chiamato "la fonologia di Ingarden", sulla base dell'anti-psicologismo, del funzionalismo fenomenologico e di una filosofia del linguaggio imperniata sulla centralità del significato.

I riferimenti immediati per tale distinzione sono a Ernst Cassirer e a Edmund Husserl, in modo rispettivamente negativo e positivo. W non è, come in Cassirer «la "parte sensibile" della parola, in cui "sensibile" significa ciò che è dato nella "semplice percezione esterna"»<sup>12</sup>. E W è distinto dal materiale sonoro esattamente allo stesso modo in cui in Husserl l'espressione (*Ausdruck*) è distinta dal materiale sonoro. Nel contesto della Prima delle *Ricerche logiche*<sup>13</sup>, l'*Ausdruck* di Husserl non è la singola exteriorizzazione materiale (*Äußerung*) di un significato, la quale è contingente, ma piuttosto ha un valore tipologico, formale – dev'essere considerata *in specie*, dice Husserl<sup>14</sup>. Anche se Ingarden non concepisce il suo W come una specie<sup>15</sup>, l'irriducibilità in Husserl dell'*Ausdruck* all'*Äußerung*

<sup>12</sup> *Ibid.*, §9, p. 97, n. 11 (LKW, pp. 35-36, n. 2).

<sup>13</sup> *Logische Untersuchungen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, *Husserliana*, XIX/1, a cura di U. Panzer, Nijhoff, Den Haag 1984; trad. di G. Piana, *Ricerche logiche*, Net, Milano 2005.

<sup>14</sup> Vedi il riferimento di Ingarden al §11 della Prima delle *Ricerche logiche cit.*, in *L'opera d'arte letteraria cit.*, §9, p. 97, n. 11 (LKW, pp. 35-36, n. 2). In realtà nella filosofia del linguaggio di Husserl il *Wortlaut* ha il ruolo di manifestazione fisica e singola di un significato; esso non coincide con l'*Ausdruck*, ma solo con la sua manifestazione. Questo vuol dire che il *Wortlaut* di Husserl ha lo stesso ruolo che in Ingarden è giocato dal *Lautmaterial*, dal materiale sonoro. Per Husserl il buon esempio per un *Ausdruck* in quanto specie (ovvero per il *Wortlaut* di Ingarden) è il *Wort*, la parola: quest'ultimo si distingue dal *Wortlaut* perché è una «particolare unità ideale», un'«oggettività (*Objektivität*) peculiare» (a proposito vedi soprattutto il "Beilage II" delle *Vorlesungen über Bedeutungslehre. Sommersemester 1908*, *Husserliana*, XXVI, a cura di U. Panzer, Nijhoff, Den Haag 1987, p. 142; e anche *Ibid.*, §3, soprattutto pp. 10-13 – trad. di A. Caputo, *La teoria del significato*, Bompiani, Milano 2008). Pertanto la nozione husserliana a funzione analoga a quella di W di Ingarden non è il *Wortlaut*, bensì il *Wort* in quanto *Ausdruck in specie*.

<sup>15</sup> *L'opera d'arte letteraria cit.*, §9, p. 97, n. 11 (LKW, pp. 35-36, n. 2).

costituisce il modello per la distinzione ingardeniana tra la funzione di W e la funzione del materiale sonoro come tale. E questo prelude al distinguersi della fonologia dalla fonetica, in una maniera simile a quella, coeva a Ingarden, in cui la fonologia si è voluta distinguere dalla fonetica negli strutturalisti praguesi come Trubetzkoi (1928) e in Bühler (1931). Ma il retroterra husserliano della fonologia di Ingarden – lo vedremo presto – è anche decisivo per comprendere la distanza e l'originalità della posizione ingardeniana rispetto a quella di autori come Trubetzkoi e Bühler.

Ingarden avrebbe accettato la difesa di Trubetzkoi di una fonologia autonoma in opposizione alla fonometria di un Eberhard Zwirner e più in generale alla fonetica storica<sup>16</sup>, come avrebbe anche accettato quella di Bühler in opposizione alla fonetica sperimentale (di matrice statistica) di un Carl Stumpf e più in generale ad ogni approccio associazionista e psicologista alla materia<sup>17</sup>. Ingarden, Trubetzkoi e Bühler condividono la stessa attenzione data all'importanza del *ruolo* e della *funzione* di un suono, in opposizione alla sua natura e proprietà meramente materiali. Ma, tanto per complicare subito l'apparente somiglianza tra di loro, basterebbe rilevare la notevole differenza di fonti, per esempio tra Ingarden e Trubetzkoi, citate per introdurre questa decisiva dimensione funzionale della fonologia: Ingarden – il filosofo – fa riferimento a *Matière et mémoire* di Henri Bergson<sup>18</sup>, mentre Trubetzkoi – il linguista – fa riferimento a Henry Sweet, Otto Jespersen, Jan Baudouin de Courtenay, Ferdinand de Saussure (non senza riconoscere che questi autori, legati dalla centralità della nozione di "funzione", in questo sono stati tutti anticipati dal linguista svizzero Jost Winteler)<sup>19</sup>. Ad ogni modo, se passiamo a considerare *quale funzione* costituisce il criterio per individuare la figura fonologica di base (il fonema di Trubetzkoi, W di Ingarden, etc.), possiamo finalmente misurare tutta la specificità e l'originalità della fonologia di Ingarden.

Ingarden pone l'accento sulla distanza tra W e il suo correlato materiale: il materiale sonoro come tale, ovvero nella sua pura materialità. W non è il risultato di una selezione e di una messa in ordine di parte del materiale sonoro – visione che Ingarden stesso giustamente attribuisce a Bühler<sup>20</sup>. Se fosse così, dovremmo considerare W come una sorta di "materiale modificato", e non come qualcosa di essenzialmente diverso da ogni materiale sonoro. Ma per Ingarden le cose non stanno così. A questo proposito la critica che qui egli muove a Bühler si spinge più a fondo, fino a mettere in discussione il fatto che sia la cruciale nozione bühleriana di "pertinenza (o rilevanza) astrattiva" (*abstraktive*

<sup>16</sup> Cfr. *Grundzüge der Phonologie, Travaux du Cercle linguistique de Prague* (1938), 7, Praha 1939; qui citati dalla loro settima edizione per i tipi di Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1989.

<sup>17</sup> Cfr. "Phonetik und Phonologie cit.", in particolare pp. 32-35 a proposito della critica a Stumpf.

<sup>18</sup> *Matière et mémoire. Essai sur le rapport du corps à l'esprit*, Alcan, Paris 1896; trad. di A. Pessina, Laterza, Bari-Roma 1996. Cfr. *L'opera d'arte letteraria cit.*, §9, p. 93, n. 5 (LKW, p. 32, n. 1).

<sup>19</sup> Cfr. *Grundzüge der Phonologie cit.*, pp. 7-8; quanto a Winteler, vedi *Die Kerenzer Mundart des Kantons Glarus in ihren Grundzüge dargestellt*, Winter, Heidelberg 1876.

<sup>20</sup> *L'opera d'arte letteraria cit.*, §9, p. 94 (LKW, pp. 32-33).

*Relevanz*, nozione che fu pienamente accettata anche da Trubetzkoi<sup>21</sup>) ad essere la funzione responsabile dell'individuazione di W (o del fonema); o, almeno, fino a destituire come insufficiente l'idea di "pertinenza astrattiva", se quest'ultima è intesa come, appunto, un selezionare e ordinare che si applicano in modo *diretto* al materiale sonoro. Probabilmente è più difficile assimilare il fonema di Trubetzkoi a una sorta di materiale modificato; ma le funzioni che servono ad individuarlo, comunque, presentano ancora altre discrepanze rispetto alla fonologia di Ingarden. Il fonema di Trubetzkoi è un'unità sonora determinata da tre funzioni principali: la funzione culminativa, la funzione delimitativa e la funzione distintiva. Il *plaidoyer* di Trubetzkoi in favore della funzione distintiva come la sola veramente necessaria per individuare un fonema è, a mio avviso, sostanzialmente fondato sull'importanza "saussuristica"<sup>22</sup> conferita alla metodologia diacritica. Il criterio per individuare i fonemi sta nella capacità di differenziarli tra loro all'interno di un sistema in cui sono tutti connessi l'uno con l'altro e organizzati per opposizioni (l'accento sulle opposizioni è probabilmente da attribuire specialmente al contributo di Roman Jakobson – come diverrà poi chiaro con lo sviluppo del suo binarismo). Qui sta la vera ragione per cui l'originario passo di Trubetzkoi verso la fonologia è correttamente installato al livello sistemico della *langue* saussurista. Alla base della fonologia strutturalista (versione praghese) c'è la nozione saussurista di "valore" linguistico, costituito dalla congiunzione delle tre categorie di "opposizione", "relatività" e "negatività"<sup>23</sup>. Questo è quanto permette di avere un sistema diacritico che fornisce i criteri per individuare le unità fonologiche minime, i fonemi, e le relazioni tra di loro, senza alcun previo riferimento alle unità di significato. Gli stessi criteri regolano ciò che è significativo, di modo che la semantica non è assente nella strutturazione della fonologia, ma riveste comunque un ruolo secondario. Le unità di significato sono organizzate sulla base di questa fonologia diacritica e libera da ancoraggio semantico. Al contrario, il criterio adoperato da Ingarden per individuare W è una funzione interamente dipendente dalla semantica: *la prima e principale funzione di W è quella di essere il portatore*<sup>24</sup> *dell'unità di significato*. Un W non ha una funzione semantica sulla

<sup>21</sup> Cfr. *Grundzüge der Phonologie cit.*, I.3., p. 40.

<sup>22</sup> Uso questa espressione per rimarcare il riferimento al *Cours de linguistique générale* così come poteva essere letto negli anni Venti (a cura di C. Bally & A. Sechehaye, Payot, Lausanne-Paris 1916). La successiva pubblicazione dei manoscritti di de Saussure (*Les manuscrits saussuriens de Harvard*, a cura di H. Parret, *Cahiers Ferdinand Saussure*, 47, Droz, Genève 1993-1994, trad. di R. Petrilli, *Manoscritti di Harvard*, Laterza, Bari-Roma 1994; *Écrits de linguistique générale*, a cura di S. Bouquet & R. Engler, Gallimard, Paris 2002, trad. di T. De Mauro, *Scritti inediti di linguistica generale*, Laterza, Bari-Roma 2005) mostra quanto il suo pensiero sul linguaggio e sullo psichismo abbia avuto una ricezione incompleta e parzialmente distorta. Quanto venne ampiamente riconosciuto come "saussuriano" sarà dunque ribattezzato qui come "saussurista".

<sup>23</sup> Cfr. *Grundzüge der Phonologie cit.*, I.3., p. 41.

<sup>24</sup> L'idea che un significato ha per portatore un'espressione mi sembra, ancora una volta, provenire da Husserl. A esser precisi, in realtà, in un testo particolarmente chiaro di Husserl apprendiamo che secondo lui il portatore (*Träger*) non è l'espressione come tale, ma solo la sua manifestazione, l'*Ausdruck-Erscheinung*, e

base di quella funzione distintiva puramente diacritica e libera da ancoraggio semantico; bensì W ha una funzione distintiva sulla base della funzione semantica applicata ad esso in quanto portatore dell'unità di significato. In Ingarden le unità di significato sono costruzioni preliminari che interamente e immediatamente decidono delle distinzioni fonologiche. Quanto alla priorità data alla connessione tra suono e significato, Ingarden fa riferimento ai lavori di Julius Stenzel<sup>25</sup>, ma è chiaramente il retroterra semanticista delle *Ricerche logiche* di Husserl a farsi pesantemente sentire nella scelta teorica di Ingarden in favore della semantica come pietra angolare della sua filosofia del linguaggio.

La teoria linguistica husserliana, soprattutto nella sua versione presentata nelle *Ricerche logiche*, può darci anche una chiave di lettura per capire precisamente che tipo di connessione è in gioco, in Ingarden, tra W e l'unità di significato. Ingarden spesso parla di W nei termini di ciò che "esprime" l'unità di significato. A questo proposito il già citato riferimento all'*Ausdruck* di Husserl può risultare estremamente illuminante per comprendere meglio come l'unità di significato determina il W che la porta. Senza entrare qui nei dettagli della complessa teoria husserliana dell'espressione (fenomenologica), l'*Ausdruck* è definito, in apertura della Prima Ricerca, come qualcosa che intrattiene una relazione diversa e più stretta con il significato rispetto a quanto faccia l'*Anzeichen*, il segnale. Anche se un'espressione può essere adoperata come un segnale, la sua essenza è definita in opposizione all'operazione indicativa tipica del segnalare. Perciò possiamo dire che se la connessione ingardeniana tra W e l'unità di significato è espressiva in senso fenomenologico, allora essa non va intesa come una relazione signitiva o indicativa. W non si riferisce esternamente, non segnala, non indica l'unità di significato, proprio nella misura in cui la sua connessione all'unità di significato è più stretta di quanto non lo sia in una connessione signitiva o indicativa. La relazione fenomenologicamente espressiva tra W e l'unità di significato è più stretta di quella propria del riferimento esterno.

*W è pienamente determinato dall'unità di significato, è il portatore dell'unità di significato ed esprime l'unità di significato*<sup>26</sup>. Questa è una prima descrizione della funzione che individua l'unità fonologica di Ingarden: W.

---

che ciò che è portato non è il significato come tale, bensì l'atto di significare, il *Bedeutungsakt* (vedi *Vorlesungen über Bedeutungslehre cit.*, §3, pp. 12-13). Possiamo ad ogni modo avanzare legittimamente l'ipotesi che l'idea ingardeniana di un "portatore" sia di provenienza husserliana.

<sup>25</sup> Cfr. *L'opera d'arte letteraria cit.*, §9, pp. 96-97, n. 12 (LKW, p. 35, n. 2), e §11, p. 105, n. 22 (LKW, p. 45, n. 2).

<sup>26</sup> Sull'equivalenza tra "essere l'espressione de" e "essere il portatore de" l'unità di significato, vedi la chiara formulazione della questione in *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks cit.*, pp. 17-18: «Die erste grundlegende Funktion des Lesens eines literarischen Werkes [...] geht aber noch in einer anderen Richtung über das schlichte, rein sinnliche Sehen hinaus, indem erstens die Schrift (der Druck) als "*Ausdruck*", d.h. als *Träger einer Bedeutung* genommen wird, und zweitens der Wortlaut, wiederum in seiner typischen Gestalt, sofort miterfasst wird, der mit dem Schriftzeichen des Wortes auf eine merkwürdige Weise verflochten zu sein scheint» (corsivo mio). Vedi anche *supra*, nota 24.

In quest'ottica funzionale e basata sulla semantica, il materiale sonoro della fonologia è connesso a W e all'unità di significato attraverso la relazione di "realizzazione". A questo proposito, può essere utile riportare una lunga citazione di Ingarden:

L'impiego di un determinato significato tra un insieme di altri significati da esso distinti che stanno tra di loro in relazioni diverse fa sì che sia istituita una coordinazione univoca tra i significati e le loro espressioni. È quindi sensato scegliere come "espressione" di un identico significato qualcosa che sia altrettanto identico quanto il significato stesso. Ma tanto la natura del materiale concreto (acustico, ottico, etc.) che può essere impiegato nella formazione del suono di parola quanto, d'altra parte, il numero per principio indeterminato dei casi in cui può presentarsi uno stesso identico significato in connessioni diverse, rendono impossibile che ciò che funge come espressione esterna di un significato identico sia un qualche oggetto individuale e reale o un caso reale. È perciò inevitabile che in questi casi singoli ci si serva di un materiale concreto che non è lo stesso ma soltanto simile; ma pertanto esso forma non già il suono di parola (*Wortlaut*) ma solo la *base* "sensibile" per la concretizzazione di un'identica figura tipica che poi fa da suono di parola. Questa figura che concerne il suono di parola è, per così dire, "imposta" mediante il significato identico al concreto materiale sonoro e perciò portata a manifestazione. Ed è sempre questa figura che appartiene al significato e lo sostiene<sup>27</sup>.

La relazione tra W e l'unità di significato dev'essere una relazione "uno a uno", soprattutto a causa dalla "strettura" della relazione espressiva di cui ho già parlato. Il fatto evidente che c'è una pluralità di manifestazioni sonore per una stessa unità di significato potrebbe apparire come un'obiezione alla fonologia solo nel caso in cui la fonologia sia ridotta allo studio del solo materiale sonoro – sia ridotta alla fonetica. Per cui, a questo punto, comprendiamo fino a che punto sia importante che la fonologia si distingua dalla fonetica, e soprattutto come questa distinzione vada di pari passo con la possibilità della fonologia di solidarizzare con la semantica.

È solo all'interno di questo doppio movimento della fonologia (rispetto alla fonetica e alla semantica) che la dimensione puramente materiale della fonologia trova la sua giusta collocazione. Il materiale sonoro, allora, non è affatto escluso dalla fonologia di Ingarden, bensì esso *realizza* l'unità di significato che W esprime. Pertanto, *il materiale sonoro è la realizzazione dell'espressione (W) dell'unità di significato*<sup>28</sup>. Ecco il motivo per cui Ingarden

<sup>27</sup> *L'opera d'arte letteraria cit.*, §9, pp. 95-96 (LKW, pp. 34-35); cfr. anche §13, pp. 120-121 (LKW, p. 58).

<sup>28</sup> Faccio notare che anche nei *Grundzüge der Phonologie (cit.)* di Trubetzkoi (vedi I.2., p. 36) il fonema è realizzato dalla sua materialità sonora. Ingarden condivide con lui l'impiego di questa importante relazione di realizzazione. Come accenneremo più avanti, anche questa idea di "realizzazione" sembra provenire dalla Prima delle *Ricerche logiche (cit.)* di Husserl. Va però detto che in questo contesto husserliano *Realisation* non è la relazione tra un significato e la sua espressione, bensì tra il significato in quanto solamente inteso (cioè, secondo Husserl, quel significato che solo può essere propriamente espressivo) e il significato riempito da un'intuizione della cosa significata.

è finalmente d'accordo con il rilievo mosso da Herbert Spiegelberg contro una relazione "uno a uno" tra W e il suo materiale sonoro<sup>29</sup>. È certamente possibile avere una pluralità di materiali sonori per lo stesso W. Il rilievo di Spiegelberg è l'occasione per introdurre per W quella che possiamo chiamare la "proprietà di realizzabilità multipla". L'identità "sonoro e linguistica" (*lautsprachlich*) di W – afferma Ingarden – non è numerica ma qualitativa<sup>30</sup>: questo significa che non è misurata sulla base dell'identità materiale del materiale sonoro, ma sulla base della funzione fonologica di W.

Secondo tale proprietà di realizzabilità multipla possiamo dire che il W multi-realizzabile non è reale (come già accennato nella lunga citazione sopra riportata), almeno non tanto reale quanto lo è il materiale sonoro che lo realizza. Ma la relativa irrealtà di W – forse congruente con la versione più irrealistica di fonema, quella in seguito formulata da Louis Hjelmslev – non deve farci dimenticare che il materiale sonoro costituisce il solo modo in cui W – e quanto esso porta, l'unità di significato – può manifestarsi. Il materiale sonoro è la necessaria base sensibile per W<sup>31</sup>. Inoltre, aggiunge Ingarden, «W si forma senza dubbio nel corso del tempo sotto l'influsso di diverse condizioni reali e culturali»<sup>32</sup>. Insomma, un W che, *per se*, è relativamente irreali, presenta comunque una doppia implicazione di realtà: una interna – attraverso la necessaria co-occorrenza del materiale sonoro – e una esterna – attraverso le influenze del contesto. La preoccupazione che muove Ingarden nel non far perdere a W il terreno della realtà è semplicemente quella di evitare che W sia inteso come «un oggetto ideale, ontologicamente autonomo», di evitare che venga «posto sullo stesso piano delle oggettività matematiche»<sup>33</sup>. Ancora una volta vediamo quanto la fonologia di Ingarden rappresenta un tassello fondamentale per costituire, almeno in prima istanza in sede di filosofia del linguaggio (quindi in fenomenologia *tout court*), quella dimensione cruciale a cavallo tra realismo e idealismo. W non è una realtà psichica né una realtà solo materiale, e a sua volta si distingue dalla nozione *solo* tipica di "classe" (W, come detto, è una "figura (*Gestalt*) tipica") come da quella eccessivamente ideale di "specie".

#### 4. La fonologia effettiva di Ingarden

Quanto ho detto sulla proprietà di realizzabilità multipla di W e sulla necessaria co-occorrenza del materiale sonoro per W apre un ambito di indagine molto interessante, che vorrei chiamare di "fonologia effettiva", un ambito su cui lo stesso Ingarden mi pare

<sup>29</sup> *L'opera d'arte letteraria cit.*, §9, p. 94, n. 8 (LKW, p. 33, n. 2).

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, §9, p. 95 (LKW, pp. 33-34).

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

insistere con decisione. Infatti, le sue analisi non sono solo dedicate alla definizione di cosa sia W (quindi – deduciamo noi – a come va intesa la fonologia), ma anche alla descrizione di come W funziona *effettivamente* o, meglio, di come W dovrebbe effettivamente funzionare. Questo fatto ovviamente non rinnega l'impegno oggettivista delle analisi di Ingarden, dal momento che l'effettività che qui si sottolinea non implica la contingenza. Penso che concentrarsi sull'effettivo funzionamento della fonologia è solo un modo per precisare quanto non è esclusivamente proprio della fonologia ma al contempo *costantemente e necessariamente* legato ad essa, come per esempio lo sono le specifiche proprietà del materiale sonoro come tale.

Per quanto riguarda la connessione tra W e il materiale sonoro, la necessità della co-occorrenza del materiale sonoro per ciascun W ci porta a mettere a fuoco un necessario *by-product*, "derivato", di ogni W. Il materiale sonoro legato a W si presenta sempre con alcune parti materiali che sono irrilevanti per W e che hanno una funzione "espressiva". Qui Ingarden si riferisce alla nozione di Husserl e di Bühler di "*Kundgabe*", "notifica" (o "informazione"), che non va confusa con la nozione husserliana di *Ausdruck*. Come è chiaro nella Prima delle *Ricerche logiche*, la *Kundgabe* riguarda l'ambito della comunicazione e dell'indicazione; essa ha una funzione che non è essenzialmente ma solo occasionalmente assunta dall'*Ausdruck*<sup>34</sup>. Coerentemente con ciò, in Ingarden la funzione espressiva di alcune parti materiali legate a W – le indicherò come "espressive<sub>2</sub>" – non è una funzione essenziale per W e non contribuisce alla determinazione di W, che è l'espressione dell'unità di significato – in un altro senso dell'"espressione", quello dell'*Ausdruck*, che indicherò come "espressivo<sub>1</sub>". È importante, allora, distinguere nettamente: a) la funzione espressiva<sub>2</sub> (*Kundgabe*) di alcune parti materiali di W, che sono irrilevanti per W, e che esprimono<sub>2</sub> direttamente il parlante indipendentemente dal significato veicolato da W<sup>35</sup> – anche se eventualmente in connessione con esso; e b) la funzione espressiva<sub>1</sub> (*Ausdruck*) propria di W: che W esprime<sub>1</sub> l'unità di significato (su quest'ultima ho parlato diffusamente nella sezione precedente)<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Cfr. in particolare *Ibid.*, §7.

<sup>35</sup> Può essere utile notare che nella Prima delle *Ricerche logiche* (*cit.*) di Husserl, in cui è formulata la distinzione tra *Ausdruck* e *Kundgabe*, possiamo trovare un'ulteriore distinzione tra una funzione indicativa dell'espressione (*Kundgabe*) e una funzione non indicativa dell'espressione del parlante, la quale è priva di significato. Per Husserl, allora, l'espressione diretta di uno stato psicologico del parlante è priva di significato (e non intenzionale) e, allo stesso tempo, non implica necessariamente la rete comunicativa e informativa (*kundgebend*) dell'indicazione. Nella concezione di Ingarden, l'espressione diretta di uno stato psicologico (non intenzionale) del parlante sembra essere piuttosto assimilata, come in Bühler, a una forma di espressione<sub>2</sub> (*Kundgabe*).

<sup>36</sup> Ingarden era pienamente consapevole di questa distinzione: «Ich bediene mich hier [in connessione con W] des Wortes "Ausdruck" in dem von Husserl in seinen "Logischen Untersuchungen" geprägten Sinn. Bühler hat dasselbe Wort später in einem anderen Sinn gebraucht, bei welchem das Ausgedrückte nicht die Bedeutung des Wortes in einer bestimmten Sprache, sondern ein Bewusstseinsphänomen oder ein seelischer Zustand des

Per quanto riguarda la connessione tra W e l'unità di significato, Ingarden dice che tale connessione normalmente è arbitraria<sup>37</sup>. Questo è effettivamente chiaro nel caso del discorso scientifico o nel caso delle frasi idiomatiche ripetute automaticamente. In questi casi WW sono «"senza vita", "morti"», laddove i significati sono assolutamente fissi, «chiari, univocamente determinati e in reciproco accordo»<sup>38</sup>. Ma nel contesto e a causa del contesto di una comunità linguistica a un momento dato, WW sono «"vivi" ed "efficaci"»<sup>39</sup>, e la connessione tra W e l'unità di significato non è arbitraria. È molto interessante capire questo funzionamento effettivo – ed efficace – dei WW che non sono arbitrariamente connessi con le unità di significato, dal momento che da un lato è su questo piano di effettività che la semantica mostra tutta la sua indeterminatezza, dall'altro è precisamente su questo piano che troviamo il modo di vedere non solo *che* W e l'unità di significato sono strettamente connessi, ma anche *come esattamente* lo sono. La prima frase della lunga citazione riportata sopra dice che essi sono connessi in una relazione "uno a uno", ma non dice nulla su quale sia esattamente questa relazione. Sul piano del funzionamento effettivo i difetti dell'indeterminatezza semantica sono più pressanti ma forse anche immediatamente smussati dalla non arbitarietà della connessione tra semantica e fonologia.

La non arbitarietà della connessione dipende direttamente dai limiti effettivamente imposti dal contesto di una comunità linguistica. Più precisamente, dipende dalla relazione *intuitiva* che in una data comunità linguistica WW hanno con gli oggetti e le esperienze del parlante – oggetti ed esperienze che possono trovare in WW un'occasione di manifestazione<sup>40</sup>. Tale relazione intuitiva non va confusa con la funzione espressiva<sub>2</sub> delle parti materiali di WW di cui si è parlato. La relazione intuitiva tra WW e gli oggetti ed esperienze del parlante è una relazione essenziale per i WW che funzionano effettivamente in una data comunità linguistica, quindi è una relazione oggettiva nel quadro di una data comunità linguistica. Al contrario, la relazione espressiva<sub>2</sub> tra alcune parti materiali di WW e il parlante è una relazione contingente per WW, e solo una relazione soggettiva in se stessa. L'analisi del funzionamento effettivo implica

---

sprechenden ist. [...] Die Wortlaute gewinnen dann einen neuen, ganz besonderen Charakter, vorwiegend emotionaler Art», *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks cit.*, p. 18, n. 5.

<sup>37</sup> Devo dire che sul piano del funzionamento effettivo della fonologia (vedi in particolare tutto il §10 de *L'opera d'arte letteraria cit.*), Ingarden preferisce parlare direttamente di "parole" (*Wörter*). Ma, come peraltro si può chiaramente desumere dal titolo del §10 ("Tipi diversi di *Wortlaute* e loro funzioni"), l'attenzione di questa parte delle sua analisi resta focalizzata su W. Naturalmente tutto l'interesse del piano di analisi del funzionamento effettivo di W sta nella stretta connessione che effettivamente intercorre tra W e il suo materiale sonoro – proprio nella misura in cui tale connessione è realizzata nella parola effettivamente parlata, la quale è una sorta di sintesi di W e del suo materiale sonoro.

<sup>38</sup> *L'opera d'arte letteraria cit.*, §10, p. 101 (LKW, p. 40).

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 102 (LKW, p. 40). Ingarden parla qui di linguaggio della «comunicazione diretta della vita quotidiana».

<sup>40</sup> Cfr. *Ibid.*, §10, pp. 102-103 (LKW, p. 41).

l'applicazione dell'oggettività al contesto più ristretto dell'effettiva comunità linguistica considerata, e non al caso molto particolare di un singolo soggetto.

Ma dobbiamo anche riconoscere che in questo contesto Ingarden parla proprio di una funzione "espressiva" delle "parole vive"<sup>41</sup> «tanto nel senso della "notifica" [nel senso dell'espressione<sub>2</sub>] come in quello di "portare a espressione il senso inteso" [nel senso dell'espressione<sub>1</sub>]»<sup>42</sup>. Questo vuol dire che possiamo sempre mantenere chiaramente distinte la funzione espressiva<sub>2</sub> del materiale sonoro e la funzione intuitiva di W, ma che non per questo dobbiamo separarle: sul piano del funzionamento effettivo di W quanto concerne il materiale sonoro come tale è sempre co-occorrente a W (nella parola viva).

Fin qui abbiamo visto come un elemento esterno, il contesto di una comunità linguistica, può rendere non arbitraria la connessione tra W e l'unità di significato. Ma Ingarden cita anche un altro importante elemento. Questo certo non può essere l'unità di significato stessa, visto che in due occorrenze Ingarden nega che un'unità di significato possa mai spiegare la non arbitrarietà della connessione tra l'unità di significato e W<sup>43</sup>. L'altro elemento a favore di questa non arbitrarietà è completamente interno alla fonologia: Ingarden dice che la relazione intuitiva alla base della non arbitrarietà della connessione tra W e l'unità di significato può dipendere da alcuni specifici caratteri di W. Egli menziona le qualità gestaltiche (*Gestaltsqualitäten*) puramente fonetiche di W e fornisce due esempi: quello delle parole oscene che rendono particolarmente bene significati osceni grazie alle loro intrinseche qualità fonetiche<sup>44</sup>, e quello di particolari qualità estetiche<sup>45</sup>. «In queste qualità di W – dice Ingarden – non emerge in primo piano la funzione di espressione (di notifica) [espressione<sub>2</sub>], bensì l'attualizzazione del rapporto tra chi coglie una tale parola e l'oggetto determinato del significato di questa»<sup>46</sup>. Questa «attualizzazione» descrive la relazione intuitiva mostrandone in definitiva la sua specificità. È ora chiaro come tale relazione mette in contatto diretto chi ascolta con gli oggetti significati dal parlante e non implica la relazione espressiva<sub>2</sub> tra il materiale sonoro e il parlante stesso. Sarebbe stato di estremo interesse trovare maggiori dettagli su questo punto delicato. Ingarden aggiunge solo che «non si deve negare che [queste qualità di W] sono in stretto legame con le unità di significato»<sup>47</sup>. Credo che qui egli voglia solamente evitare il rischio (tipico per alcune questioni come quelle, per esempio, legate al fenomeno dell'onomatopea) di reintrodurre la funzione espressiva<sub>2</sub> delle parti puramente fonetiche e puramente materiali di WW.

<sup>41</sup> Vedi *supra*, nota 37.

<sup>42</sup> *Ibid.*, §10, p. 102 (LKW, pp. 40-41).

<sup>43</sup> *Ibid.*, §10, p. 103 (LKW, p. 41).

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.* (LKW p. 42).

<sup>46</sup> *Ibid.* (LKW, p. 41).

<sup>47</sup> *Ibid.*, §10, p. 104 (LKW, p. 42).

Ci sono poi ancora altre qualità che sono specifiche alla fonologia e che contribuiscono alla dimensione intuitiva di W, quindi alla non arbitrarietà della connessione tra W e l'unità di significato. Si tratta di qualità che riscontriamo a livello della frase e non a livello della parola<sup>48</sup>. La parola è l'unità principale per W, dal momento che non c'è un suono della frase o della proposizione, ma solo una "melodia proposizionale" – che richiede sempre un'articolazione fonetica, al contrario di quanto accade per W. Nella misura in cui la frase non è la somma delle parole ma una nuova unità di senso, così la melodia proposizionale della frase non è la somma di WW (della parole che compongono la frase). Ora, la melodia proposizionale – dice Ingarden – ha delle qualità specifiche: il ritmo, il tempo e la melodia (a cui si aggiunge la "qualità del sentimento" che può essere prodotta attraverso la congiunzione delle tre altre qualità). La melodia proposizionale non condivide queste qualità con i WW che compongono la melodia perché quelle sono proprie della sola melodia. Ciò vuol dire che queste qualità sono solo indirettamente determinate dalle unità di significato connesse a WW. D'altro canto, siccome la melodia proposizionale deriva direttamente da WW, non possiamo trattare queste qualità alla stessa stregua di quelle parti materiali di W che sono irrilevanti per W. Per questo tali qualità sono propriamente fonologiche (e non solo fonetiche), anche se non sono direttamente determinate dalle unità di significato connesse a WW. Per altro verso, grazie alla stretta connessione tra la frase e i suoi WW, il significato della proposizione ha comunque influenza su WW<sup>49</sup>. Senza entrare nella descrizione dettagliata delle qualità fonologiche delle melodie proposizionali, possiamo dire che esse devono in ogni caso essere catalogate tra quanto contribuisce alla dimensione intuitiva di W. Una controprova che conferma questa deduzione sta nel fatto che nel discorso scientifico, in cui WW sono in un certo senso "morti" e privi del rafforzamento intuitivo, qualità come il ritmo, il tempo e la melodia della proposizione non dovrebbero in effetti avere alcuna conseguenza su WW e sul significato del discorso stesso.

Anche se sarebbe interessante discutere più in dettaglio questa dimensione intuitiva e "viva" della fonologia "effettiva" di Ingarden, possiamo subito, e più in generale, dire che la specificità della funzione intuitiva di W (che dipende dai limiti esterni di una comunità linguistica o che è intrinseca alle qualità fonologiche di W) a) riabilita la dignità fonologica della prosodia, che è invece spesso relegata su un piano non fonologico e solo fonetico (la fonometria, la fonostilistica, l'acustica, etc.); b) ha un compito strategico nell'economia de *L'opera d'arte letteraria*: con essa la fonologia può rendere più intuitiva la rappresentazione delle oggettività nel discorso finzionale<sup>50</sup>. Quest'ultimo è un compito fondamentale nell'economia de *L'opera d'arte letteraria* (ma anche nella filosofia del linguaggio *tout court*). Senza la veracità apportata da questo contributo intuitivo

<sup>48</sup> Vedi *Ibid.*, §11.

<sup>49</sup> Cfr. *Ibid.*, §11, p. 113 (LKW, pp. 50-51).

<sup>50</sup> Cfr. *Ibid.*, tutto il §13.

proveniente dalla fonologia, quanto è rappresentato nel discorso letterario ovvero linguistico – così come le unità di significato stesse – costituirebbe un'oggettività vuota e solo puramente intenzionale.

Oltre alla fondamentale funzione di manifestare le unità di significato, la seconda essenziale funzione della fonologia di Ingarden sembra proprio essere quella intuitiva, che connette quanto è rappresentato nel discorso con la realtà dei limiti contestuali e propriamente fonologici. Con questa importante seconda funzione diventa ormai chiaro il motivo per cui ho voluto introdurre la nozione apparentemente strana di "fonologia effettiva". Ora, è in un terzo senso, diverso dai due precedenti già citati, che potremmo ancora chiamare "espressiva" questa funzione intuitiva della fonologia di Ingarden – e qui la indicherò come "espressiva<sub>3</sub>".

##### *5. La triplice espressività della fonologia di Ingarden*

La fonologia semantica di Ingarden ne *L'opera d'arte letteraria*, nelle sue intenzioni programmatiche e nel suo funzionamento effettivo, è caratterizzata dalle due principali funzioni di manifestare le unità di significato e di fornire un contenuto intuitivo a quanto è rappresentato nel discorso finzionale. In accordo con queste due funzioni e con quanto ho detto fin qui, propongo di chiamare la fonologia di Ingarden "espressiva" in tre diversi sensi. Spiegare questi tre diversi sensi della relazione "espressiva" non solo è utile per riassumere l'analisi condotta, ma è anche essenziale per descrivere come il rapporto tra semantica e fonologia sia articolato in modo ricco, e sempre senza alcun riferimento diretto a una mediazione sintattica e/o morfologica.

- 1) WW esprimono<sub>1</sub> fenomenologicamente le unità di significato: essi sono le espressioni<sub>1</sub> (*Ausdrücke*) non signitive, non indicative e non (esternamente) referenziali delle unità di significato, nella misura in cui sono i portatori di tali unità. In questo senso, l'effettiva strutturazione delle unità di significato determina la strutturazione di WW. *La fonologia esprime<sub>1</sub> direttamente la semantica.*
- 2) WW esprimono<sub>2</sub> solo foneticamente (non fonologicamente) gli stati psicologici del parlante attraverso il materiale sonoro che è necessariamente co-occorrente ma irrilevante per WW. Queste espressioni<sub>2</sub> solo fonetiche sono, in un certo senso, dei "derivati" dei WW che esprimono<sub>1</sub> le unità di significato. *La fonologia esprime<sub>2</sub> indirettamente la psicologia attraverso la fonetica necessariamente legata alla fonologia.*
- 3) WW esprimono<sub>3</sub> intuitivamente gli oggetti e le esperienze del parlante (mettendo chi ascolta in connessione diretta con questi oggetti ed esperienze, indipendentemente dallo stato effettivo del parlante), nei limiti del contesto di una comunità linguistica e nei limiti delle specifiche qualità fonetico-fonologiche degli

stessi WW e delle melodie proposizionali composte da WW. Queste espressioni<sub>3</sub> fonologiche, che implicano chiaramente una prosodia fonologica, costituiscono un necessario ed essenziale "effetto collaterale" del funzionamento effettivo dei WW che esprimono<sub>1</sub> le unità di significato. *La fonologia esprime<sub>3</sub> effettivamente la realtà significata.*

È importante sottolineare, ancora una volta, che questa fondamentale tripartizione della relazione espressiva rispecchia in gran parte la teoria husserliana dell'espressione, così come essa è formulata nella Prima delle *Ricerche logiche*. La nostra distinzione ingardeniana tra espressione<sub>1</sub> e espressione<sub>2</sub> è un evidente sviluppo della distinzione husserliana tra, rispettivamente, *Ausdruck* e *Kundgabe*<sup>51</sup>, la quale a sua volta è fondata sulla distinzione tra i due aspetti principali di un segno: la funzione espressiva e quella indicativa. Inoltre, penso che la distinzione husserliana tra "significato di intenzione" (*intendierende Bedeutung*) e "significato di riempimento" (*erfüllende Bedeutung*)<sup>52</sup>, la quale è fondata sulla dinamica di riempimento (*Erfüllung*) tra l'intenzione e l'intuizione, potrebbe stare alla base della nostra distinzione ingardeniana tra espressione<sub>1</sub> ed espressione<sub>3</sub>. Sulla base di questo retroterra husserliano possiamo comprendere in modo più accurato la specifica funzione della fonologia di Ingarden e il ruolo strategico che gioca la distinzione tra i diversi tipi di relazione espressiva qui isolati. In questo modo W è finalmente descritto attraverso una rete espressiva di triplice articolazione, che connette W all'unità di significato (espressione<sub>1</sub>), allo stato psicologico del parlante (espressione<sub>2</sub>) e alla cosa significata (espressione<sub>3</sub>). In ciò la diretta connessione espressiva<sub>1</sub> con l'unità di significato ha la priorità assoluta e costituisce la prospettiva entro cui gli stati psicologici del parlante e le cose significate sono veicolati – rispettivamente come "derivati" e come "effetti collaterali".

Ancora, è questa triplice espressività della fonologia di Ingarden a permettere di stabilire un rapporto diretto tra semantica e fonologica, che salta o mette in secondo piano un eventuale strato sintattico e/o morfologico. Questo è il motivo per cui preferisco la dicitura di "fonologia multi-espressiva" a quella di "fonologia semantica": anche se l'immediata specificità della fonologia di Ingarden sta nella sua diretta connessione con la semantica, solo la triplice espressività qui analizzata dà a una tale fonologia semantica tutta la sua complessità e ricchezza.

<sup>51</sup> Vedi in particolare §§5-7. Per l'ulteriore distinzione, in Husserl, tra la dimensione indicativa della *Kundgabe* e la dimensione espressiva<sub>(2)</sub> psicologica (non intenzionale), vedi *supra*, nota 35.

<sup>52</sup> Vedi in particolare §9.

### 6. Valutazione generale della fonologia multi-espressiva di Ingarden

Non è questa la sede per cercare di coordinare la teoria fonologica che si è cercato di evincere dal testo de *L'opera d'arte letteraria* di Ingarden con le analisi degli altri aspetti del linguaggio, del significato *in primis*. Si dovrebbe chiarire prima, ed esattamente, la portata di tutte le altre riflessioni ingardeniane in filosofia del linguaggio – e in epistemologia e in ontologia, visto che il procedere filosofico di Ingarden non è mai settoriale ma programmaticamente organico. La lettura degli altri contributi di questo volume potrà certo aiutare in tal senso<sup>53</sup>. Ad ogni modo, può subito essere detto che l'impatto della fonologia sull'insieme della visione del linguaggio appare notevole: basterebbe anche solo considerare, per esempio, quanto il primo strato de *L'opera d'arte letteraria* sia capace di mettere a fuoco, attraverso la figura del *Wortlaut*, proprio la dimensione né solo realista né solo idealista così decisiva nel connotare non solo gli oggetti finzionali quanto più propriamente i fenomeni stessi. Qui, per concludere, cercherò piuttosto di collocare meglio la fonologia di Ingarden rispetto alle altre versioni di fonologia, nella loro formulazione moderna, ponendo particolarmente l'accento solo su alcuni caratteri di fondo propri soprattutto delle versioni classiche e di quelle delle successive correnti dominanti.

<sup>53</sup> Per una valutazione della filosofia del linguaggio di Ingarden o di alcuni suoi aspetti, la letteratura in merito non è ricca né sempre precisa. Può comunque essere utile fare riferimento ai seguenti saggi: A.C. Ewing, "Review of *Essentiale Fragen*", *Mind*, 35, 1926, p. 250; G. Ryle, "Review of *Essentiale Fragen* by Roman Ingarden", *Mind*, 36, 1927, pp. 366-370, poi in *The Journal of the British Society for Phenomenology*, 1973, 4, pp. 72-75; R. Ingarden, "The Hypothetical Proposition", *Philosophy and Phenomenological Research*, 1958, 18, pp. 435-450; G. Küng, "Ingarden on Language and Ontology", in *The Later Husserl and the Idea of Phenomenology*, Analecta Husserliana, vol. 2, a cura di A.-T. Tymieniecka, Reidel, Dordrecht-Boston 1972, pp. 204-217; A. Riska, "The *A Priori* in Ingarden's Theory of Meaning", in *The Phenomenological Realism of the Possible Worlds*, Analecta Husserliana, vol. 3, a cura di A.-T. Tymieniecka, Reidel, Dordrecht-Boston 1974, pp. 138-146; A. Riska, "Language and Logic in the Work of Roman Ingarden", in *Ingardeniana I*, Analecta Husserliana, vol. 4, a cura di A.-T. Tymieniecka, Reidel, Dordrecht-Boston 1976, pp. 187-217; R. Shusterman, "Ingarden, Inscription and Literary Ontology", *Journal of the British Society for Phenomenology*, 2, 1987, pp. 103-119, poi in *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*, a cura di B. Dziemidok & P. McCormick, Kluwer, Dordrecht 1989; J. Jadacki, "On Roman Ingarden's Semiotic Views: a Contribution to the History of Polish Semiotics", in *Man within his Life-World*, Analecta Husserliana, vol. 27, a cura di A.-T. Tymieniecka, Reidel, Dordrecht-Boston 1989, pp. 523-540; L. Gumpel, "Language as Bearer of Meaning: the Phenomenology of Roman Ingarden", in *Kunst und Ontologie. Für Roman Ingarden zum 100. Geburtstag*, a cura di W. Galewicz, E. Ströker & W. Strózewski, Rodopi, Amsterdam 1994, pp. 21-58; J. Seifert & B. Smith, "The Truth about Fiction", in *Kunst und Ontologie cit.*, pp. 97-118; J. Wolenski, "Sentences, Propositions and Quasi-Propositions", in *Kunst und Ontologie cit.*, pp. 229-235; V. Kocay, *Forme et référence: le langage de Roman Ingarden*, Pierre Mardaga, Sprimont 1996; Ursula Zeglen, "Meinong and Ingarden on Negative Judgements", *Axiomathes*, 1996, pp. 267-277; A. Chrudzimski, *Die Erkenntnistheorie von Roman Ingarden*, Phaenomenologica, vol. 151, Kluwer, Dordrecht 1999.

Se la fonologia di Ingarden condivide con le classiche versioni della fonologia la distinzione della fonologia dalla fonetica sulla base dell'accento posto sulla dimensione funzionale dell'unità fonologica di base, a questo punto è chiaro come è il retroterra semanticista husserliano il vero responsabile della distanza (e della specificità) della fonologia di Ingarden rispetto alle classiche versioni di fonologia. Al contrario di Husserl, Trubetzkoi e Bühler non fanno differenza tra *Ausdruck* e *Kundgabe*<sup>54</sup>, e questo porta ad una riduzione della prima alla seconda (con un gesto probabilmente influenzato dalla filosofia del linguaggio di Anton Marty<sup>55</sup>). Senza la nozione di espressione<sub>1</sub> (l'*Ausdruck* husserliano) questi primi fonologi finiscono per essere obbligati a descrivere le funzioni fonologiche esclusivamente all'interno del dominio della comunicazione e della relazione indicativa. In questo dominio fu lo stesso Husserl a sottolineare il ruolo decisivo giocato dai *Merkmale*, ovvero dalle note caratteristiche/distintive, al fine di isolare l'unità fonetica (o fonologica?<sup>56</sup>) minima. Così non sorprende osservare come tanto per Trubetzkoi quanto per Bühler i *Merkmale* costituiscono la vera e propria pietra angolare della loro metodologia in fonologia<sup>57</sup>. Da questa prospettiva, allora, sembra poi naturale integrare il metodo saussurista diacritico (Trubetzkoi), oppure cercare un'articolazione attraverso l'analisi gestaltica (Bühler).

Sia Trubetzkoi che Bühler (su questo è stato il secondo ad influenzare il primo) erano consapevoli del rischio di scivolare ancora nello psicologismo. E questa fu la ragione per estromettere l'espressività (ma in realtà solo la nostra espressività<sub>2</sub>) dal cuore della fonologia, o almeno per subordinarla alla comunicazione – cosa coerente con l'idea di "*Kundgabe*", la quale può essere correttamente tradotta anche come "informazione". Essi pensavano che insistere sulla dimensione descrittiva e funzionale della fonologia sarebbe bastato per salvare la fonologia dallo psicologismo. Bühler ha introdotto la nozione di "rappresentazione" (*Darstellung*)<sup>58</sup> e il principio della "pertinenza astrattiva" (*abstraktive Relevanz*) alla base della sua filosofia del linguaggio (come già detto, Trubetzkoi ha poi accettato questo principio nella sua fonologia<sup>59</sup>) proprio per rafforzare l'aspetto formale e

<sup>54</sup> Cfr. *Grundzüge der Phonologie cit.*, I.2., pp. 17 sgg. Qui Trubetzkoi accetta interamente l'approccio di Bühler: «Da die menschliche Rede immer einen Sprecher, einen (bzw. mehrere) Hörer und einen zu besprechenden Sachverhalt voraussetzt, so hat jede sprachliche Äusserung drei Seiten: sie ist gleichzeitig eine *Kundgabe* (oder ein Ausdruck) des Sprechers, ein *Appell* an den (bzw. an die) Hörer und eine *Darstellung* des Sachverhaltes», *Ibid.*, p. 17.

<sup>55</sup> In una nota de *L'opera d'arte letteraria*, Ingarden sembra appoggiarsi a Kazimierz Twardowski per una prima assimilazione tra *Ausdruck* e *Kundgabe*, cfr. §9, p. 38, n. 1.

<sup>56</sup> Vedi *supra*, nota 14.

<sup>57</sup> Questo è chiaro in "Phonetik und Phonologie cit." di Bühler, in particolare pp. 43-44 (e anche pp. 29 e 37), ma è anche quanto sta dietro e sostiene la tipica nozione del "carattere distintivo" di Trubetzkoi nei suoi *Grundzüge der Phonologie cit.*; vedi per esempio pp. 23, 41, 42 sgg.

<sup>58</sup> Vedi la teoria completa della *Darstellung* nella sua *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Fischer, Jena 1934.

<sup>59</sup> Vedi *supra*, nota 19.

non psicologico al cuore del funzionamento di ogni aspetto del linguaggio, fonologia inclusa. Questo non ha implicato nessuna concessione a una dipendenza nei confronti del significato, né un vero spazio lasciato alla connessione intuitiva con le cose significate o rappresentate, perché il dominio della comunicazione era presente come orizzonte ultimo e dettava la legge della relazione indicativa come la unica valida.

Sto dando qui un'enorme importanza all'oblio della nozione di "espressione non indicativa" (*Ausdruck* husserliano), dal momento che lo ritengo responsabile della costituzione delle prime versioni classiche di fonologia in quanto libere da ancoraggio semantico. Il metodo delle note distintive (*Merkmale*), il metodo diacritico e la priorità accordata all'orizzonte comunicativo (in un'ottica sempre rigorosamente anti-psicologista) hanno insieme creato i motivi centrali di una *visione sistemica e meccanicista* della fonologia. In questa visione gli elementi funzionali di base della fonologia, i fonemi, sono qualcosa che è solo *esternamente* determinato, nel senso che il sistema delle loro reciproche relazioni indicative costituisce il loro unico criterio di definizione. Secondo me alla base di questa visione sistemica e meccanicista c'è l'intuizione di base di una *cibernetica autonoma*.

In quest'ottica, la presenza di limitazioni sistemiche per la definizione di questi elementi di base, i fonemi, (eventualmente articolata nei termini della limitazione gestaltica) implica un metodo di *definizione* di tipo *top-down*. È importante notare come questo non implichi un metodo di tipo *top-down* per l'analisi del *funzionamento* della fonologia. Infatti, una volta che i fonemi sono definiti, il loro funzionamento è poi tipicamente descritto attraverso un metodo di tipo *bottom-up* – i fonemi sono articolati per combinazioni, composizioni e aggregazioni successive. La versione strutturalista di Jakobson della fonologia – per prendere un esempio che ha avuto un incredibile impatto sui successivi sviluppi della fonologia – è programmaticamente di tipo *bottom-up* e sostanzialmente atomistica – come tale ha contribuito all'affermarsi del paradigma segmentale.

La visione sistemica e meccanicista della fonologia può essere articolata in diversi modi. L'applicazione del criterio delle note distintive, spesso legato ad un'analisi di tipo gestaltista, e l'applicazione delle condizioni olistiche costituiscono due possibili versioni alternative dello stesso metodo diacritico (tipicamente saussurista). Questo metodo può poi trovarsi connesso, ma anche essere in competizione, con una visione atomistico-composizionale della fonologia – la quale può facilmente essere considerata come in conflitto almeno con la versione gestaltista del metodo diacritico. Gestaltismo, olismo e atomismo sono approcci spesso alternativi, spesso connessi tra loro, e sono stati dai fonologisti adottati e incorporati in diversa misura e con accentuazioni diverse<sup>60</sup>. Il metodo gestaltista di tipo *top-down* in Bühler e quello atomistico di tipo *bottom-up* in Jakobson potrebbero essere isolati come gli esempi di due estremità di un campo di indagine

<sup>60</sup> Sarebbe probabilmente sensato dire che la fonologia di Bühler è diacritica e gestaltista, quella di Trubetzkoi diacritica e olistica, quella di Jakobson diacritica e atomistico-composizionalista, etc. Ma si tratterebbe in ogni caso di semplificazioni solo orientative.

comune, in cui l'elemento costante e comune sarebbe appunto la visione sistemica e meccanicista di una fonologia che si poggia sull'intuizione di base di una cibernetica autonoma – e ovviamente libera da ancoraggio semantico.

È molto difficile tracciare da qui un panorama storico delle correnti fonologiche che si sono succedute dopo la formulazione delle prime versioni classiche della fonologia, a cui si è qui accennato – per quanto mi pare che è proprio da qui che si debba partire se si voglia tracciare un tale panorama storico. Ad ogni modo, nella storia della fonologia del XX secolo non è difficile riconoscere quanto sia stata importante la priorità accordata alla sintassi e/o alla morfologia. Questa specifica attenzione ha costituito un tipo di approccio che si è sviluppato anche all'interno della scuola strutturalista stessa, oltre che ovviamente nella filosofia del linguaggio di marca neopositivista, per poi divenire l'approccio dominante nelle varie versioni di fonologia che si sono succedute fino ai giorni nostri. Si tratta di versioni che paiono tutte quasi ossessionate dall'idea di garantire alla fonologia un "sistema universale"<sup>61</sup>. Più che solamente una priorità accordata alla mediazione sintattica e/o morfologica, infatti, sembra che sia proprio il bisogno di avere un sistema universale a reggere le correnti egemoniche in fonologia dopo quella strutturalista: l'approccio della grammatica generativa (Noam Chomsky), quello computazionale e quello computazionale *plus* connessionista, e infine quello cognitivista (gli ultimi due ancora dominanti oggi). Ora, ai miei occhi, anche se questi approcci sono apparentemente molto lontani dalle prime versioni classiche di fonologia, condividono con quelle il metodo diacritico e/o quello atomistico alla base della visione generale che ho genericamente tratteggiato, sistemica e meccanicista. L'universalità, allora, si fonderebbe in definitiva sulla presunta esaustività del metodo diacritico, e gli elementi minimi alla base dei diversi sistemi universali – elementi grammaticali, informativi/informatici, cognitivi – sarebbero in fondo manipolati e organizzati secondo un approccio atomistico-composizionale (o combinatorio)<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> Detto *en passant*, anche Husserl ha tenuto molto a questa idea, ma l'ha applicata esclusivamente alla grammatica pura (vedi la Quarta delle sue *Ricerche logiche cit.*). E la grammatica pura husserliana è una condizione necessaria ma non sufficiente per spiegare l'uso del linguaggio nell'esprimere i significati in modo non indicativo. La formalità pura della grammatica universale non può sostituirsi al primato dato alla dinamica intenzionale, la dinamica intenzione-riempimento.

<sup>62</sup> La linguistica cognitiva sembra essere più aperta all'indagine semantica, come è chiaro in uno dei suoi principali mentori, Ray Jackendoff, il quale ha sviluppato una "semantica concettuale" (almeno nella sua formulazione iniziale, vedi "Toward an Explanatory Semantic Representation", *Linguistic Inquiry*, 7, 1976, 1, pp. 89-150, e *Semantics and Cognition*, MIT Press, Cambridge, MA 1976). Ma la mia impressione è che qui il trattamento cognitivo della semantica mantiene fondamentalmente un approccio atomistico e riduttivo: si sostituisce l'elemento di base grammaticale con uno concettuale, o tematico (vedi l'idea di "*thematic role*" di Jackendoff), o rappresentativo, quindi si delinea un funzionamento computazionale e, ancora più fondamentalmente, informativo/informatico del significato, il quale pertanto si trova ridotto alla sua base segmentale e reificata (tale da poter essere utilmente processata informaticamente).

Se le mie impressioni fossero corrette, allora si potrebbe ipotizzare che le principali correnti della fonologia del XX secolo non oltrepassano i limiti stabiliti da una visione sistemica e meccanicista di fonologia, e ancor prima dall'intuizione di fondo di una cibernetica autonoma<sup>63</sup>. Soprattutto – e questo mi sembra il punto decisivo – il fatto che tali correnti non vanno oltre una visione sistemica e meccanicista è forse connesso proprio con il fatto che esse hanno tutte in comune il rifiuto di un ancoraggio diretto alla semantica, eccetto i casi in cui le unità di significato sono previamente ridotte a concetti o rappresentazioni già pronti per essere processati informaticamente<sup>64</sup>.

Certo, ci potrebbe essere obiettato, un forte ancoraggio semantico della fonologia fa emergere con forza i problemi spinosi legati al carattere fondamentalmente indeterminato della semantica. A questo punto bisognerebbe però valutare accortamente se tali problemi siano così tragici, o anche solo se per evitarli non finiremmo per incorrere in problemi ancora più spinosi rispetto a quelli sollevati dal carattere indeterminato della semantica. Ad esempio, se prendiamo sul serio le condizioni contestuali e sociali in cui i significati sono di fatto costituiti, potremmo individuare una relativa determinatezza della semantica. Certo, dovremmo con ciò rinunciare a proporre una fonologia (semantica) di portata universale, semplicemente perché rinunceremmo all'universalità assoluta della semantica che determina la fonologia. Ma si tratterebbe davvero di una rinuncia dalle conseguenze così devastanti? I sistemi complessi spesso non sono determinati da regole universali; e questo certo non vuol dire che le regole utili a determinarli non siano oggettive né scientificamente costruite. Al contrario: la pretesa di avere regole universali potrebbe facilmente essere considerata come il sintomo di una procedura scientificamente dubbia. Mentre la valutazione delle limitazioni "locali", contestuali e sociali, applicate alla semantica può fornirci una semantica localmente universale.

---

<sup>63</sup> Il più esplicito esempio di tale intuizione può essere ritrovato nella formulazione dell'influente *Physical Symbol System Hypothesis* di Allen Newell e Herbert Simon (per esempio in "Computer Science as Empirical Inquiry: Symbols and Search", *Communications of the ACM*, 19, 1976, 3, pp. 113-126). Ciò che importa in questo riferimento a Newell & Simon (e di conseguenza a una buona parte degli studi sull'intelligenza artificiale) non è tanto la presupposizione di fisicalismo (che in fondo potrebbe essere considerata come un elemento contingente rispetto all'intuizione cibernetica che qui mi interessa mettere a fuoco), ma soprattutto la mancanza programmatica di fondamento per i simboli. È molto interessante notare come Herbert Simon conosceva molto bene le teorie linguistiche e cognitive di Otto Selz (vedi per esempio il suo "Otto Selz and Information Processing Psychology", in *Otto Selz: His Contribution to Psychology*, a cura di N.H. Frijda & A. de Groot, Mouton, Den Haag 1999, pp. 147-163) – cosa che legittimerebbe l'ipotesi di una connessione diretta tra Bühler e la scuola di Würzburg (in cui Selz lavorava) da una parte, e la cibernetica moderna alla base degli studi sull'intelligenza artificiale dall'altra.

<sup>64</sup> A questo proposito va segnalato il fatto curioso, ma forse ben significativo, che la sola esplicita "fonologia semantica" mai proposta, per quanto ne sappia, si trova nel famoso saggio del 1960 di William A. Stokoe, "Semantic Phonology", teoria che viene sviluppata nel quadro degli studi sul linguaggio dei segni per sordi; cfr. "Semantic Phonology", *Sign Language Studies*, 1991, pp. 107-114, poi 2001, 4, pp. 434-441.

Si tratta certo di un discorso, quest'ultimo, delicato e complesso, che non può trovare in questa sede nemmeno un abbozzo di articolazione. Ma mi pare utile aver accennato ad alcune questioni legate alla priorità o meno dell'ancoraggio semantico della fonologia per meglio poter considerare il valore della teoria di Ingarden. La fonologia semantica multi-espressiva di Ingarden è oggettiva e necessaria, ma resta aperta al condizionamento contestuale e alla flessibilità della semantica stessa. Al contrario, un sistema di criteri per la fonologia libero da ancoraggio semantico ha solo apparentemente meno bisogni e quindi restrizioni, ma in realtà cela in sé la pretesa alquanto arrogante di spiegare con uno strumento di per sé cieco la dinamica e il funzionamento della strutturazione e del mutamento in fonologia – strutturazione e mutamento che a mio avviso non possono che essere influenzati dalla semantica. Un criterio semantico per la fonologia potrebbe avere una più forte capacità esplicativa. Esso deve, sì, fare i conti con il carattere indeterminato, assolutamente, della semantica. Ma l'analisi contestuale e sociale, necessaria per esempio nel caso di una fonologia "effettiva", è comunque in grado di fornire una semantica localmente universale, e quindi di fondare una fonologia semantica che sarebbe automaticamente più raffinata rispetto alle fonologie libere da ancoraggio semantico.

Il presente saggio è tratto dal vol.4 - dell'anno 2012 - numero 4 della Rivista Online – Fogli Campostrini, edita dalla Fondazione Centro Studi Campostrini, Via S. Maria in Organo, 4 – 37129 Verona, P. IVA 03497960231

Presidente della Fondazione Centro Studi Campostrini - Rosa Meri Palvarini

Direttore responsabile e scientifico - Massimo Schiavi

Fondazione Centro Studi Campostrini. Tutti i diritti riservati. 2012.

ISSN: 2240-7863

Reg. Tribunale di Verona n. 925 del 12 maggio 2011.

La proprietà letteraria dei saggi pubblicati è degli autori. Tutti i saggi sono liberamente riproducibili con qualsiasi mezzo con la sola condizione che non siano utilizzati a fini di lucro. L'autore e la fonte debbono sempre essere indicati.

All articles are property of their authors. They are freely reproducible in any form as long as not used for profit. In all cases both authors and source must be indicated.

## LE UNITÀ DI SIGNIFICATO

### *Il “contributo alla logica” di Ingarden e il problema dell’“eteronomia”*

Marco Tedeschini

Scopo del presente lavoro è offrire una sintesi esplicativa dell’analisi che delle *unità di significato* Roman Ingarden offre all’interno dell’impegnativo *Das literarische Kunstwerk*<sup>1</sup>. Questa nostra riformulazione sistematica delle pagine di Ingarden terrà in grande considerazione quello che ci sembra essere l’interesse soggiacente del suo autore: individuare una strada che sotto il profilo descrittivo (dunque fenomenologico) porti a risolvere la controversia, particolarmente urgente per un nutrito gruppo di seguaci di Edmund Husserl, sulla tenuta di una via idealistica alla fenomenologia e, più in generale, sullo statuto metafisico (idealistico o realistico) del rapporto coscienza-mondo. Questo per una ragione: è nostra opinione che lo studio del significato non solo doti Ingarden dell’attrezzatura concettuale adeguata per condurre a termine l’analisi dell’opera letteraria, ma anche e soprattutto per prendere posizione rispetto alla più ampia problematica di sfondo. Ingarden avanza infatti tutta una serie di argomenti in favore della tesi realista, la cui ossatura concettuale viene stabilita nel corso dell’analisi delle unità di significato. Ora, egli non vi sosta esplicitamente né nel corso del capitolo che ci interessa, “Lo strato delle unità di significato”, né nel corso del volume. Infatti, «per non compromettere l’omogeneità del libro – scrive – ho evitato di trattare le importanti conseguenze, derivanti dai risultati, sia per il “problema idealismo-realismo” che per gli altri problemi filosofici»<sup>2</sup>. Il rischio, che ravvisiamo in questa operazione, è quello di offrire uno studio poco equilibrato, quantomeno per via della sua funzione primariamente illustrativa e riassuntiva. Nondimeno il fatto che esso si inserisca all’interno di una silloge più ampia, la cui ambizione è quella di offrire un profilo coerente e pensato de *L’opera d’arte letteraria*, e la convinzione che l’analisi delle unità di significato costituisca uno snodo teorico centrale non solo nell’economia de *L’opera*, ma per la più ampia compagine problematica

---

<sup>1</sup> R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Halle 1931; *L’opera d’arte letteraria*, trad. di L. Gasperoni, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2011.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 43.

in cui quest'ultima si inserisce, rende ai nostri occhi della più grande importanza dare l'opportuno rilievo ai problemi che hanno portato Ingarden a misurarsi con tale questione. Sarà il lettore a giudicare della bontà di questo tentativo.

### 1. *Il problema di Roman Ingarden, L'opera d'arte letteraria e le unità di significato*

*L'opera d'arte letteraria* – è Ingarden stesso a dichiararlo – trova i propri "motivi ultimi"<sup>3</sup> nella questione "idealismo-realismo". Pertanto anche l'analisi delle unità di significato, che qui ci preme indagare, va collocata su questo sfondo.

In primo luogo considereremo allora il nesso tra *L'opera d'arte letteraria* e la controversia idealismo-realismo; dunque vedremo in che modo si inserisca la trattazione ingardeniana delle *unità di significato* all'interno di questa più ampia cornice; seguirà una dettagliata ricostruzione di detta analisi; conclusivamente torneremo sul rapporto tra unità di significato, considerando particolarmente il loro "modo d'essere" (*l'eteronomia*), e il "problema idealismo-realismo".

Quanto al primo punto vediamo quel che Ingarden ha da dirci nella Prefazione alla prima edizione dell'opera:

Come ho cercato di mostrare nelle mie "Bemerkungen zum Problem Idealismus-Realismus" [...], 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. Di conseguenza ci sono diverse vie attraverso le quali ci si deve preparare al problema principale. La prima è correlata al tentativo del cosiddetto idealismo trascendentale di Edmund Husserl di intendere il mondo reale ed i suoi elementi come oggettività puramente intenzionali, che hanno il loro motivo di essere e di determinazione nel profondo della pura coscienza costituente. Per prendere posizione su queste teorie, perfezionate con estrema finezza da Husserl [...], è necessario tra l'altro mettere in luce la struttura essenziale e il modo di essere 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<sup>4</sup>.

La prefazione è dell'ottobre 1930, ma il libro è stato pensato e scritto nello stesso giro d'anni delle "Bemerkungen", «nell'inverno 1927-1928 durante una vacanza-studio»<sup>5</sup>; il richiamo a questo saggio è dunque indice di quanto la questione dovesse apparire

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 42 sgg.

<sup>4</sup> *Ibid.* Per il saggio cui Ingarden si richiama cfr. *Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung*, Niemeyer, Halle 1929, pp. 159-180, ristampato di recente nel volume R. Ingarden, *Über das Wesen*, a cura di P. McCormick, Winter, Heidelberg 2007, pp. 193-226.

<sup>5</sup> *L'opera d'arte letteraria cit.* p. 43.

urgente a Ingarden ed è assolutamente imprescindibile per comprendere la posta in gioco ne *L'opera d'arte letteraria*.

Quanto ci pare debba essere anzitutto trattenuto di questo passo è naturalmente la fulminea restituzione delle tesi di Husserl: essa è indicata come la prima di una serie di vie attraverso le quali «ci si deve preparare al problema principale». Ciò che è in gioco, sembra dirci Ingarden, è lo statuto esistenziale del "mondo reale e dei suoi elementi", se in Husserl vengono intesi come «oggettività puramente intenzionali», cioè riducibili alla coscienza trascendentale che li costituisce. E del fatto che Ingarden in questa tesi veda un problema – evidentemente: rispetto al problema metafisico principale, l'esistenza del mondo reale indipendentemente da una coscienza – è senz'altro indizio il bisogno di «prendere posizione su queste teorie».

Abbiamo visto che Ingarden non intende esprimersi esplicitamente su tale questione ne *L'opera d'arte letteraria*; tuttavia, cercheremo di mostrarlo, fin dalla definizione dello statuto ontologico delle unità di significato si consuma irrimediabilmente il distacco tra Ingarden e Husserl. A ogni modo è chiaro che l'uso che Ingarden intende fare di questo suo scritto consiste nella verifica, più implicita che esplicita, delle tesi di Husserl: «mettere in luce la struttura essenziale e il modo di essere 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». Si tratta adesso di capire come mai sia l'opera letteraria l'oggetto puramente intenzionale scelto da Ingarden per la sua indagine fenomenologica e metafisica. Vediamo:

A questo scopo ho cercato un oggetto la cui intenzionalità pura fosse al di là di ogni dubbio e del quale si potessero studiare le strutture conformi alla sua essenza e al suo modo di essere puramente intenzionale, senza sottostare alle suggestioni che derivano dalla considerazione delle oggettività reali. E l'opera letteraria mi è sembrata essere allora un oggetto di indagine particolarmente appropriato a tale scopo<sup>6</sup>.

L'opera letteraria è dunque la lente esemplare per confrontare le oggettività puramente intenzionali con quelle reali e rintracciarne identità e differenze. Il fatto che si tratti di un oggetto puramente intenzionale «al di là di ogni dubbio» consente dunque un più lucido confronto con entità di chiara provenienza reale e così di «prendere posizione» rispetto alla tesi idealista e trascendentale di Husserl. Il che significa che si può ben dubitare che il mondo reale sia riducibile alla vita puramente intenzionale.

Nostra idea è che, rispetto al nesso tra "problema idealismo-realismo" e problema dell'opera letteraria, la via praticata da Ingarden consista nel riflettere sulla coppia

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

concettuale alternativa di *autonomia/eteronomia*<sup>7</sup>. Con questo passiamo al secondo punto affrontato nel presente lavoro: la comprensione del ruolo ricoperto dalle unità di significato all'interno della più vasta scena intitolata al "problema idealismo-realismo". Tale coppia è strettamente legata al problema, decisivo per Ingarden al fine di una teoria esaustiva dell'opera letteraria, del suo modo d'essere e (ovviamente) più in generale del modo d'essere degli oggetti puramente intenzionali: «la prima difficoltà emerge se ci chiediamo fra quali oggetti dobbiamo collocare l'opera letteraria: fra quelli reali o quelli ideali? La divisione di tutti gli oggetti in ideali e reali sembra generale e allo stesso tempo completa»<sup>8</sup>; in realtà «i falliti tentativi di considerare l'opera letteraria come un'oggettività ideale o reale ci dimostreranno in modo evidente quanto sia confusa e insufficiente la nostra conoscenza dell'opera letteraria»<sup>9</sup>. Pertanto per Ingarden il modo d'essere dell'opera letteraria non è paragonabile a quello di entità reali o ideali. L'opera letteraria, in quanto oggetto puramente intenzionale in senso esemplare, manca esattamente di ciò che caratterizza le «oggettività reali e ideali [...], [le quali sono] qualcosa che è in sé ontologicamente autonomo e, relativamente a qualsiasi atto conoscitivo diretto a tali oggettività, ontologicamente indipendente»<sup>10</sup>. E la ragione è questa: «ontologicamente esso [l'oggetto puramente intenzionale e dunque l'opera letteraria] è veramente eteronomo»<sup>11</sup>. Con l'analisi degli oggetti puramente intenzionali, e dunque con l'analisi dell'opera d'arte letteraria, Ingarden mira a portare chiarezza sul concetto di *eteronomia ontologica*, al quale si contrappone quello di *autonomia*. Tale concetto viene pensato nel corso delle pagine dedicate alle unità di significato e, segnatamente, al §20 del capitolo V de *L'opera d'arte letteraria*. Cerchiamo dunque di attribuire il giusto peso a questo importante "strato" dell'opera:

[Lo strato delle unità di senso] forma l'impalcatura strutturale dell'intera opera in quanto, per sua essenza, richiede tutti gli altri strati e già di per sé ne determina alcuni, in modo tale che questi abbiano in quello il loro fondamento ontologico e dipendano per il loro contenuto dalle sue qualità. Perciò in quanto elementi dell'opera letteraria questi strati sono inseparabili da quello centrale<sup>12</sup>.

Si capisce da queste poche battute che l'asse teorico su cui si impenna l'intera trattazione (almeno sotto il profilo della costruzione concettuale del saggio e dell'impianto ontologico

<sup>7</sup> Siffatta coppia concettuale viene esplorata da Ingarden a livello puramente formale nelle già richiamate "Bemerkungen zum Problem Idealismus-Realismus cit.", pp. 199-203.

<sup>8</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, pp. 62 sgg.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 196. Torneremo in dettaglio su questo aspetto.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 85 sgg.

dell'opera letteraria<sup>13</sup>) è quello delle "unità di significato"; non meraviglia pertanto che uno dei due concetti, a nostro avviso fondamentali, nell'economia del saggio ingardeniano, quello di *eteronomia*, trovi in questa sede un trattamento compiuto. Se dunque esso è tanto importante – concettualmente – per *L'opera d'arte letteraria*, lo è *a fortiori* per l'oggetto puramente intenzionale e dunque diviene discriminante nel momento in cui si voglia prendere posizione quanto al "problema idealismo-realismo". Sofferamoci ancora su questo strato da un punto di vista "sistemico" rispetto a *L'opera d'arte letteraria*.

Lo strato delle unità di significato è il secondo dei quattro, che complessivamente costituiscono la struttura dell'opera letteraria. Gli altri, quello delle formazioni sonoro-linguistiche, quello degli aspetti schematizzati e quello delle oggettività rappresentate, si organizzano e raccolgono attorno ad esso senza essergli riducibili, né dal punto di vista del loro «materiale [...], dalle cui caratteristiche derivano alcune proprietà particolari di ciascuno strato»<sup>14</sup>, né quanto alla «funzione che ciascuno strato svolge, tanto rispetto agli altri strati quanto nell'intero edificio dell'opera»<sup>15</sup>.

Adesso, se le unità di significato rappresentano la struttura di fondo dell'opera letteraria, allora il loro modo d'essere determinerà l'intera opera letteraria:

Per quanto sia vero che una proposizione, o un complesso proposizionale, è un "nulla" nel senso dell'*autonomia ontologica* e non la si può ritrovare come una realtà del mondo reale, è altrettanto vero che essa abbia *in generale un'esistenza*. Non è un controsenso ammetterne l'esistenza ontologicamente eteronoma, ma è un controsenso esigere, al contrario, dal contenuto di senso di una proposizione che esso sia reale (eventualmente psichico) oppure ideale. Esso non può essere né l'uno né l'altro. Chi è propenso a non ammettere altre oggettività che quelle reali o ideali nel senso dell'autonomia ontologica deve di conseguenza *negare* l'esistenza di proposizioni (e, come ulteriore conseguenza, di connessioni proposizionali, teorie e opere letterarie), poiché non può mai farne né delle realtà né delle idealità<sup>16</sup>.

Ecco all'opera la coppia concettuale di cui abbiamo brevemente parlato. Anche le unità di significato (quali possono essere le proposizioni) esulano dall'alternativa modalità d'essere di realtà e idealità, mentre oppongono al carattere autonomo di idee e cose reali la propria *eteronomia*. La portata di questo fatto non è facilmente apprezzabile rimanendo

<sup>13</sup> Ingarden afferma che «la struttura conforme all'essenza dell'opera letteraria sta a nostro avviso nel fatto che essa è *una formazione da più strati eterogenei*». Questi strati si armonizzano tra loro all'interno di una «molteplicità [...] *polifonica*» costituita da: «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», *Ibid.*, pp. 85-87.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 475.

aderenti alla sola ricostruzione dell'analisi ingardeniana delle unità di significato. Solo nelle analisi successive a tale strato essa può essere valutata, dato che Ingarden lavora con attenzione a definire i contorni di oggetti fenomenologicamente molto diversi – quelli puramente intenzionali e quelli reali o ideali, appunto – e pertanto è a questa altezza che intervengono delle robuste differenze descrittive. Tuttavia fin dalla definizione del concetto di eteronomia è a nostro avviso possibile almeno intravedere l'opzione radicalmente anti-idealista di Ingarden. Ci torneremo in sede conclusiva.

Procediamo adesso con la trattazione ingardeniana delle unità di significato, la cui analisi viene considerata nella *Prefazione* alla prima edizione de *L'opera* «un contributo alla logica»<sup>17</sup>. Ad esse viene riservata un'ampia e articolata parte del volume, essendo analizzate tanto sotto il profilo eidetico (che cos'è un'unità di significato), quanto sotto quello funzionale (il "ruolo", come lo definisce Ingarden, da esse svolto all'interno della più ampia compagine detta *opera letteraria*).

L'analisi di tali unità, il cui fine è «chiarire l'essenza generale del significato delle parole e delle unità superiori dell'idealità di queste ultime»<sup>18</sup>, avviene nel già menzionato capitolo V de *L'opera d'arte letteraria*. Dei dodici paragrafi che lo costituiscono uno è introduttivo, nove riguardano strettamente il significato e i restanti introducono il concetto di oggetto puramente intenzionale e lo trattano in quanto correlato di unità di significato. Riorganizzeremo il discorso di Ingarden nel seguente modo: innanzitutto osserveremo la sua risposta alla domanda "che cos'è il significato?"; dunque studieremo la soluzione ingardeniana alla domanda forse più importante del saggio "qual è il suo modo d'essere?". Vedremo infatti che solo rispetto a questa domanda sarà possibile prendere con decisione posizione rispetto al problema generale sotteso al saggio.

## 2. Che cos'è il significato

Seguendo una strategia *more geometrico*, dal semplice al complesso, Roman Ingarden inizia la sua analisi del significato (§15 de *L'opera d'arte letteraria*) distinguendo «i diversi elementi che possono comparire nel significato di parola» e determinandone la connessione<sup>19</sup>. Il senso di questa operazione è evidentemente quello di preparare la strada alla descrizione del funzionamento della proposizione. Tre sono le unità linguistiche descritte da Ingarden: i nomi, le parole funzionali e il verbo nel modo finito. Vedremo che nell'analizzare le parole funzionali e il verbo, Ingarden proseguirà e dettaglierà ulteriormente la descrizione del nome, mettendone in luce peculiarità che solo per

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>19</sup> *Ibid.*

contrasto potrebbero emergere in modo intuitivo e vivido; seguiremo pertanto la sua traccia.

Nel corso di questa sintesi, come anche nella lettura del saggio di Ingarden, occorre tener bene a mente ciò che può non risultare chiaro da subito, se non altro perché egli si esprime senza equivoco in merito solo alla fine de *L'opera d'arte letteraria*, nei §§66 e 67: ovvero che i fondamenti ontologici del significato (e più in generale dell'opera letteraria) sono le formazioni sonoro-linguistiche, il materiale reale sul quale sono fissati i segni significanti e i concetti ideali<sup>20</sup>. In buona sostanza questo significa che un significato è necessariamente associato a una parola e riguarda in modo ugualmente necessario un concetto. Entriamo adesso nel dettaglio e vediamo cosa intenda Ingarden quando si parla di unità di significato, cominciando dal "nome".

I nomi possono essere costituiti da quattro, massimo cinque elementi:

1. il fattore intenzionale di direzione;
2. il contenuto materiale;
3. il contenuto formale;
4. il momento della caratterizzazione esistenziale;
5. il momento della posizione esistenziale (non necessariamente)<sup>21</sup>.

Il primo è il "fattore intenzionale di direzione", cioè l'aspetto appunto referenziale dell'intenzionalità di ogni significato nominale delle parole («tanto nei sostantivi quanto negli aggettivi»<sup>22</sup>): «quel momento [...] in cui la parola si "riferisce" proprio a questo oggetto e non a un altro»<sup>23</sup>. Ingarden offre una descrizione estremamente perspicua delle diverse specie di fattore intenzionale di direzione:

[Esso] può essere cioè "a raggio unico" ma anche "a più raggi", in modo più o meno determinato. Il modo indeterminato si ha per esempio nella parola "uomini", mentre quello determinato nell'espressione "i miei tre figli", o anche nella forma duale che certe lingue mantengono. Il fattore direzionale può essere inoltre *costante e attuale*, oppure *variabile e potenziale*. Il primo compare in espressioni quali "il centro della terra", "la capitale della Polonia" e così via, [...] quindi in quei casi dove la parola designa un oggetto reale o ideale [...] *numericamente del tutto determinato*. Se però prendiamo la parola "tavolo" nel senso di "un tavolo", allora il fattore direzionale è potenziale e variabile<sup>24</sup>.

La potenzialità e variabilità del fattore direzionale è dunque legata alla indeterminatezza del riferimento; esso può infatti essere attualizzato, spiega Ingarden, allorché

<sup>20</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 472 sgg. e 479 sgg.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 128.

«applichiamo per esempio la parola 'tavolo' ad un oggetto individuale determinato»<sup>25</sup>. In tal caso il fattore direzionale non è solo attuale, ma si stabilizza, "fissa" cioè il riferimento su un ben determinato oggetto, quando allo stato potenziale la parola «può essere applicata a oggetti individuali *diversi*»<sup>26</sup>.

Costanza e attualità del riferimento, da una parte, e potenzialità e variabilità, dall'altra, dipendono dal secondo elemento costitutivo del nome: il suo contenuto materiale. Quest'ultimo determina infatti interamente la direzione del nome, proprio perché «la sua opera sta nella *funzione di determinazione* [...], in quanto è per sua essenza un "mirare a" intenzionale. Ma è proprio dell'essenza del "mirare a" oggettivo intenzionale il fatto che attraverso il suo compimento sia "concepito", in un senso traslato "creato", qualcosa di diverso dall'atto – ovvero "l'oggetto intenzionale" *come tale*»<sup>27</sup>.

Costanza e attualità e potenzialità e variabilità del fattore intenzionale di direzione hanno pertanto luogo in modo correlativo al grado di determinazione del contenuto materiale: «laddove questo contenuto determini l'oggetto intenzionale del significato con qualificazioni tali che, nel caso in cui si adeguino a un oggetto, lo determinano del tutto *univocamente* come *individuo*. Il fattore però è sempre variabile e potenziale quando il contenuto materiale del significato della parola determina l'oggetto ("tavolo") tramite un momento ("essere tavolo") che appartiene in realtà alla natura costitutiva individuale dell'oggetto, ma non è in grado di determinarla da solo»<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 130. Senza ampliare eccessivamente il discorso è bene tuttavia richiamare alcune indicazioni fornite da Ingarden a conclusione dell'opera sul nesso tra idealità e significato. Il problema di partenza è quello della stabilità dell'opera d'arte quanto al suo senso: cosa garantisce che essa sia compresa più o meno nello stesso modo intersoggettivamente? La risposta di Ingarden consiste nell'affermare che i significati dell'opera letteraria pur non essendo ideali attingono all'idealità intemporale. Tutto si basa su una distinzione molto precisa tra concetto e significato: il primo è ideale (dunque ha un modo d'essere *autonomo*), il secondo no, essendo puramente intenzionale. L'argomentazione di Ingarden si svolge come segue: egli muove dalla constatazione che «ci sorprende il fatto che la stessa parola – cioè il medesimo significato – possa essere impiegata in modo diverso in casi diversi. Nonostante l'identità del significato si danno anche chiare variazioni» (*Ibid.*, p. 151). L'esempio che Ingarden riporta è quello delle molteplici possibilità di definire il quadrato: costituendo diversi significati o modi di esprimere lo stesso significato, in che rapporto si trovano le diverse definizioni del quadrato? Ingarden propone la seguente soluzione: «qui si tratta per un verso di [...] significati *diversi* appartenenti a un *solo identico concetto ideale* della stessa oggettività, e per altro verso di [...] *modi* diversi in cui possono presentarsi gli elementi dello stesso significato», per cui si potrà dire che «il *significato* della parola "quadrato" comprende *attualmente* nel suo contenuto materiale solo *una parte* di ciò che è compreso nel concetto ossia nell'idea "quadrato". Invece il significato dell'espressione "parallelogramma equilatero rettangolo" contiene *attualmente un'altra parte* del contenuto *dello stesso concetto*» (*Ibid.*, p. 154). In tal modo ciò che è davvero intenzionato dal significato delle parole e dei nomi è un'istanziamento parziale di un concetto ideale.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 129.

Il contenuto materiale varia in base ai momenti intenzionali che lo costituiscono e così orienta il fattore direzionale del nome. Prendendo le mosse dall'espressione generale "cosa colorata", attraverso cui mostra come il contenuto materiale sia costituito tanto da momenti "minimi" (che dunque determinano il riferimento a un oggetto particolare), quanto momenti "generali", egli scrive:

Nel contenuto materiale del significato della parola deve pertanto essere presente sia quel momento che determina l'oggetto intenzionale, da ricondurre al suo essere "colorato" in generale, sia però anche quel momento determinante secondo cui l'oggetto deve avere "un" colore *determinato*. I momenti appena contrapposti del contenuto materiale si distinguono essenzialmente perché mentre il primo determina l'oggetto attraverso una costante fissa, univocamente determinata, il secondo gli conferisce un'indeterminatezza tutta propria, che può essere eliminata solo nella maniera prescritta dal relativo momento costante ("colorato"). Può cioè essere mutata in una determinazione, per mezzo di un momento della qualità minima univocamente fissato (per esempio il "rosso" di una gradazione del tutto determinata)<sup>29</sup>.

I momenti intenzionali del contenuto materiale contribuiscono alla determinazione del riferimento e dunque dell'oggetto. Il contenuto materiale deve pertanto essere costituito da un momento che determini l'oggetto intenzionale in generale e dunque da uno coordinato che ne specifichi ulteriormente la determinazione.

Il discorso di Ingarden si comprende molto bene alla luce delle categorie correlative di attualità e stabilità del fattore direzionale e di potenzialità e variabilità: nel primo caso il contenuto materiale è evidentemente privo di indeterminazioni, nel secondo invece esse sono presenti (come nel caso di partenza: "cosa colorata"). A conferma di ciò Ingarden scrive che i momenti del primo tipo, quelli che determinano l'oggetto intenzionale, sono da definire «momenti "costanti" del contenuto», mentre quelli del secondo tipo, che cioè determinano una caratteristica dell'oggetto, vanno chiamati «"variabili" perché compaiono nel momento del contenuto materiale, proprio in considerazione del fatto che un tale momento [...] permette una variabilità dei singoli momenti possibili»<sup>30</sup>.

Il terzo elemento del significato del nome è il suo "contenuto formale". Ad avviso di Ingarden «il contenuto materiale e il fattore intenzionale di direzione non basterebbero insieme a creare alcun *oggetto*»<sup>31</sup>. Questo perché, non essendo l'oggetto frutto di un mero insieme di determinazioni qualitative e possedendo piuttosto una propria peculiare «*struttura formale*»<sup>32</sup>, di essa si deve render conto sul piano dell'intenzionalità del nome: la struttura formale dell'oggetto dev'essere infatti intenzionata. Questo perché nel nome

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 131 sgg.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 134.

viene esercitata «una funzione di *formazione* in quanto questo significato *tratta* ciò che è determinato dal contenuto materiale come un'unità strutturata in modo determinato a livello formale, per esempio come "cosa", "determinazione di qualcosa", "processo", "stato" e così via»<sup>33</sup>. Il contenuto formale è dunque quell'aspetto del significato nominale correlativo della categoria ontologico-formale dell'oggetto corrispondente.

Veniamo dunque agli ultimi due aspetti del nome. Si tratta dei momenti della caratterizzazione esistenziale e della posizione esistenziale di un oggetto: nel primo caso «nel significato dell'espressione "capitale della Polonia" la città in questione non è intesa solo come "città" e così via, ma anche come qualcosa che nel suo modo di essere è "reale"»; lo stesso dicasi per un oggetto ideale<sup>34</sup>. Questo momento è assolutamente diverso da quello della posizione esistenziale, nel quale l'oggetto inteso è anche posto come effettivamente esistente. L'esempio proposto da Ingarden è limpido in tal senso: «il nome "Amleto" (nel senso della figura del dramma di William Shakespeare) indica certo un oggetto che non è mai esistito e non esisterà mai, ma che però, qualora esistesse, appartenerrebbe alle oggettività del modo esistenziale della "realtà"»<sup>35</sup>.

Dopo aver analizzato il significato del nome, Ingarden passa a distinguere questa figura logica da quella delle "parole funzionali". Esse sono i pronomi, le congiunzioni, gli avverbi, la copula etc. Come i nomi esse possiedono un fattore intenzionale di direzione e un analogo del contenuto materiale<sup>36</sup>. Tra nomi e parole funzionali la differenza essenziale risiede per Ingarden nel contenuto formale dei nomi:

Mentre cioè questi significati, per il contributo essenziale del contenuto formale, determinano ("delineano") *principalmente* un *oggetto* intenzionale e solo su questo oggetto già costituito esercitano le diverse funzioni, le parole "funzionali" non possono di per sé delineare intenzionalmente alcun oggetto. Sembra quindi che il contenuto formale che costituisce l'oggetto delle espressioni nominali sia ciò che le rende nominali<sup>37</sup>.

La differenza risiede dunque nell'intendere una struttura formale determinata: è la possibilità di nominare qualcosa di ontologicamente determinato dal punto di vista della forma a costituire la differenza essenziale tra significati nominali e parole funzionali. Veniamo dunque al terzo tipo di significato di parola considerato da Ingarden: "il significato del verbo nel modo finito". Esso possiede un proprio contenuto materiale affatto simile a quello del nome; trattandosi per il verbo di un'attività (il contenuto formale

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 140.

è presente ed è sempre lo stesso dunque), il contenuto materiale è ciò che «decide *di che cosa* si tratti, che decide la *qualificazione* dell'attività»<sup>38</sup>. A caratterizzare il verbo non è però solo il contenuto materiale ma anche il fattore direzionale. Non a caso Ingarden spiega che è nel «*tipo di intenzionalità*, nel *modo* in cui si costituiscono intenzionalmente i correlati intenzionali dei rispettivi significati» che si deve scorgere la differenza tra nome e verbo. Per chiarire bene la questione Ingarden procede affiancando un verbo a un verbo in funzione di sostantivo: "scrive" e "lo scrivere". In questo secondo caso viene «*delineata* una determinata attività (o in altre espressioni nominali una "cosa", una "proprietà", uno "stato", etc.) come qualcosa di *fisso* ed *esistente* nella sua fissità»<sup>39</sup>. Dunque il tipo di intenzionalità che pertiene al nome possiede la caratteristica di essere "una designazione *statica*", cioè un riferimento diretto all'intenzionato tale che esso viene oggettivato: «tale oggettivazione, nel caso che si tratti per esempio di un'attività, consiste propriamente nel fatto che questa attività è colta staticamente nel suo essere attivo come soggetto di particolari note come "un essente che si svolge in sé medesimo"»<sup>40</sup>.

Al contrario del nome il verbo possiede un fattore intenzionale differente: in esso l'azione (l'intenzionato «si dispiega nel *puro carattere dell'accadere* e, come tale, si rappresenta senza essere colta come un qualcosa, come soggetto di caratteri distintivi»<sup>41</sup>. Il contenuto materiale di un verbo non determina pertanto un oggetto, ma un'azione nel suo accadere, implicando così immediatamente una «caratterizzazione temporale»<sup>42</sup>. È la dinamica dell'azione a essere colta dal verbo nel modo finito – si potrebbe dire.

Quanto al fattore direzionale, invece, il verbo si distingue perché «l'azione esplicitata dal contenuto materiale e formale del verbo è qui pensata già prima come compiuta da *un qualche soggetto in azione*. Questo fattore di rimando *cerca, per così dire, un qualche portatore* (colui che compie l'azione) passivo o attivo di quest'azione stessa»<sup>43</sup>. Il verbo richiede dunque un soggetto per definizione, altrimenti resta privo di qualunque carattere sostanziale e, in fondo, resta privo di ogni carattere oggettivo, per questo è nel «"fattore direzionale *verbale*" [che] viene interamente allo scoperto la mancanza di sostanza di qualsiasi verbo finito per sé isolato. E proprio qui, nel verbo isolato, questo fattore è *sempre* variabile e potenziale, lasciando indeterminato il portatore dell'azione, non raggiungendolo»<sup>44</sup>. Su questa stessa linea, ma in una posizione logica differente, Ingarden rileva un'ultima differenza tra nome e verbo: quest'ultimo richiede infatti necessariamente un complemento (dunque un altro nome)<sup>45</sup>. Anche in questo caso è

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 148.

chiaro che le condizioni di espressione piena del verbo possono essere soddisfatte solo all'interno di un'unità proposizionale: di questa ci occuperemo nell'immediato prosieguo.

Al §19 Ingarden si occupa di definire *La caratteristica generale della proposizione*, come recita il titolo. Ingarden suddivide l'analisi in tre punti:

1. Ciò che la proposizione è *in se stessa*;
2. Ciò che essa apporta puramente in se stessa, in quanto oggettività costruita in modo particolare;
3. Le funzioni che essa svolge per gli individui psichici<sup>46</sup>.

Di questi tre punti ci interesseremo solo del primo, essendo il più pertinente rispetto all'analisi che stiamo svolgendo.

La prima definizione che troviamo di proposizione è la seguente: «la proposizione, così come le singole parole, sono formazioni a due strati, poiché bisogna distinguervi: a) lo strato *sonoro-linguistico* e b) il *contenuto di senso*»<sup>47</sup>. Il significato, il contenuto di senso, non basta a costituire una parola o una proposizione; perché queste due oggettività esistano è necessario che lo strato del significato sia impresso, per così dire, sul materiale sonoro-linguistico, che lo rende percepibile. Con le parole e le proposizioni si giunge dunque a una prima realtà stratificata; una realtà che a partire dalla proposizione (e rimanendo su di essa soltanto) porta però già sulla soglia dell'intera complessità dell'opera letteraria. Ma procediamo sulla traccia di Ingarden.

Egli si concentra naturalmente sul contenuto di senso della proposizione, avendo già discusso le formazioni sonoro-linguistiche al §11 del capitolo IV ed essendo giunto alla conclusione che «esistono indubbiamente "suoni di parola" come figure unitarie e tipiche, ma non esistono in modo analogo "suoni di proposizioni"»<sup>48</sup>.

Il contenuto di senso della proposizione è un'unità di senso *funzionale-intenzionale* che si costituisce in una pluralità di significati di parola come *un tutto conchiuso*. I significati vi entrano come parti costitutive, ma non per questo tale unità si riduce a una semplice somma o molteplicità di significati, essendo invece un'oggettività nuova rispetto ad essi, provvista di qualità *proprie*. Ma poiché essa si costituisce proprio di significati di parola, è a questi che deve una serie di sue proprietà. Innanzitutto si tratta di un'unità *intenzionale*, ossia che mira a qualcosa di essenzialmente diverso da sé, oltre se stessa. Tuttavia il modo in cui essa mira oltre a sé è diverso da quello che si ha nelle parole isolate. Del resto [...] è un'unità *funzionale*, poiché nel suo tutto esercita una funzione che risulta dalle funzioni dei significati di parola (o parole) che rientrano in essa. Più precisamente: la proposizione

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 105.

esercita la funzione di prescrivere quali funzioni devono avere i significati di parola che rientrano in essa affinché possano porsi come sue componenti<sup>49</sup>.

In questo lungo passo è presente *in nuce* tutto quanto Ingarden distinguerà e dettaglierà della proposizione. Analizziamolo per bene. Innanzitutto egli mira a chiarire sin da subito che la proposizione non è riducibile alla somma dei suoi significati: essa è “un’oggettività nuova”, che acquisisce dai suoi elementi le loro funzioni e proprietà, ma ne aggiunge anche di nuove, che senza essa non si presenterebbero. Tale funzione, pur risultando dalle funzioni dei significati di parola, prescrive loro «quali funzioni devono avere [...] affinché possano porsi come sue componenti». Vi è dunque una stretta corrispondenza tra funzione della proposizione e funzione delle parole che vi entrano a far parte; questo significa innanzitutto che non ogni parola può essere parte di una proposizione. Non a caso l’esito dell’analisi ingardeniana è esattamente quello per cui si ha un «*dispiegamento nominale-verbale* tutto proprio all’attività compiuta da un soggetto di attività»<sup>50</sup>.

Per spiegare quanto ha in mente Ingarden sceglie per una proposizione categoriale, della forma “S è p”, l’esempio “un carro passa”. La considerazione di Ingarden è la seguente: «abbiamo già osservato che i significati delle due espressioni non sono giustapposti senza un nesso. Ma come si legano in unità?»<sup>51</sup>. Questo in effetti è ad avviso di Ingarden il problema cui risponde la funzione specifica della proposizione. Ora, come abbiamo visto *supra*, il nome delinea un oggetto, mentre il verbo richiede un soggetto e nella proposizione “un carro passa” il verbo “passa” trova in “un carro” il proprio soggetto.

Con ciò accade:

1. che l’attività dispiegata è ora rappresentata come compiuta da *quest’oggetto*, messa in atto da esso;
2. che l’oggetto delineato dal nome diviene così un soggetto di attività [...];
3. quest’oggetto si trasforma in un soggetto di attività *concepito* proprio nel compimento di quell’attività<sup>52</sup>.

Il punto per Ingarden è che la presenza del verbo a fianco all’oggetto ne svela una funzione ulteriore, condizionata interamente da questa presenza: la possibilità di essere soggetto di un’azione. D’altra parte è il nome che consente al verbo di realizzarsi; senza il nome il verbo resterebbe inespresso, la sua funzione non svolta, in poche parole: non avrebbe senso. Pertanto, può concludere Ingarden, «dai due versanti [...] sono esercitate

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>52</sup> *Ibid.*

funzioni che [...] si attendono a vicenda, affinché, sostenendosi a vicenda, si influenzino completamente e in questo influsso non si limitino semplicemente a stabilire l'unità di senso della proposizione, ma anche a mettere in azione la funzione *dell'intera* proposizione in essi fondata». E alcune righe sotto aggiunge: «proprio dal fatto che secondo il predicato che rientra nella proposizione si verifica un mutamento di soggetto si dimostra come gli elementi del contenuto di senso della proposizione si adeguino l'un l'altro e in questo adeguamento formino un'unità di senso»<sup>53</sup>.

Con ciò Ingarden ha spiegato in che senso la proposizione prescriva ai suoi elementi la funzione che devono avere e, inversamente, perché essa risulti dalle funzioni stesse di questi elementi. Se un nome e un verbo infatti non "funzionassero" in un certo modo, allora la proposizione non potrebbe richiedere questi due elementi per costituire un'unità di senso; ma solo due elementi che possiedano queste due distinte funzioni possono costituirne una – in tal senso è dunque la proposizione a determinare quali funzioni le servano per costituirsi.

Ulteriore momento distintivo della proposizioni rispetto ai suoi singoli elementi è l'intenzionalità:

Essa non è né puramente nominale, quindi che indica e determina direttamente, né puramente verbale, quindi che esplica [...]. Per il momento accontentiamoci col dire che questa funzione consiste in una sintesi propria ai due distinti tipi di intenzionalità, quello nominale e quello verbale. [...] Anche il suo correlato è unico nel suo genere; non è un "oggetto", ma nemmeno un semplice "stato" [...] corrispondente al verbo isolato. È uno "stato di cose"<sup>54</sup>.

Il punto essenziale da trattenere, rispetto al passo citato, è che l'intenzionalità della proposizione risulta essere «una sintesi propria ai due distinti tipi di intenzionalità, quello nominale e quello verbale», la quale ha per correlato uno stato di cose.

Con ciò si può considerare conclusa la parte di questo studio ricostruttiva dell'idea ingardeniana di unità di significato. Abbiamo deciso di non trattare le analisi di Ingarden relative alle unità superiori (rispetto alla proposizione) di significato in quanto dal punto di vista teorico e rispetto all'interesse di fondo, sotteso al libro, ci sembra che non aggiungano elementi all'analisi. Solo un'ultima precisazione è importante: da quanto

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 188. Per quanto concerne il correlato intenzionale della proposizione possiamo solo rimandare al §22 de *L'opera d'arte letteraria* e osservare che si tratta di un'oggettività composita, la cui forma corrisponde all'"esser-b di A", ovvero un'entità in cui l'oggetto "A" è in un certo modo "b". Va detto poi che il correlato intenzionale è prodotto. Questa funzione produttiva, svolta necessariamente dalla proposizione, è alla base della costituzione delle oggettività rappresentate e in parte degli aspetti schematizzati che costituiscono rispettivamente l'essere e il modo di apparire delle finzioni dispiegate nell'opera letteraria. Tutto ciò esula però dall'oggetto specifico di questo studio.

scritto emerge infatti con chiarezza la poca rilevanza della trattazione di *che cos'è un'unità di significato e come funziona*, che si svolge sul piano puramente logico, rispetto al più ampio problema entro cui si va a inquadrare *L'opera d'arte letteraria*. Pertanto possiamo dire che solo la restituzione del profilo ontologico del significato incide in maniera decisiva su tale questione. Su questo secondo aspetto dovremo adesso concentrarci: *qual è il modo d'essere delle unità di significato?*

### 3. *Il modo d'essere del significato*

Abbiamo più volte detto in precedenza che la definizione dello statuto *ontologico* delle unità di significato è centrale per la più ampia compagine problematica in cui Ingarden colloca, almeno stando alla *Prefazione* alla prima edizione, *L'opera d'arte letteraria*. È a quest'altezza infatti che assistiamo all'applicazione del concetto di eteronomia a quello di significato e dunque, a nostro avviso, a un'implicita presa di posizione determinante rispetto al "problema idealismo-realismo".

È nel §18, introducendo la proposizione e soffermandosi ancora sul significato di parola, che Ingarden tenta di risolvere la questione del "modo d'essere" del significato. Il fuoco della questione è definire quanto è ontologicamente proprio del significato e che pertanto lo rende irriducibile alle proprie condizioni ontologiche (formazioni sonoro-linguistiche, materiale reale, concetti ideali)<sup>55</sup>.

In un'unità di significato il punto centrale è comprendere il ruolo e lo statuto del senso all'interno della parola o della proposizione. Ingarden chiarisce subito che il «"mirare a' intenzionale connesso al contenuto delle parole [...] non è affatto una *proprietà* sonora della parola stessa, ma rispetto ad essa ha una natura del tutto eterogenea, pur essendole connesso»<sup>56</sup>. Sicché «quando si verifica un tale "collegamento" o, meglio, quando la parola porta un significato, vuol dire che la parola è stata costretta esternamente ad assumere questa funzione, e tale funzione può venirle conferita solo mediante un atto soggettivo di coscienza»<sup>57</sup>.

Il collegamento tra senso e suono è dunque operato dalla coscienza. Ecco come Ingarden descrive questa operazione:

L'intenzionalità della parola è un'intenzionalità *presa in prestito* dall'atto corrispettivo. Mentre però l'intenzionare contenuto nell'atto di coscienza costituisce un momento *concreto, reale* dell'atto e condivide con l'intero atto la sua assolutezza e autonomia ontologica (esiste nello stesso senso dell'atto stesso), l'intenzionare attribuito alla parola

<sup>55</sup> Cfr. *L'opera d'arte letteraria*, pp. 472 sgg. e 479 sgg.

<sup>56</sup> *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 170.

<sup>57</sup> *Ibid.*

non è semplicemente qualcosa di interamente *trascendente* all'atto di coscienza, ma piuttosto qualcosa che esiste in un modo di essere interamente diverso. È questo il modo in cui l'oggettività in sé mira a un altro essere, da cui trae la sua origine e a cui è destinata<sup>58</sup>.

L'intenzionalità, per così dire, si "sdoppia" passando dall'atto psichico alla proposizione e rendendosi in tal modo indipendente dal primo, trascendendolo. Questa trascendenza non è tuttavia da confondersi con una qualche autonomia della proposizione: il modo d'essere del significato è tale per cui esso «mira a un altro essere, da cui trae origine e a cui è destinato». Ingarden sta così affermando né più né meno che la ragion d'essere del significato risiede nell'atto di coscienza, ragion per cui si tratta qui semplicemente di una perifrasi per dire l'"eteronomia"; il significato rinvia sempre ad altro per la propria esistenza. Origine e destino del significato coincidono allora nell'atto psichico.

L'atto di coscienza *crea* [...] qualcosa che prima non era presente, anche se non è capace di produrre nulla che, una volta creato, possa essere ontologicamente autonomo. La creazione cioè, in confronto alla pura coscienza reale, ideale o anche dell'essere stesso della coscienza, è qui solo qualcosa di analogo all'"apparenza", qualcosa che pretende solo di essere un qualcosa, ma che non lo è nel senso dell'autonomia ontologica<sup>59</sup>.

Quando alla parola viene attribuito un significato, questa operazione è creativa: in essa il significato comincia a esistere in modo trascendente rispetto all'atto che l'ha prodotto eppure in modo non autonomo: eteronomo. Esso pretende di essere qualcosa, ma in realtà è un "nulla"<sup>60</sup> ed è completamente ordinato all'intenzione presente nell'atto di coscienza. Le operazioni valide per il nome valgono anche per la proposizione<sup>61</sup>. Pertanto i significati possiedono un modo d'essere che si distingue per l'assoluta divergenza rispetto alle entità reali e ideali: autonome. La dicotomia che si stabilisce tra autonomia ed eteronomia non potrebbe essere più netta e la trascendenza eteronoma si dimostra essere la soluzione ingardeniana al problema del modo d'essere del significato. Il che non è privo di effetti: in questa maniera sono dati infatti i presupposti concettuali per verificare fino a che punto le oggettività puramente intenzionali dell'opera letteraria possano condividere la stessa struttura di quelle reali; si decide inequivocabilmente dell'irriducibilità ontologico-modale di queste ultime alle prime; e viene fissato non troppo implicitamente un *partage* tra autonomia reale/ideale ed eteronomia intenzionale che, in linea di principio (ed è questa la prestazione teorica importante), non è più rivedibile.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 475.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 172 sgg.

Si capisce allora che l'esito della riflessione sul modo d'essere del significato non è innocuo rispetto all'interesse, che guida Ingarden, di "prendere posizione" sul "problema idealismo-realismo" e sulla tenuta di una fenomenologia come idealismo trascendentale (per soddisfare appieno il quale sarà però necessaria l'ulteriore prestazione descrittiva e argomentativa procurata dalla restante parte del libro) e che, se esso non è ancora la gran parte della strada, è senz'altro più di un promettente inizio: è la soluzione.

Il presente saggio è tratto dal vol.4 - dell'anno 2012 - numero 4 della Rivista Online – Fogli Campostrini, edita dalla Fondazione Centro Studi Campostrini, Via S. Maria in Organo, 4 – 37129 Verona, P. IVA 03497960231

Presidente della Fondazione Centro Studi Campostrini - Rosa Meri Palvarini

Direttore responsabile e scientifico - Massimo Schiavi

Fondazione Centro Studi Campostrini. Tutti i diritti riservati. 2012.

ISSN: 2240-7863

Reg. Tribunale di Verona n. 925 del 12 maggio 2011.

La proprietà letteraria dei saggi pubblicati è degli autori. Tutti i saggi sono liberamente riproducibili con qualsiasi mezzo con la sola condizione che non siano utilizzati a fini di lucro. L'autore e la fonte debbono sempre essere indicati.

All articles are property of their authors. They are freely reproducible in any form as long as not used for profit. In all cases both authors and source must be indicated.

## FINZIONE E FINZIONALITÀ IN ROMAN INGARDEN

### *Un'analisi dello statuto della nozione di "finzione" sul piano ontologico ed epistemologico*

Cristina Travanini

Possiamo distinguere tre momenti nel contributo che segue: una prima parte in cui si chiarirà perché ha senso interessarci all'oggetto fittizio; una seconda parte in cui ci interesseremo al mondo della finzione, alla sua genesi e costituzione; una terza parte in cui ci occuperemo del personaggio di finzione quale abitante del mondo quasi-reale dispiegato nell'opera. Si concluderà infine con un accenno al ruolo della posizione di Roman Ingarden all'interno del dibattito contemporaneo sullo statuto ontologico dell'oggetto di finzione.

#### *1. Perché Ingarden si occupa di finzione: il superamento della dicotomia reale/ideale*

Occupandoci di finzione, è interessante osservare come la definizione di opera letteraria fornita da Ingarden in via preliminare non includa affatto il concetto di finzione: qui Ingarden delimita l'ambito d'uso del termine "opera letteraria" all'uso ordinario che ne facciamo nella vita quotidiana, senza definirla in termini di creazione di mondi finzionali<sup>1</sup>. Tale prudenza nella definizione dell'opera letteraria si comprende se si osserva come non tutte le opere letterarie siano di fatto opere di finzione: si pensi a testi scientifici, diari, autobiografie, articoli giornalistici, inseriti tra i casi-limite dell'opera letteraria, in cui si rivendica il riferimento al mondo oggettivo della realtà esistente<sup>2</sup>.

D'altro canto, poiché Ingarden è interessato a definire lo statuto ontologico dell'opera letteraria, indagandone la natura reale o ideale, è chiaro che una sua definizione preliminare in termini di finzione comporterebbe un immediato pregiudizio a favore di una sua presunta oggettività "ideale", nella misura in cui la nozione stessa di finzione sembra implicare una certa non-realtà di quanto narrato. La constatazione della quasi-realtà del

---

<sup>1</sup> R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Halle 1931; *L'opera d'arte letteraria*, trad. di L. Gasperoni, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2011, p. 60.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 434.

mondo costruito dall'autore si configura come dato ottenuto attraverso ricerche di carattere fenomenologico, non come punto di partenza delle riflessioni di Ingarden.

Ma perché Ingarden si occupa dell'opera letteraria? Innanzitutto per questioni ontologiche. Com'è noto, la finzione letteraria risulta per Ingarden un eccellente caso limite della distinzione tra oggettività reali e ideali. Tendendo al massimo gli estremi della dicotomia reale/ideale, Ingarden mostra come tale dicotomia sia insufficiente a dar conto dello statuto ontologico dell'opera letteraria. In effetti, l'opera letteraria non sembra essere né oggetto ideale né oggetto reale. Già a una prima, superficiale considerazione, non sembra opportuno definirla come "ideale". L'opera letteraria non condivide l'immutabilità dell'oggetto ideale: può subire modifiche, trasformazioni, può essere addirittura annientata. Ma definirla come "reale" non è meno problematico: come può una molteplicità ordinata di proposizioni essere qualcosa di "reale" al pari degli oggetti in cui quotidianamente ci imbattiamo? Nell'opera letteraria sembrano cioè inserirsi tanto aspetti ideali che materiali: se l'aspetto materiale del suono e della parola (lo strato delle formazioni sonoro-linguistiche), suscettibile di modifiche e annientamento, sembra ancorare l'opera letteraria alla realtà, la presenza di attualizzazioni di concetti ideali sembra invece definirla come oggettività ideale.

Già in sede preliminare Ingarden prende posizione contro prospettive psicologiche, che intendono l'opera letteraria come l'insieme dei vissuti dell'autore. All'opera letteraria non appartengono né i vissuti dell'autore né le esperienze psichiche del lettore. In questa prospettiva, l'opera letteraria va distinta dall'insieme delle operazioni soggettive dell'autore che pur, come vedremo, la costituiscono. Ingarden nega che le opere letterarie siano «costruzioni della libera fantasia, puri "oggetti di rappresentazione mentale" dell'autore, i quali dipendono interamente dal suo arbitrio»<sup>3</sup>. Se così fosse, l'opera letteraria dovrebbe essere considerata qualcosa di puramente psichico e del tutto soggettivo. Verrebbe così meno l'unità e l'identità delle oggettività rappresentate: se posso accedere agli oggetti rappresentati in un'opera letteraria soltanto attraverso i vissuti psichici dell'autore, è chiaro che un tale accesso sarà precluso al lettore, che non può attingere all'intrinseca soggettività dei vissuti dell'autore.

Osserva Ingarden che nel considerare l'opera letteraria essenzialmente come "oggetto di rappresentazione mentale", si trascura uno dei fondamenti ontologici dell'opera, ossia la sussistenza di «unità ideali di senso»<sup>4</sup> indipendenti dal soggetto che le apprende. Ingarden si scontra con il pregiudizio, fortemente radicato, che affinché un dato sia "oggettivamente" colto il soggetto non debba in alcun modo essere coinvolto. In realtà, l'apprensione soggettiva del dato non implica una soggettivazione del dato stesso che, pur essendo ontologicamente eteronomo, non include in sé l'atto psichico che lo afferra. L'assurdità dell'interpretazione psicologica dell'opera letteraria risulterà ancora più

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 73.

evidente in relazione al personaggio di finzione: se davvero l'opera letteraria non fosse altro che l'insieme dei vissuti psichici dell'autore e del lettore, ad ogni lettura dell'opera da parte di individui diversi emergerebbe un'opera completamente nuova, con personaggi del tutto diversi. Amleto sarebbe iriconoscibile, perderebbe i propri tratti caratteristici per annullarsi nelle esperienze soggettive del lettore<sup>5</sup>.

Cerchiamo ora di comprendere da un lato in che modo si arrivi alla costituzione di un mondo fittizio, dall'altro in che modo tale mondo fittizio risulti popolato da oggettività strutturalmente indeterminate.

## 2. Come costruire un mondo di finzione: una "quasi-realtà"

Si tratta qui di capire a quale livello dell'opera letteraria si realizzi la costruzione del mondo di finzione. La ricostruzione del processo di creazione di un'opera di finzione è complicata dall'esplicita volontà di Ingarden di volersi occupare dell'opera letteraria *finita*, e non dei processi attraverso cui essa viene realizzata<sup>6</sup>. D'altra parte troviamo nel testo di Ingarden numerosi riferimenti ai meccanismi di elaborazione dell'opera di finzione, che cercheremo ora di mettere in luce.

Nella definizione dell'opera letteraria, Ingarden procede all'individuazione degli "strati" eterogenei che costituiscono l'opera letteraria. Allo strato delle formazioni linguistico-sonore si aggiungono gli strati delle unità di significato, delle oggettività rappresentate e degli aspetti schematizzati. La creazione del mondo fittizio rappresentato in un'opera letteraria è per Ingarden un'operazione complessa, che richiede l'interazione di strati diversi dell'opera letteraria. Innanzitutto, è coinvolto lo strato delle formazioni sonoro-linguistiche: l'opera letteraria si compone di una molteplicità di proposizioni connesse, la cui unità di base è costituita dalla parola, provvista di specifiche qualità foniche. Se da un punto di vista ontologico questo primo strato costituisce una sorta di involucro esterno dell'opera letteraria, da un punto di vista invece fenomenologico esso risulta strettamente connesso allo strato delle unità di senso dell'opera, nella misura in cui il «suono di parola» (*Wortlaut*)<sup>7</sup> è connesso al significato della parola<sup>8</sup>.

Volendo chiarire la natura dell'opera letteraria, non possiamo che partire dalle sue unità di base: le parole. Che nell'opera letteraria si parli di una poltrona, di una famiglia o di un

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>8</sup> L'opera letteraria si costituisce dunque come una struttura stratificata, i cui strati sono distinti ma interconnessi e interdipendenti. A ciascuno strato corrispondono qualità estetiche specifiche che costituiscono il presupposto necessario per le qualità di ordine superiore dell'opera letteraria considerata in senso unitario. Dall'unità della stratificazione l'opera letteraria emerge come tutto organico, dotato di qualità proprie irriducibili alle qualità dei singoli strati. Vedi *Ibid.*, p. 86.

unicorno, la parola sembra sempre avere la capacità di riferirsi all'oggettività in questione. Questo per Ingarden è possibile, nella misura in cui la parola contiene nella propria unità di significato un fattore di direzione intenzionale, che le consente di direzionarsi verso un certo, specifico oggetto. Tale intenzionalità tuttavia non appartiene originariamente alla parola, quanto piuttosto all'atto di coscienza coinvolto, che in un certo senso "presta" alla parola la propria intenzionalità. Lo stesso avviene rispetto alla direzionalità della proposizione, quale oggetto di ordine superiore costituito dalla connessione di più parole: l'intenzionalità della proposizione non è ugualmente originaria, ma «presa a prestito»<sup>9</sup> dall'atto di coscienza autenticamente intenzionale.

Ma che cos'è di fatto una "proposizione"? Ingarden definisce la proposizione come il correlato intenzionale di operazioni soggettive, costituito da una struttura a duplice strato: lo strato sonoro-linguistico e lo strato dei contenuti di senso. Se il nome e il verbo, presi singolarmente, si dirigono verso oggettività individuali puramente intenzionali, la proposizione è diretta a uno specifico stato di cose, che va distinto dallo stato di cose oggettivamente esistente. Mentre lo stato di cose puramente intenzionale è ontologicamente dipendente dall'atto intenzionale coinvolto, lo stato di cose realmente sussistente è invece ontologicamente autonomo, costituendosi come l'oggetto colto da una proposizione vera. La proposizione risulta dunque il correlato intenzionale di operazioni soggettive, da cui emerge come un «tutto chiuso»<sup>10</sup>, oggettività nuova irriducibile ai contenuti di significato delle parole singole che contiene.

Se quindi è dall'atto intenzionale che la proposizione trae la propria origine, sarà sempre un atto intenzionale a modificarla o perfino ad annientarla. In effetti, basta una semplice inversione delle parole al suo interno per privare di senso una proposizione: una proposizione come "tavolo sul sta libro il" non rivela alcuno stato di cose intenzionale. Un'opera che contenesse unicamente proposizioni di questo tipo perderebbe il proprio strato oggettivo e non si ridurrebbe ad altro che a un mucchio di parole<sup>11</sup>. In quanto soggette a modifiche e alla possibilità di essere annullate, le proposizioni non possono dunque essere definite oggettività ideali esistenti da sempre e per sempre. Piuttosto, le proposizioni dell'opera letteraria, poiché sono portate all'esistenza da atti intenzionali soggettivi, si configurano come oggettività *eteronome*, che non hanno in sé il proprio fondamento ontologico.

Poiché la proposizione non è necessariamente rivolta a qualcosa di esistente, a oggetti o situazioni reali, è possibile formulare proposizioni false o, cosa che ci interessa ora, finzionali. Ingarden definisce le proposizioni coinvolte nell'opera di finzione di natura "quasi-giudicativa", nella misura in cui non si configurano come giudizi veri e propri, che pretendono di dire qualcosa di "vero". Le proposizioni dell'opera letteraria, piuttosto,

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 413.

“simulano” una realtà, si riferiscono a una “quasi-realtà” per la quale non possiamo avanzare alcuna pretesa di verità. È in questo modo che si costruisce «un mondo a parte»<sup>12</sup>, di natura essenzialmente illusoria: è la forza suggestiva dei quasi-giudizi ciò che consente di costruire un mondo finzionale. Gli stessi oggetti rappresentati hanno solo un «*habitus* di realtà»<sup>13</sup>, uno statuto ontologico modificato corrispondente alla natura quasi-giudicativa delle proposizioni coinvolte.

Dall’analisi della natura delle proposizioni arriviamo allora alla possibilità di creare domini finzionali, sulla base della possibilità di formulare proposizioni non-giudicative. Il mondo finzionale generato dalle proposizioni quasi-giudicative è un mondo quasi-reale, caratterizzato da peculiari coordinate spazio-temporali. Ingarden nega che nell’opera di finzione si possano ritrovare spazio e tempo reali, sostenendo piuttosto il sussistere di differenze strutturali tra il tempo della rappresentazione e il tempo reale.

Il tempo dell’opera di finzione è un “analogo” del tempo reale, un presente “simulato”, in cui assistiamo a una non-continuità delle rappresentazioni. Poiché la finzione letteraria è determinata da un numero finito di proposizioni, le rappresentazioni create saranno necessariamente discontinue: nell’opera di finzione si creano cioè delle lacune temporali, corrispondenti alle fasi della narrazione non esplicitamente rappresentate. Lacune che il lettore è abituato a riempire in modo automatico, ma che sono comunque presenti nell’opera. Nell’opera di finzione il tempo presente non ha alcun «privilegio ontico»<sup>14</sup> rispetto al passato e al futuro, non esprime «un’attualità marcata»<sup>15</sup> come avviene nella realtà, in un generale allineamento di tutti i momenti rappresentati<sup>16</sup>. Questo spiega perché in letteratura le digressioni risultano tanto convincenti: non devono sfidare quell’attaccamento vincolante al presente, che nella vita reale rende “opachi” i ricordi.

Anche lo spazio viene modificato nell’opera di finzione: pur essendo comunque uno spazio rappresentato conformemente alla percezione esterna, presenta differenze strutturali rispetto allo spazio reale. Lo spazio della narrazione non è lo spazio reale del lettore o dell’autore, ma uno spazio “simulato” che può essere presentato da diversi centri di orientamento. Se per esempio la narrazione è condotta da un io narrante, il centro di orientamento spaziale si troverà nell’io narrante in questione, mentre in altri casi si troverà nel personaggio principale che imporrà il proprio orientamento spaziale a tutta la narrazione<sup>17</sup>. In nessun caso si ammetterà che spazio e tempo dell’opera di finzione coincidano con spazio e tempo reali.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 324.

Emerge così una visione del mondo finzionale come mondo "quasi-reale", popolato da oggettività ugualmente definibili come "quasi-reali", esibite dagli stati di cose intenzionali. Si tratta di un mondo creato dagli atti rappresentativi dell'autore il quale attraverso proposizioni dispiega una serie di stati di cose che "simulano" la realtà. Tali proposizioni hanno una funzione di "quasi-contenimento", di "quasi-realizzazione finzionale": nonostante le proposizioni siano un "nulla" dal punto di vista dell'autonomia ontologica – esattamente come, nello stesso senso, è un "nulla" l'opera letteraria nel suo complesso<sup>18</sup> – grazie al proprio contenuto quasi-reale riescono a dotare l'opera narrativa di uno strato oggettuale.

### 3. *L'indeterminatezza del personaggio di finzione*

La delimitazione delle oggettività rappresentate si realizza per Ingarden nel cosiddetto terzo strato dell'opera letteraria, in collaborazione con il primo e il secondo strato<sup>19</sup>. La possibilità di ottenere oggettività rappresentate in una modalità quasi-reale è assicurata dalla dall'unità di significato del nome che si direziona all'oggettività in questione. Nell'unità di significato nominale sono compresi quattro elementi:

- il fattore intenzionale di direzione, che consente il riferimento della parola proprio a "questo" oggetto;
- il contenuto materiale, che determina qualitativamente l'oggetto, al cui interno possiamo distinguere elementi costanti ed elementi variabili;
- il contenuto formale, che determina la struttura formale dell'oggetto, ciò che lo caratterizza come "cosa", "evento", "processo" etc.;
- un fattore di caratterizzazione esistenziale, che stabilisce la natura reale o ideale di un oggetto.

Tutti i fattori contenuti nell'unità di significato nominale concorrono alla definizione del personaggio di finzione: il contenuto formale ne fornisce la struttura formale (Amleto è un essere umano); il fattore di direzione intenzionale garantisce la direzione a quell'unico personaggio; il contenuto materiale ne esprime le caratteristiche concrete; la caratterizzazione esistenziale ne assicura quella "realtà" per cui Amleto esisterebbe *se* fosse reale.

A questi quattro elementi si può eventualmente aggiungere un quinto, quale la «posizione esistenziale»<sup>20</sup> dell'oggetto, il suo esistere o meno all'interno del contesto

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 475.

<sup>19</sup> Primo strato è quello delle formazioni sonoro-linguistiche; il secondo quello delle unità di significato. È l'unità armonica degli strati ad assicurare «il carattere polifonico essenziale» dell'opera letteraria. Vedi *Ibid.*, p. 86.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 135.

finzionale in cui compare. La nozione di posizione esistenziale ha un'importanza particolare, in quanto consente di definire un personaggio come Amleto "esistente" all'interno della finzione creata dal contenuto di senso del dramma di Shakespeare. Amleto non ha soltanto una caratterizzazione esistenziale, per la quale si configura come "reale" qualora esistesse, ma in un certo senso anche una "posizione" esistenziale, se lo consideriamo all'interno del suo dominio di appartenenza, nella realtà finzionale che lo considera come esistente<sup>21</sup>.

Il personaggio di finzione, quale quasi-individuo, costituisce dunque il correlato intenzionale dell'unità di significato dell'espressione nominale "Amleto". Come lo stato di cose che costituisce il correlato della proposizione si configura come oggettività puramente intenzionale, così anche il personaggio fittizio è correlato puramente intenzionale dell'espressione nominale. In quanto oggettività puramente intenzionale, il personaggio di finzione ha due caratteristiche essenziali:

- 1) è necessariamente eteronomo, cioè non ha in se stesso il fondamento della propria esistenza, ma nell'atto intenzionale;
- 2) è strutturalmente trascendente rispetto all'atto intenzionale, nella misura in cui si costituisce come correlato intenzionale dell'atto in questione. L'oggetto finzionale così inteso, costitutivamente trascendente rispetto all'esperienza, va allora distinto dall'«oggetto di rappresentazione mentale»<sup>22</sup>, immanente all'atto rappresentativo quale sua «parte reale indivisibile»<sup>23</sup>.

Nell'opera di finzione sono rappresentate oggettività puramente intenzionali "reali" secondo il loro contenuto, che si danno conformemente alla percezione degli oggetti reali. Tali oggettività puramente intenzionali, "reali" secondo il loro contenuto (per la particolare caratterizzazione esistenziale che contengono) possono essere tanto fisiche che psichiche: si pensi alla rappresentazione di Amleto quale persona fisica, e alla rappresentazione dei suoi dubbi, invece inevitabilmente psichici.

Poiché nell'opera letteraria l'espressione nominale non si trova mai isolata da un contesto, ma sempre inserita in una proposizione, il personaggio acquisisce forma e spessore solo nella molteplicità di proposizioni che costituiscono l'opera. Il personaggio di un'opera narrativa è intenzionato da proposizioni sempre nuove, e si manifesta quindi in stati di cose sempre differenti, pur rimanendo uguale a se stesso<sup>24</sup>. In questo senso, il contenuto del personaggio rappresentato trascende nella sua interezza il contenuto intenzionato dal singolo atto, acquisendo una maggiore complessità e una «trascendenza peculiare»<sup>25</sup>, che

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>25</sup> *Ibid.*

si aggiunge alla trascendenza strutturale rispetto all'atto, propria di ogni oggetto intenzionale.

Ingarden invita a immaginare un certo personaggio fittizio di un romanzo, il quale attraverso numerose peripezie raggiunge infine la piena maturità di spirito<sup>26</sup>. Un personaggio di questo tipo verrà intenzionato in situazioni successive sempre nuove, mantenendo pur sempre la propria identità, e mantenendo al contempo tutte le determinazioni esplicitate dagli atti precedenti. In questo senso, l'intero contenuto del personaggio si delinea attraverso una molteplicità di atti intenzionali di cui trattiene le varie determinazioni ottenute, "trascendendo" in tal modo il singolo contenuto dell'atto che attualmente lo intenziona. L'oggetto di finzione risulta così colto attraverso una serie di proposizioni tra loro connesse, in una sorta di «scissione proposizionale»<sup>27</sup>: come il raggio di sole si scinde in un prisma, così l'oggetto fittizio si mostra in modo diverso in stati di cose connessi ma distinti. Nell'opera di finzione l'oggetto è colto attraverso una rete di proposizioni, che lo portano a rappresentazione in stati di cose differenti.

L'oggetto fittizio, quale correlato puramente intenzionale di proposizioni, si dispiega dunque nelle proprie qualità all'interno dello stato di cose finzionale. In questo senso, se l'oggetto in forma nominale si presenta come «totalità non dischiusa»<sup>28</sup>, è all'interno di una proposizione che l'oggetto si apre a nuove determinazioni, si fa portatore di certe qualità. Se quindi prendiamo, ancora una volta, il personaggio di finzione "Amleto", si ammetterà che racchiude in sé una serie di proprietà come "principe di Danimarca", "amico di Orazio", "amante di Ofelia", che si dischiudono soltanto all'interno di stati di cose espressi in forma proposizionale.

È quindi il contenuto di senso della proposizione a determinare (quasi-creare) le oggettività rappresentate. Si pensi alla prima comparsa dell'oggetto di finzione "unicorno" all'interno di un'opera narrativa: l'unicorno non si potrà mai manifestare isolatamente, ma sempre all'interno di stati di cose che lo esibiscano, rivelando l'oggetto nei suoi tratti caratteristici.

Tali proprietà non sono mai effettivamente «incarnate» dal personaggio fittizio, al quale sono semplicemente «attribuite»<sup>29</sup>: in quanto ontologicamente eteronomo, l'oggetto di finzione non possiede effettivamente le proprietà che gli sono assegnate. L'oggetto finzionale, in quanto oggetto puramente intenzionale, «almeno per il suo contenuto non è "determinato" in modo rigoroso»<sup>30</sup>: rispetto alle oggettività ontologicamente autonome non può che configurarsi come "apparenza", la cui ragion d'essere risiede negli atti intenzionali.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 197.

Dalla scissione dell'oggetto finzionale in una pluralità di stati di cose emergono oggettività strutturalmente indeterminate, in cui compaiono punti vuoti da riempire. Il fatto che durante la lettura non siamo consapevoli di tale scissione strutturale dell'oggetto rappresentato è dovuto alla presenza nell'oggetto di aspetti schematizzati, riempiti – anche se solo parzialmente – dal lettore dell'opera. Osserva Ingarden che il personaggio fittizio è per sua essenza lacunoso<sup>31</sup>: non essendo parte del mondo reale vero e proprio, ma sussistendo unicamente in una dimensione di quasi-realtà, l'oggettività rappresentata non può essere determinata sotto ogni possibile aspetto. Tali aspetti incompleti, attraverso cui l'oggetto si manifesta, sono definiti da Ingarden "schematizzati", nella misura in cui costituiscono una sorta di scheletro vuoto, che il lettore deve riempire con le proprie esperienze vissute. È al lettore che spetta il riempimento di tali punti vuoti, nel momento in cui *concretizza* l'opera letteraria attraverso la sua lettura<sup>32</sup>. Solo nella concretizzazione dell'opera durante la lettura individuale il personaggio prende effettivamente "vita", e riluce di quella vivacità che ci consente di pensarlo come qualcosa di quasi-reale. Di per sé il personaggio fittizio esibito in uno stato di cose fittizio non gode ancora di quella vitalità, di quella energia che sembra "vivificarlo": perché Amleto possa effettivamente apparirci nella sua quasi-realtà, è necessario il diretto intervento del lettore.

Accanto agli aspetti schematizzati, che costituiscono il quarto strato dell'opera letteraria, Ingarden riconosce l'importanza di aspetti che definisce «tenuti pronti a disposizione»<sup>33</sup> nell'opera, imposti dall'autore al lettore: si tratta di particolari aspetti delle oggettività coinvolte, preparati dall'autore all'attualizzazione attraverso metafore, espressioni onomatopoeiche o specifiche formazioni sonore di grado superiore<sup>34</sup>. In questo senso l'autore può imporre al lettore determinati aspetti degli oggetti finzionali in questione, ponendo dei vincoli contenutistici al riempimento degli aspetti schematizzati: la modalità di riempimento degli schemi non solo non è arbitraria, ma in una certa misura è stabilita in sede preliminare dall'autore stesso.

Il personaggio di finzione si costituisce dunque come oggettività puramente intenzionale creata (o meglio, quasi-creata) da un atto o da un insieme di atti di coscienza, i quali

<sup>31</sup> La stessa indeterminatezza dell'oggetto fittizio si ritrova nelle riflessioni di Alexius Meinong. Dal punto di vista epistemico, per Meinong l'oggetto di finzione è costitutivamente incompleto, nella misura in cui non è determinato rispetto a ogni possibile proprietà: di Amleto non sappiamo se fosse mancino, e neppure sappiamo che non lo fosse. In quanto incompleti, agli oggetti di finzione non potrà essere attribuito alcun essere, né in forma esistenziale né come sussistenza ideale. Per la nozione di oggetto incompleto, vedi A. Meinong, *Über Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit* (1915), in *Alexius Meinong Gesamtausgabe*, VI, a cura di R.M. Chisholm, R. Haller & R. Kindiger, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1968-1978.

<sup>32</sup> Indeterminatezza che ha una certa connessione con l'"opacità" costitutiva del contesto narrativo che può contenere ambiguità e contraddizioni nei suoi contenuti di senso. Vedi *Ibid.*, p. 222.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 364.

possono anche trovarsi intrecciati ad altri vissuti (come sentimenti, volizioni etc.) che conferiscono così all'oggetto finzionale anche sfumature emotive: un personaggio può colpirci come fragile o spietato, ridicolo o arrogante, in un'infinità di possibili determinazioni anche emotive<sup>35</sup>.

Intendere la finzione narrativa come quasi-realtà significa per Ingarden non potervi applicare le categorie epistemiche di vero e falso, nella misura in cui non abbiamo qui a che fare con giudizi ma soltanto con quasi-giudizi. Si potrà al massimo parlare di verità come «coerenza oggettiva»<sup>36</sup>, nella consapevolezza che nell'opera di finzione non si ha altro che una simulazione di realtà.

Eppure l'opera di finzione ha per Ingarden una funzione essenziale, insopprimibile, per la vita umana. Sono proprio le oggettività rappresentate nella finzione letteraria, i personaggi tanto quanto le vicende narrate, a consentire l'emergere delle cosiddette qualità metafisiche dell'opera, qualità di ordine superiore che si manifestano in circostanze complesse. L'agire dei personaggi di finzione, o meglio il loro quasi-agire, il delinearsi degli stati di cose puramente intenzionali, il colorarsi emotivo di quanto narrato, consentono l'emergere di qualità metafisiche come il sublime, il grottesco, il sacro, qualità travolgenti nella vita reale ma che, in quanto solo simulate nell'opera di finzione, consentono al lettore una loro serena contemplazione<sup>37</sup>. Come scrive Ingarden concludendo il suo testo, «la nostra vita riceve dall'opera d'arte letteraria uno splendore divino, un "nulla" e tuttavia un mondo meraviglioso che si origina ed è grazie a noi»<sup>38</sup>.

La finzione letteraria così intesa non è allora «mera finzione»<sup>39</sup>, ma oggettività dotata di una struttura propria, che non si dissolve nella molteplicità delle possibili concretizzazioni dell'opera. La stessa identità intersoggettiva dell'opera letteraria è garantita dalle essenze di concetti ideali parzialmente attualizzate nelle proposizioni: ciò che due lettori della stessa opera afferrano sono le unità ideali di senso contenute nel significato delle parole, che consentono una fruizione intersoggettiva dell'opera stessa. L'approdo a questo risultato richiede l'ammissione dell'eteronomia ontologica dell'opera rispetto ai suoi due fondamenti: le operazioni intenzionali soggettive e i concetti ideali.

#### *4. Per concludere: Ingarden nel dibattito contemporaneo sull'ontologia dell'opera d'arte*

L'idea di Ingarden dell'oggetto di finzione come oggetto puramente intenzionale, ontologicamente eteronomo, trova spazio anche nel dibattito contemporaneo

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 488.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 70.

sull'ontologia dell'arte. In particolare, ritroviamo nelle posizioni che definiscono l'opera d'arte come "artefatto astratto" il medesimo rifiuto di Ingarden della dicotomia tra reale e ideale, nonché il medesimo appello all'attività intenzionale dell'autore per la costituzione dell'opera.

Il concetto di oggetto fittizio come oggettività puramente intenzionale si fa largo nelle posizioni realiste contemporanee incentrate sulla nozione di "oggetto astratto" e "artefatto". In posizioni di questo tipo, promosse per esempio da Peter Van Inwagen<sup>40</sup> o Amie Thomasson<sup>41</sup>, l'oggetto della finzione letteraria è concepito come oggetto astratto, entità teorica del discorso letterario, esattamente come gli elettroni sono entità teoriche in fisica. Prospettiva che è definita "realista", nella misura in cui l'oggetto fittizio è ritenuto *esistente* esattamente come ogni altro oggetto del mondo ordinario, nonostante non sia vincolato a supporti fisici.

In particolare, Thomasson contesta l'eshaustività della dicotomia reale/ideale<sup>42</sup>, sostenendo la necessità di introdurre la categoria ontologica di oggettualità «puramente intenzionale»<sup>43</sup>. Entità intenzionali sono le opere d'arte, che non sono né reali né ideali: in quanto suscettibili di modifiche e perfino di annientamento, non godono dell'eterna immutabilità dell'oggetto ideale. Non possiamo d'altro canto definirle "reali" dal momento che, pur avendo un'origine temporale, non hanno una precisa collocazione spazio-temporale. In Thomasson ritroviamo la medesima eteronomia ontologica strutturale dell'opera di finzione sostenuta da Ingarden: gli oggetti fittizi esistono, ma sempre in modo dipendente da una soggettività intenzionale che li produce. È in questo senso che l'oggetto fittizio si configura come "artefatto", risultato degli atti intenzionali dell'autore.

Nonostante gli oggetti di finzione sembrino in qualche modo scivolare tra le maglie delle nostre reti categoriali, sfidando i nostri tentativi di inquadrarli in teorie organiche, le tesi di Ingarden continuano a rivelarsi, anche all'interno del dibattito contemporaneo, particolarmente feconde.

---

<sup>40</sup> P. Van Inwagen, "Creatures of Fiction", *American Philosophical Quarterly*, 14, 1977, 4, pp. 299-308.

<sup>41</sup> A. Thomasson, "Speaking of Fictional Characters", *Dialectica*, 57, 2003, 2, pp. 205-223.

<sup>42</sup> A. Thomasson, "The Ontology of Art", in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, a cura di P. Kivy, Blackwell, Oxford 2004, pp. 78-92.

<sup>43</sup> A. Thomasson, "Ontology of Cultural Objects", in *Existence, Culture, Persons: The Ontology of Roman Ingarden*, a cura di A. Chrudzimski, Ontos, Frankfurt am Main 2005, pp. 115-136.

Il presente saggio è tratto dal vol. 4 - dell'anno 2012 - numero 4 della Rivista Online – Fogli Campostrini, edita dalla Fondazione Centro Studi Campostrini, Via S. Maria in Organo, 4 – 37129 Verona, P. IVA 03497960231

Presidente della Fondazione Centro Studi Campostrini - Rosa Meri Palvarini

Direttore responsabile e scientifico - Massimo Schiavi

Fondazione Centro Studi Campostrini. Tutti i diritti riservati. 2012.

ISSN: 2240-7863

Reg. Tribunale di Verona n. 925 del 12 maggio 2011.

La proprietà letteraria dei saggi pubblicati è degli autori. Tutti i saggi sono liberamente riproducibili con qualsiasi mezzo con la sola condizione che non siano utilizzati a fini di lucro. L'autore e la fonte debbono sempre essere indicati.

All articles are property of their authors. They are freely reproducible in any form as long as not used for profit. In all cases both authors and source must be indicated.

## LO SCHEMA “QUASI SEMPRE VUOTO” DEGLI OGGETTI FINZIONALI

Lidia Gasperoni

Lo strato degli aspetti schematizzati costituisce il quarto e ultimo strato dell'opera letteraria in cui Roman Ingarden sviluppa ulteriormente il problema della rappresentazione degli oggetti nell'opera, in cui gli stati di cose «esibiscono gli oggetti rappresentati, ma non riescono veramente a portarli a un'apprensione intuitiva»<sup>1</sup>; sono infatti gli aspetti che costituiscono un “fattore” ulteriore nella rappresentazione, un fattore che esibisce gli oggetti senza ridurli alla singola rappresentazione. Gli aspetti, nel loro prospettivismo, si prestano a essere delle attualizzazioni *particolari* delle caratteristiche potenziali che possono essere attribuite a un oggetto.

Il tratto attuale, prospettico e parziale, della rappresentazione degli oggetti costituisce una *selezione*, un'azione *selezionante* che Ingarden esprime con la nozione di “schema” il cui uso nella caratterizzazione del quarto strato dell'opera letteraria si basa sulla constatazione della radicale indeterminatezza dell'opera stessa come oggetto puramente intenzionale; da tale indeterminatezza risulta che – come scrive Ingarden:

L'oggetto rappresentato “reale” secondo il suo significato non è affatto un individuo che è determinato chiaramente e completamente nel senso vero e proprio in ogni suo aspetto; esso forma un'unità originaria, sì, ma questa è solo una formazione schematica con diversi punti di indeterminazione e con un numero finito di caratteristiche determinate<sup>2</sup>.

La stretta connessione tra lo schema e i punti d'indeterminazione è connessa al problema del passaggio dalla potenzialità all'attualizzazione di aspetti che caratterizza l'opera sin dalla descrizione dello strato dei suoni linguistici in cui le unità sonore emergono come unità organiche. Ma, come ha recentemente osservato Frederik Stjernfelt, mentre i primi tre strati dell'opera letteraria – i suoni di parola, le unità di significato, gli oggetti rappresentati – trattano i tre aspetti del segno (espressione, contenuto, riferimento), il

---

<sup>1</sup> R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Halle 1931; *L'opera d'arte letteraria*, trad. di L. Gasperoni, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2011, p. 351.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 345-346.

quarto strato, quello degli aspetti schematizzati concerne la classica idea in fenomenologia, ossia quella di Edmund Husserl, secondo cui gli oggetti percepiti non possono mai essere afferrati nella loro totalità se non attraverso una serie molteplice di aspetti che corrispondono ai punti di vista da cui vengono percepiti e che sono quindi sempre potenzialmente atualizzabili<sup>3</sup>.

Questa potenzialità interna alla rappresentazione degli aspetti è descritta attraverso la loro *struttura schematica* che il presente saggio intende approfondire in tre momenti: dopo una breve premessa introduttiva, nella prima parte sarà presa in considerazione la questione dell'origine epistemica della nozione di schema nella filosofia di Ingarden. A partire in particolar modo dal confronto con la concezione bergsoniana degli *schèmes de notre action sur la matière*, nella seconda parte si passerà ad analizzare la questione dello schema come struttura formale della rappresentazione sia di oggetti di conoscenza sia di oggetti puramente intenzionali. La terza parte sarà focalizzata sul significato della struttura schematica di questo secondo tipo di oggetti, considerando in che modo il riempimento materiale dello schema si caratterizzi come potenzialmente infinito e sia costitutivo della rappresentazione degli aspetti.

### 1. Schema e indeterminazione

Il concetto di schema si caratterizza nella riflessione di Ingarden in primo luogo come qualcosa di non completamente determinato che assicura la permanenza di una certa rappresentazione. Equiparato anche a uno scheletro, lo schema di un'opera sembra indicare la sua struttura di base. È lo schema infatti che rimane «quasi sempre vuoto»<sup>4</sup> e può essere *riempito* da diverse determinazioni. Questo primo significato di schema richiama quello più comune, cui spesso ci si riferisce quando si pensa a esso come a una struttura approssimativa, uno schizzo, una *silhouette*: tutte configurazioni attraverso cui è possibile afferrare un significato – seppur in parte indeterminato, appena accennato. Anche nel linguaggio comune in tedesco il verbo "*schemen*" fa riferimento al campo semantico dell'indeterminatezza che, anche rimanendo tale, ci trasmette una conoscenza. "*Nur als Schemen zu erkennen sein*" significa appunto conoscere qualcuno o qualcosa solo come un'ombra, una sagoma. Già da quest'accezione, tratta dal linguaggio comune, si comprende come la questione dello schema nella conoscenza si riferisca a una determinazione di tratti e caratteristiche al fine non di una conoscenza pienamente determinata e completa bensì di una conoscenza parziale, caratterizzata da una selezione particolare di tratti. Pensiamo a questa definizione del tempo ne *L'opera d'arte letteraria*:

<sup>3</sup> F. Stjernfelt, *Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology and Semiotics*, Springer, Dordrecht 2007, p. 346.

<sup>4</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 344.

«Il tempo si abbassa [...] sino a divenire uno schema vuoto, che ci permette solo di orientarci nella successione temporale degli avvenimenti appena accennati»<sup>5</sup>. Il tempo costituisce, per così dire, uno schema vuoto, una cornice di riempimento in cui si articolano le vicende di un'opera.

A uno sguardo più attento, lo schema sembra assumere in Ingarden una funzione assai più strutturale, non riducibile a una forma vuota di riempimento, vale a dire quella di mediazione e passaggio tra la potenzialità infinita delle possibili determinazioni alla selezione di un tutto, composto solo da alcune determinazioni ma che, all'atto formato, è organico e unitario. Quest'unità organica, che mantiene grazie alla struttura schematica una potenziale apertura a ulteriori determinazioni, è la finzione stessa. Proprio a Ingarden va, a mio avviso, riconosciuto il merito di indagare la funzione strettamente epistemica dello schema nell'ambito della finzione.

## 2. Origini della nozione di "schema" in Ingarden

La prima questione che s'intende porre rispetto all'uso che Ingarden fa della nozione di schema è da dove essa derivi e in quale orizzonte egli la sviluppi. La questione delle origini ci porta apparentemente fuori da *L'opera d'arte letteraria*, anche se in realtà pone in evidenza quanto la questione dello statuto degli oggetti finzionali rientri innanzitutto nell'ambito della teoria della conoscenza.

L'uso della nozione di "schema" è connesso al problema dell'apparenza (*Erscheinung*), come rappresentazione unitaria a livello astratto ma parziale nella sua concretezza, ed è fondamentale per Ingarden il quale, sin dalla sua dissertazione su Henri Bergson e dai primi scritti fenomenologici, introduce questa nozione sempre nell'orizzonte della *Critica della ragion pura* kantiana, facendo riferimento sia alla distinzione tra intelletto e intuizione sia alla questione del *Ding an sich*. Lo schema assicura per Kant il livello minimo della percezione, condizione dell'esperienza e della costituzione del significato. La critica che Ingarden muove a Kant è di non aver sviluppato – scrive nella *Grundlegung der Erkenntnistheorie* – «un'analisi immanente dell'esperienza percettiva e dell'esperienza della conoscenza delle qualità pure ideali»<sup>6</sup>. Questa critica si muove nell'orizzonte teorico delle critiche che già filosofi come Maimon, Herder, Hamann, avevano avanzato contro Kant rispetto alla realtà finzionale sia delle intuizioni sia delle categorie – introducendo da un lato degli aspetti strettamente simbolici e metaforici nella conoscenza, dall'altro (in particolare Herder) una prospettiva sensualista rispetto allo sviluppo del pensiero concettuale. Ingarden non si riferisce a questi autori né sembra interessato a riferirsi

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>6</sup> R. Ingarden, *Zur Grundlegung der Erkenntnistheorie*, in *Gesammelte Werke*, vol. 6.1., Niemeyer, Tübingen 1996, p. 362.

direttamente alla filosofia kantiana il cui trascendentalismo è mediato da Husserl e dai Neokantiani. E, di fatto (allo stato delle mie ricerche), Ingarden non si sofferma mai a trattare la teoria dello schematismo kantiano. Probabilmente Ingarden conosce l'orizzonte postkantiano rispetto alla questione della finzione, soprattutto attraverso la lettura dell'opera *Die Philosophie des Als-Ob* (1922) di Hans Vaihinger, interprete significativo della *Critica della ragione pura* e noto per la sua riflessione sulle finzioni la cui forma linguistica è rappresentata dall'espressione "als ob" (come se)<sup>7</sup>. Ingarden si riferisce a quest'opera già nella lettera a Husserl del 1918 per spiegare in che modo egli ritenga sia opportuno fondare la realtà degli oggetti ideali al di là dei «significati del come se»<sup>8</sup>. E si riferisce in modo critico alla teoria di Vaihinger in cui la realtà degli oggetti ideali non può essere ridotta solamente all'uso di tali significati<sup>9</sup>. Come evidenzia la lettera a Husserl l'obiettivo di Ingarden è di fondare lo statuto della finzione non esclusivamente su uno dei due poli della controversia tra idealismo e realismo, facendo dell'oggetto finzionale un ente del tutto trascendente e della realtà un *Ding an sich* inaccessibile.

Ripercorrendo le tracce dell'uso della nozione di "schema", Ingarden si confronta proprio con questi due tipi di trascendenza: delle idee da un lato, della realtà dall'altro – e lo fa avendo come riferimento principale gli *Schemata des Handelns* (schemi dell'azione) di Bergson. Nell'opera *Zur Grundlegung der Erkenntnistheorie* Ingarden si riferisce alla sussunzione delle intuizioni sotto le categorie nella filosofia trascendentale kantiana, ma il riferimento esplicito alla nozione di "schema" è rappresentato dalla filosofia di Bergson, il quale secondo Ingarden avrebbe il merito di individuare una dimensione immediata puramente coscienziale della datità intuitiva<sup>10</sup>. All'analisi dell'intelletto e dell'intuizione in Bergson, Ingarden dedica la propria tesi di dottorato (sotto la supervisione di Husserl), opera densa e complessa. L'impiego di Bergson della nozione degli «schèmes de notre action sur la matière» è limitato alla determinazione dell'omogeneità dello spazio e del

<sup>7</sup> H. Vaihinger, *Die Philosophie des Als-Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche* (1911); trad. di F. Voltaggio, *La filosofia del "come se". Sistema delle finzioni scientifiche, etico-pratiche e religiose del genere umano*, Astrolabio, Roma 1967.

<sup>8</sup> R. Ingarden, "The letter to Husserl about the VI [Logical] Investigation and 'Idealism'" (luglio 1918), in *Ingardeniana I*, *Analecta Husserliana*, vol. 4, a cura di A.-T. Tymieniecka, Reidel, Dordrecht-Boston 1976, p. 428.

<sup>9</sup> Ibid.: «But should there be a reality then necessarily it would have to be principally different from these "as-if-meanings"».

<sup>10</sup> R. Ingarden, *Zur Grundlegung der Erkenntnistheorie cit.*, pp. 164-169. È rispetto alla percezione, al contempo continua e lacunosa, di aspetti esteriori che Daniela Angelucci instaura un confronto tra Ingarden e Bergson: «[...] laddove i dati sensibili degli aspetti esteriori percepiti concretamente mutano di continuo – trascorrono nel fluire della loro durata, direbbe Bergson, citato esplicitamente da Ingarden –, sebbene nel percepirne la superficie esterna non siamo costantemente consapevoli della loro incessante mutevolezza, gli aspetti schematizzati nell'opera letteraria sono contraddistinti da una certa rigidità», *L'oggetto poetico. Conrad, Ingarden, Hartmann*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 104.

tempo<sup>11</sup>. Tale omogeneità in *Matière et Mémoire* non costituisce né una proprietà delle cose né una condizione necessaria della nostra conoscenza, bensì è uno schema della nostra azione sulla materia. Ingarden amplia (e lo scrive chiaramente)<sup>12</sup> l'impiego di questa nozione alle strutture descritte da Bergson per definire lo spazio e il tempo omogenei. Non posso soffermarmi qui sulle diverse critiche mosse da Ingarden alla teoria degli schemi dell'azione – in questa forma ampliata; vorrei solamente fare riferimento a una questione, ossia se gli schemi possano essere estranei alla materia e relativi all'azione conoscitiva. Secondo la lettura ingardeniana, Bergson postulerebbe la datità immanente nell'intuizione senza riuscire però a fondarla. Egli relativizzerebbe gli schemi all'azione che avrebbero, sì, il merito di mostrare l'attività dell'azione conoscitiva – il "movimento cinematografico dell'intelletto" de *L'évolution créatrice* – senza però dar conto di quell'unità relativizzata ma, per certi aspetti, indipendente dall'atto coscienziale. Bergson rimarrebbe così ancorato a una concezione tradizionale della verità e della realtà degli oggetti. Al contrario Ingarden, per mantenere questo movimento e farlo coincidere con la datità immediata dell'intuizione, impiega la nozione di "*Verkörperung*"<sup>13</sup>, ossia una sorta di "incorporamento" delle categorie non nella materia ma nella coscienza stessa. Le categorie, come schemi, sarebbero quindi incorporate nella coscienza e nella materia così da assicurare il passaggio da una forma generale a una forma concreta. In questo modo Ingarden trasforma il carattere relativo degli schemi bergsoniani nella tensione tra l'unità e la parzialità degli oggetti rappresentati: questi rimangono i medesimi a livello funzionale essendo però radicalmente variabili nella rappresentazione. Analizziamo meglio come Ingarden definisca e assicuri tale potenziale variabilità come costitutiva.

### *3. Lo schema come struttura formale della rappresentazione di oggetti di conoscenza e di oggetti puramente intenzionali*

La funzione dello schema, nella sua fluttuazione di determinazioni, si trova nella zona di confine tra realtà e apparenza in cui la finzione non è considerata come un mero oggetto fantastico bensì come una rappresentazione quasi-reale. Il "quasi" della rappresentazione – problematizzato già da Husserl nell'analisi della *fantasia* in *Ideen* – caratterizza lo

<sup>11</sup> H. Bergson, *Matière et mémoire*, Alcan, Paris 1929, p. 235.

<sup>12</sup> R. Ingarden, *Intuition und Intellekt bei Bergson*, in *Frühe Schriften zur Erkenntnistheorie*, in *Gesammelte Werke*, vol. 6, Niemeyer, Tübingen 1994, p. 42 in nota [trad. mia]: «Bergson comprende con l'espressione "schema dell'agire" anzitutto lo spazio omogeneo e il tempo omogeneo. Parallelamente a questi tipi di schema vi è però una serie di altri schemi che Bergson pone in risalto ma che non designa esplicitamente con questo termine. In riferimento alle connessioni che sono presenti a livello tematico, ci permettiamo di estendere l'uso del termine "schema dell'agire" anche a queste strutture».

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 131.

schema come mediazione, passaggio dalla potenziale completa determinazione dell'oggetto a quella che il soggetto percepisce. In *Essentielle Fragen* (1925) – precisamente nel §8 – la questione dello schema è connessa da Ingarden alla determinazione dell'oggetto di conoscenza, quindi prima di affrontare la questione degli oggetti propriamente finzionali. In quest'opera è sviluppata la parte costruttiva delle critiche a Bergson appena analizzate – fatto confermato dallo stesso Ingarden che, nella postfazione all'edizione polacca del 1961 dell'opera *Intuition und Intellekt bei Henri Bergson*, dichiara di aver affidato alle opere successive la *pars construens* delle critiche mosse a Bergson<sup>14</sup>. In *Essentielle Fragen* lo schema è un *Gewand*<sup>15</sup>, una "veste" che esercita la funzione di supporto e al contempo dona una forma all'oggetto stesso permettendo la sussunzione di un oggetto individuale sotto la specie generale e quindi il passaggio da un concetto generale astratto alla determinazione (non completa) di un individuo concreto. In questo modo l'oggetto non compare come reale, come un qualcosa preso di per sé, bensì è colto nel suo *habitus* di realtà come un quasi-oggetto. Questo processo riguarda innanzitutto gli oggetti il cui statuto ontico è indipendente dal soggetto. Attraverso la rappresentazione schematica Ingarden mira, contro le posizioni convenzionaliste, a mostrare come nella rappresentazione di questi oggetti si debba far riferimento alla realtà indipendente dall'atto intenzionale del soggetto.

Negli oggetti di conoscenza lo schema non costituisce una determinazione assoluta dell'oggetto, bensì solamente una sua determinazione relativa. Ritroviamo quindi il carattere di relatività degli schemi bergsoniani, la cui funzione è di segnare la relazione tra l'oggetto e la sua rappresentazione. In tale relazione si dimostra l'eteronomia stessa dell'oggetto e si presuppone la presenza di una natura e dell'essenza dell'oggetto come entità reale. La posizione di Ingarden è che vi siano degli oggetti indipendenti rispetto all'essere ma per alcuni (e non tutti) tratti distintivi dipendenti dall'atto di conoscenza.

Nella conoscenza degli oggetti puramente intenzionali si devono distinguere due fasi: la prima si riferisce alla rappresentazione della fantasia, ossia al concetto finzionale in sé; la seconda considera l'oggetto finzionale come se esistesse veramente. In quest'ultima fase attribuiamo delle caratteristiche all'oggetto finzionale e sviluppiamo una conoscenza di esso, vale a dire possiamo elaborare una serie di giudizi ipoteticamente veri. In conclusione ci comportiamo *come se* si trattasse di un oggetto realmente esistente, anche se si tratta di un oggetto finzionale. I nostri giudizi sono quindi dei *quasi-giudizi* e l'oggetto finzionale è un oggetto *quasi-reale*. In *Essentielle Fragen* Ingarden giunge alla seguente conclusione, che ritengo possa essere considerata il presupposto teorico alla base della teoria della conoscenza di oggetti finzionali:

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 196-197.

<sup>15</sup> R. Ingarden, *Essentielle Fragen, Ein Beitrag zum Problem des Wesens*, in *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, vol. VII, Niemeyer, Halle 1925, p. 158.

La costituzione degli oggetti finzionali come oggetti autonomi di esistenza nella fantasia, presuppone le idee degli oggetti (essenze) reali o ideali ontologicamente autonomi, degli oggetti dunque che hanno una propria natura sui cui noi non possiamo esercitare un influsso a livello puramente conoscitivo<sup>16</sup>.

Tra gli oggetti di conoscenza e gli oggetti finzionali sembra esservi effettivamente un rapporto di autonomia. In comune questi due tipi di oggetti hanno il procedimento schematico che forma una serie di caratteristiche distintive attraverso cui li conosciamo. Tra di essi vi è però una differenza sostanziale che Ingarden definisce nell'*Opera d'arte letteraria*, passando dall'analisi degli oggetti della rappresentazione a quella dello strato degli aspetti schematizzati, e che è fondata in modo forse più preciso nell'opera *Der Streit um die Existenz der Welt*, in cui Ingarden scrive: «Mentre gli oggetti individuali ontologicamente autonomi costituiscono in linea di principio un essere chiuso, pronto [...], l'oggetto individuale intenzionale è rispetto al suo contenuto sempre incompleto, compreso sempre e solo nella costituzione stessa»<sup>17</sup>. Così nel §38 de *L'opera d'arte letteraria*, scrive:

In una conoscenza determinata, che si compie in un numero finito di atti, non possiamo mai sapere come un oggetto reale sia determinato da ogni punto di vista. La maggior parte delle sue caratteristiche ci rimane sempre nascosta. Questo non vuol dire però che esso, in sé, non sia del tutto determinato, ma solo che tale maniera di conoscerlo, che consta nella considerazione successiva delle sue caratteristiche determinate, ci permette di coglierlo solamente in un modo non adeguato, in una serie di operazioni conoscitive<sup>18</sup>.

#### 4. Gli aspetti schematizzati e l'indeterminazione radicale del riempimento materiale

Ritornando a *L'opera d'arte letteraria*: nel settimo capitolo Ingarden è impegnato a descrivere la dimensione di quasi-realtà degli oggetti rappresentati e individuarne il carattere radicalmente indeterminato, e nel capitolo ottavo la sua attenzione è rivolta a spiegare la funzione degli aspetti schematizzati nella rappresentazione sia degli oggetti della conoscenza sensibile che di quelli puramente intenzionali – pensiamo agli esempi della "palla rossa" da un lato e della "Parigi dell'*Anima incantata* di Rolland" dall'altro. Nei primi paragrafi di questo saggio si è cercato di approfondire questi due momenti dell'argomentazione ingardeniana mostrando come essi siano fondamentali anche nelle sue prime opere più prettamente epistemologiche. Nel capitolo nono l'analisi di Ingarden

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>17</sup> R. Ingarden, *Der Streit um die Existenz der Welt*, Niemeyer, Tübingen 1965, vol. II/1, p. 223.

<sup>18</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 341.

passa alla funzione specifica degli aspetti schematizzati nell'opera letteraria, arricchendosi quindi di un terzo momento.

Nell'opera d'arte letteraria ci troviamo di fronte a una varietà infinita di qualità determinate e la causa di questa potenzialità infinita risiede nel fatto che la rappresentazione delle oggettività avviene per mezzo di espressioni nominali e di intere proposizioni<sup>19</sup>. All'interno della delineazione nominale sono presenti due aspetti: quello formale, vale a dire schematico, assicura l'unità dell'oggetto delineato, quello materiale è infinito poiché racchiude infinite possibili qualità materiali che possono determinare e specificare ulteriormente lo schema formale:

Per questo né l'oggetto rappresentato secondo il suo contenuto è definito chiaramente in ogni suo aspetto, né è infinito il numero delle caratteristiche determinate o anche solo rappresentate che gli si attribuiscono positivamente: è delineato solo uno schema formale di infiniti punti di determinazione, che rimane quasi sempre vuoto<sup>20</sup>.

Assistiamo quindi a una scissione all'interno della rappresentazione dell'oggettività tra il contenuto formale e il contenuto materiale. È la formazione schematica che mantiene i diversi elementi in uno stato di vera e propria potenzialità, una potenzialità strutturale che, nel caso degli oggetti puramente intenzionali, non può essere superata, una potenzialità che potrebbe essere avvicinata a una "condizione trascendentale" dell'opera d'arte letteraria. Nell'opera letteraria gli aspetti – scrive Ingarden – «non sono prodotti attraverso l'esperienza di un qualsiasi individuo, ma hanno il motivo della loro determinazione e della loro esistenza, in un certo senso potenziale, negli stati di cose creati dalle proposizioni, vale a dire negli oggetti rappresentati da queste»<sup>21</sup>.

Gli aspetti schematizzati dell'opera d'arte letteraria sono determinati negli stati di cose creati dalle proposizioni. Sono proprio gli stati di cose che nella rappresentazione permettono il ponte tra lo strato del significato (che segna l'eteronomia degli oggetti puramente intenzionali) e quello della quasi-realtà degli oggetti (che segna invece il loro riferimento alla realtà). Lo schema è un'idealizzazione, una struttura formale che permette l'autonomia delle caratteristiche concrete che sono rappresentate nell'opera letteraria ed è quindi la natura schematica degli aspetti a realizzare la sintesi tra idealismo e realismo.

La rappresentazione come *Darstellung* si realizza nell'attualizzazione degli aspetti potenzialmente infiniti che sono pronti a disposizione e che diversi fattori (anche quelli sonori) contribuiscono a predeterminare. Scrive Ingarden:

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 361.

Gli aspetti predeterminati e tenuti pronti a disposizione nell'opera letteraria sono determinati in genere come conformi a percezione. Solo le condizioni dell'attualizzazione di questi aspetti durante la lettura comportano le modificazioni appena trattate<sup>22</sup>.

Qui assistiamo nell'analisi di Ingarden a un passaggio dalla struttura dell'opera alla sua possibile concretizzazione nella lettura. È a mio avviso proprio la struttura schematica che permette di conservare nell'opera una sorta di *prospettivismo* nella sua concretizzazione che non per questo cessa di essere un tutto organico – con "prospettivismo" non intendo le diverse interpretazioni dei lettori bensì una distinzione di livelli presenti nell'esperienza estetica: in primo luogo quella dello strato materiale dell'opera e del lettore. L'opera è predeterminata e grazie al suo strato materiale esistente. Il lettore, pur riconoscendo e selezionando solo una serie di aspetti determinati, «si sottomette all'opera e vive proprio quegli aspetti i cui schemi sono "tenuti pronti a disposizione" nell'opera»<sup>23</sup>. Nonostante questa selezione il lettore percepisce l'opera come un tutto organico. Oltre al livello della comprensione dell'opera durante la lettura, possiamo considerare anche il ruolo dell'autore che "prepara" gli aspetti potenziali che saranno attualizzati dal lettore e, in maniera più complessa, dall'interprete. La struttura schematica, proprio perché formale, assicura la variazione del significato e permette di rapportarsi sempre dall'inizio con le determinazioni potenziali delle proposizioni. Come scrive Ingarden:

Se l'opera letteraria o l'opera d'arte non fosse una formazione schematica quale essa è, allora non sarebbe nemmeno possibile il darsi in tempi diversi di concretizzazioni di una stessa opera le quali, anche se si differenziano radicalmente sotto molteplici aspetti, sono tutte espressioni adeguate dell'opera o da essa ammesse. Solo l'essenza schematica dell'opera letteraria rende questo fatto possibile e intelligibile<sup>24</sup>.

### 5. Conclusioni

La struttura schematica assicura quindi l'identità dell'oggetto puramente intenzionale senza eliminare le sue possibili variazioni. Se l'opera d'arte letteraria non fosse una struttura schematica, la sua comprensione si ridurrebbe alla ricerca del significato adeguato degli oggetti rappresentati. La mediazione dello schema rende possibile che ogni interprete impieghi le proprie regole, sviluppi le proprie prospettive senza minare con questo la potenziale apertura dell'opera. La realtà della conoscenza degli oggetti puramente finzionali sembra però dipendere dagli oggetti ontologicamente autonomi,

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 458.

come se ci fossero due piani distinti: il primo, quello degli oggetti ontologicamente autonomi, ancorato alla realtà, e quello degli oggetti puramente intenzionali la cui realtà si basa sulla possibilità di essere rappresentati *come se fossero reali*. Questa distinzione ricorda quella kantiana tra un livello produttivo della determinazione degli oggetti e uno meramente simbolico riproduttivo in cui gli oggetti possono essere di fatto conosciuti per analogia con quelli reali. Questa posizione, anche discussa come “doppio schematismo”, ha esposto la filosofia trascendentale a molte critiche rivolte a potenziare ed estendere il processo della finzione sia nella direzione della formazione di concetti astratti sia in quella di un’analisi cognitiva della sensibilità. In fenomenologia, e quindi in una visione diversa della *realtà* trascendentale, si pone alla stessa stregua il problema di comprendere se all’interno della determinazione schematica sia possibile individuare livelli più o meno astratti e, quindi, più stabili di altri<sup>25</sup>.

La nozione di “schema” che, a livello dell’opera letteraria, sembra poter rimanere nell’ambito meramente della concretizzazione coscienziale rimanda invece a una dimensione più generale che, in fondo, è la questione stessa di partenza, vale a dire la controversia tra realismo e idealismo, al cui interno la finzione rimane ancora il caso più complesso di un certo riconoscimento ideale della realtà. Di questo processo di riconoscimento e interpretazione lo schema è portatore fin dalla filosofia trascendentale kantiana, e in Ingarden trova un valido momento di approfondimento.

---

<sup>25</sup> Questa questione è stata posta con acume da Stjernfelt che nel suo *Diagrammatology cit.*, propone una revisione ed, insieme, estensione del punto di vista di Ingarden confrontandolo con la concezione dei *kinesthetic image schemes* di George Lakoff, i prototipi di Eleanor Rosch e i diagrammi di Peirce.

Il presente saggio è tratto dal vol. 4 - dell'anno 2012 - numero 4 della Rivista Online – Fogli Campostrini, edita dalla Fondazione Centro Studi Campostrini, Via S. Maria in Organo, 4 – 37129 Verona, P. IVA 03497960231

Presidente della Fondazione Centro Studi Campostrini - Rosa Meri Palvarini

Direttore responsabile e scientifico - Massimo Schiavi

Fondazione Centro Studi Campostrini. Tutti i diritti riservati. 2012.

ISSN: 2240-7863

Reg. Tribunale di Verona n. 925 del 12 maggio 2011.

La proprietà letteraria dei saggi pubblicati è degli autori. Tutti i saggi sono liberamente riproducibili con qualsiasi mezzo con la sola condizione che non siano utilizzati a fini di lucro. L'autore e la fonte debbono sempre essere indicati.

All articles are property of their authors. They are freely reproducible in any form as long as not used for profit. In all cases both authors and source must be indicated.

## TEMPO RAPPRESENTATO E TEMPO DEL ROMANZO: UN CONFRONTO TRA ROMAN INGARDEN E GYÖRGY LUKÁCS

Chiara Bisignano

Il presente scritto ha per oggetto un confronto tra il §36 "Il tempo rappresentato e le prospettive temporali" de *L'opera d'arte letteraria* di Roman Ingarden<sup>1</sup> e il paragrafo del secondo capitolo della *Teoria del romanzo* di György Lukács su "L'Éducation sentimentale e il problema del tempo nel romanzo"<sup>2</sup>. L'analisi dei due testi tratterà dunque la questione del tempo, dell'opera letteraria, nel caso di Ingarden, e specificamente del romanzo in Lukács.

Idea del presente lavoro è che dal confronto tra la teoria di Ingarden e quella di Lukács sia possibile cogliere alcune linee rilevanti della riflessione ingardeniana sulla temporalità. La riflessione di Lukács su tale questione presenta, nella sua impostazione, aspetti di essenziale differenza rispetto a quella ingardeniana, eppure, al contempo, importanti affinità con essa. Attraverso l'analisi di ciò che la distingue dalla *Teoria del romanzo* lukácsiana, e di ciò che invece la accomuna ad essa – ecco quanto qui si propone – la fisionomia peculiare della speculazione di Ingarden sul tempo può forse trovare una delucidazione. Ne *L'opera d'arte letteraria* Ingarden non dedica alla questione del tempo una trattazione tematica ampia: tale problematica emerge in maniera costante e trasversale nelle varie sezioni del lavoro. Analizzare il §36 dell'*Opera*, allora, in connessione con la teoria di Lukács, fa guadagnare una prospettiva da cui è possibile forse raggiungere una prima determinazione della questione.

La prospettiva delle due opere è molto differente: come denuncia il sottotitolo della prima parte, quella dell'autore ungherese si interessa delle «forme della grande epica considerate in rapporto alla coesione interna ovvero alla problematicità della civiltà nel suo insieme»<sup>3</sup>. Vale a dire: Lukács considera i generi epici, tra i quali ad un certo punto della trattazione emerge il romanzo, come forme specificamente storico-sociali, interne a

<sup>1</sup> R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Halle 1931; *L'opera d'arte letteraria*, trad. di L. Gasperoni, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2011.

<sup>2</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), trad. di G. Raciti, SE, Milano 2004.

<sup>3</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo cit.* p. 21.

determinati complessi culturali e facenti capo al vario articolarsi del rapporto tra vita e essenza, esistenza e mondo, uomo e senso. Egli considera cioè tali forme, e nello specifico il romanzo, come connesse in maniera essenziale all'anima, alla soggettività, e al reale; le osserva in quanto espressioni, ognuna, di una dialettica storica concreta. L'interesse di Lukács si rivolge così al romanzo in quanto latore e configurazione, portato e prodotto, del venir meno della totalità organica dell'epica, dell'immanenza del senso all'essere che ad essa è intrinseca. «L'arte è una totalità creatrice solo perché l'unità naturale delle sfere metafisiche si è lacerata per sempre»<sup>4</sup>: così il filosofo descrive il passaggio dal mondo della grecità a quello moderno nel quale il romanzo emerge, dopo l'*epos*, come forma della frammentazione dell'oggetto, e insieme del soggetto, come esito del disgregarsi dell'interezza dell'epica. Il romanzo è il teatro di dissidi, tormenti e ricerche: esso non si rassegna al fatto che «la totalità estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile»<sup>5</sup> ma «cerca di ricostruire la celata totalità della vita per mezzo dell'atto figurativo»<sup>6</sup>. Esso cerca così di comporre le fratture e mettere in forma la dissonanza del mondo, nel tentativo di approssimarsi in tal modo a qualcosa che assomigli a un senso. Un senso di cui la vita va in cerca, senza che tale ricerca approdi ad alcun esito. Il disorientamento dell'uomo e l'incapacità di assumere in sé la propria vita, il distaccarsi delle forme sociali da quest'ultima e il configurarsi del mondo come una seconda natura necessitante e costituita di vuote legalità: è questo il panorama del romanzo, all'interno del quale un uomo sempre più estraniato dal mondo sociale che lo circonda – mondo al quale è passivamente soggetto – reagisce a questa situazione facendo della propria interiorità l'origine e il teatro della propria vita, e così annullando in essa il mondo esterno. Il protagonista del romanzo è l'individuo, che nasce ora, nella dissoluzione della comunità organica dell'epica.

L'orizzonte in cui si muove Roman Ingarden nel suo testo è altro da quello dell'autore della *Teoria del romanzo*. Obiettivo del lavoro del filosofo polacco, infatti, sono la descrizione e l'analisi, la comprensione della realtà, dell'opera letteraria, nell'articolazione interna che le è propria e nella relazione che essa pure intrattiene con la soggettività. Così, mentre il problema indagato da Lukács è «la liquidazione artistica di quelle forme concluse e totali emananti da una totalità dell'essere in sé compiuta, di quei mondi di forme in sé perfettamente immanenti»<sup>7</sup>, l'oggetto dello studio di Ingarden è «la struttura fondamentale e il modo di essere dell'opera letteraria, in particolar modo dell'opera d'arte letteraria»<sup>8</sup>. Nel far ciò l'autore precisa che la sua proposta si rivolge criticamente tanto contro le concezioni psicologistiche dell'opera letteraria quanto contro quelle «considerazioni

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>8</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 41.

che derivano da una teoria generale dell'arte e dell'opera letteraria»<sup>9</sup>. La proposta di Ingarden è intendere l'opera letteraria come una formazione a più strati, dalla cui interazione risulta quella che egli definisce come la "polifonia"<sup>10</sup> armonica del suo insieme. Il primo degli strati che Ingarden analizza è quello delle formazioni sonoro-linguistiche, cui segue quello delle unità di significato e, quindi gli ultimi due strati, quello delle oggettività rappresentate e quello degli aspetti schematizzati. Non si entrerà qui nello specifico dei differenti strati: al terzo, quello delle oggettività rappresentate, che ha un rilievo per il tema che si andrà a trattare, si guarderà più avanti. Si può rilevare l'intento specifico che muove Ingarden nella sua opera. L'autore dice che «i motivi ultimi» da cui essa sorge sono «strettamente collegati al problema "idealismo-realismo"»<sup>11</sup>. Ingarden fa riferimento alla concezione di Edmund Husserl secondo cui le cose del mondo reale sono oggetti puramente intenzionali, risultato dell'azione di una coscienza costituente. La scelta di indagare l'opera letteraria, prosegue Ingarden, scaturisce allora dal tentativo di comprendere, a partire dall'analisi di «un oggetto la cui intenzionalità pura fosse al di là di ogni dubbio», «se poi le oggettività reali possano avere rispetto alla loro essenza la stessa struttura e lo stesso modo di essere»<sup>12</sup>. L'opera letteraria, dunque, è vista da Ingarden come banco di prova dell'idealismo trascendentale, come oggetto deputato a chiarire se l'analisi husserliana della natura del mondo reale è rispondente a verità. L'orizzonte entro cui Ingarden guarda all'opera letteraria, allora, è quello che la pone in relazione con i problemi della struttura del reale e del rapporto di esso con la soggettività, con la coscienza trascendentale del soggetto fenomenologico. Vale a dire: l'opera letteraria è vista da Ingarden sempre anche in rapporto alla questione posta da Husserl della costituzione dell'oggetto. In tale orizzonte obiettivo dell'autore è offrire un contributo alla citata *querelle* tra idealismo e realismo attraverso la proposta di quella che – semplificando una posizione non semplice – potrebbe definirsi una soluzione intermedia. L'autore, infatti, imputa a Husserl «un'eccessiva estensione della nozione di ideale a tutti gli oggetti puramente intenzionali», ritenendo vi siano «degli oggetti che seppur intenzionali non sono riducibili a una definizione idealista». L'indagine dell'opera letteraria, per l'autore, sarà dunque rivolta a «mostrare come un oggetto finzionale [...] possieda un correlato materiale»<sup>13</sup>.

Come si vede si tratta in Ingarden di un ordine di problemi e di un'impostazione differenti dal panorama in cui si muove Lukács. Nel primo «la questione principale che guida la sua

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>13</sup> L. Gasperoni, "Introduzione. La natura schematica della finzione letteraria", in R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 11.

trattazione è quella della finzione»<sup>14</sup>. E questo è il discrimine fondamentale – entro una certa prospettiva – tra la trattazione ingardeniana e quella di Lukács. Il raffronto che si condurrà tra il paragrafo dell'*Opera d'arte letteraria* sul "Tempo rappresentato e le prospettive temporali" e il citato capitolo lukácsiano è appunto volto a individuare questo discrimine, a osservare tale differenza, quale essa si mostra nella questione del tempo, ovvero nella diversa considerazione che i due autori hanno della temporalità, attraverso quella che è propria dell'opera letteraria e del romanzo. Detto altrimenti il tempo si offre come una dimensione in cui la considerazione di stampo fenomenologico di Ingarden e quella di Lukács, che è rivolta alla connessione essenziale del romanzo con il reale e con l'ideale (con il piano generale delle forze e delle realtà storico-sociali da una parte, di quelle essenziali e ideali dall'altra) emergono nel loro distinguersi l'una dall'altra. D'altronde, e si giunge così a ciò che motiva e origina l'idea del confronto tra i due testi, le trattazioni del tempo condotte dai due autori rivelano interessanti affinità, che nascono dall'origine comune – o, meglio, da una delle origini – di entrambe: la concezione della durata temporale, la *durée*, di Henri Bergson. Si vedrà come entro queste stesse affinità, nella ricezione e nell'elaborazione delle idee bergsoniane, si mostrino nei due autori delle differenze, che si originano naturalmente, oltre che dalle differenti interpretazioni che i due riservano al concetto di "partenza" di Bergson, anche dalle specifiche concezioni filosofiche di entrambi, nella composita origine che le contrassegna.

La posizione di Ingarden sulla temporalità che contraddistingue l'opera letteraria si presenta con chiarezza in apertura del paragrafo citato del suo testo. Presupposto dell'affermazione dell'autore è quanto egli ha già spiegato nello stesso capitolo cui appartiene il §36, vale a dire il capitolo VI, facente parte della seconda sezione dell'opera, dedicato alle oggettività rappresentate nell'opera letteraria. Scrive Ingarden – nel §33 – che «nel caso delle oggettività rappresentate vi è solo un *habitus* esteriore di realtà»; esse, prosegue l'autore, «conformemente al loro contenuto – appartengono al tipo delle oggettività reali e tuttavia non compaiono dall'inizio come tali da essere "radicate" nel mondo reale e trovarsi autonomamente nello spazio e nel tempo»<sup>15</sup>. Le oggettività rappresentate, dunque, hanno un contenuto pari a quello delle oggettività reali, ma uno statuto ontologico differente: esse sembrano reali, ma non lo sono. L'autore, richiamando i quasi-giudizi costitutivi dell'opera letteraria descritti nel §25, parla di una «caratteristica del "quasi"»<sup>16</sup> pertinente a tali oggettività: esse sono non reali, ma quasi-reali. È dopo aver posto queste premesse che Ingarden può aprire il §36 affermando: «se gli oggetti rappresentati sono del tipo degli oggetti reali, si trovano [...] in un tempo proprio, rappresentato, che dobbiamo distinguere sia dal tempo "oggettivo" del mondo reale, sia

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>15</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 310.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 311.

da quello "soggettivo" di un soggetto assoluto di coscienza»<sup>17</sup>. Dunque Ingarden distingue nettamente il tempo caratteristico dell'opera letteraria (il tempo rappresentato) dal tempo del mondo e del soggetto. Il tempo mondano oggettivo è, spiega l'autore, quello «omogeneo "vuoto", definito in modo fisico-matematico»<sup>18</sup>, mentre il tempo della soggettività riguarda tanto quello delle relazioni tra soggetti, il tempo «intersoggettivo»<sup>19</sup>, quanto il tempo del puro soggetto di coscienza. A quest'ultimo riguardo Ingarden cita le husserliane lezioni sulla *Fenomenologia della coscienza interna del tempo*<sup>20</sup>. L'autore esclude che quest'ultimo tempo possa entrare, in forma analogica, nell'opera letteraria. Ciò che essa può contenere è un analogo solo dei tempi soggettivo e intersoggettivo. La dimensione strutturale che per Ingarden è intrinseca al tempo, dunque, la lente entro cui egli legge e intende la temporalità e le sue fasi, è il soggetto, preso per sé o nella sua relazione con gli altri. Il tempo è, husserlianamente, tempo della soggettività. È quanto appare con chiarezza nella conclusione del paragrafo, quando Ingarden afferma che nel tempo dell'opera letteraria «le fasi di tempo passate sono rese "presenti" in modo peculiare [...] come se noi lettori fossimo testimoni dei corrispondenti avvenimenti e vivessimo "allora"»<sup>21</sup>. Un fenomeno peculiare del tempo rappresentato – la possibilità di trasferirsi nel punto e nel momento originari di un avvenimento ormai passato – mostra come la temporalità rappresentata sia essenzialmente dipendente dalle scelte e dai movimenti soggettivi, e da una situazione specificamente soggettiva quale l'immedesimazione a cui il soggetto si affida nella sua approssimazione agli avvenimenti trascorsi. Il tempo dell'opera letteraria è un analogo di tale tempo soggettivo e intersoggettivo.

La concezione che Lukács mostra nel suo testo è ampiamente differente da quella de *L'opera d'arte letteraria*. Per l'autore de *L'anima e le forme* la temporalità è da pensarsi sempre in connessione con la dialettica storica, come una temporalità fenomenica storico-dialettica, come durata nel mondo reale. Anche il tempo del romanzo è intrinseco a tale rapporto con il mondo: esso è interno al rapporto dell'anima con il mondo, di modo che il lettore di un romanzo si ritrova, essenzialmente, nella temporalità propria di questo stesso mondo.

Un orizzonte fondato nel soggetto, quale quello di Ingarden, porta con sé il rischio dello psicologismo. È da esso che l'autore si cautela, precisando con chiarezza e premura che il tempo rappresentato dell'opera letteraria non coincide con quello dei soggetti che le sono relati: le fasi temporali contenute nell'opera hanno una loro fisionomia propria che è da

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* (1928), trad. di A. Marini, Franco Angeli, Milano 1985.

<sup>21</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo cit.*, p. 335.

esaminare per se stessa. Tali fasi non sono dunque da riportare ai «momenti in cui l'autore ha scritto la sua opera o a quelli in cui l'eventuale lettore legge la sua opera»<sup>22</sup>. Nella prospettiva di Lukács la cautela di Ingarden – giusta e necessaria nell'ordine del suo discorso – non ha ragione di essere. Il tempo del romanzo per Lukács non è altro da quello dell'autore e dei lettori: è la stessa temporalità in cui la loro vita trova dispiegamento, la temporalità che quest'ultima si trova a fronteggiare. Il lettore ritrova nel romanzo il «tempo effettivo»<sup>23</sup> del mondo e del suo agire in esso. Vale a dire: il tempo del romanzo, per Lukács, non è un tempo analogo a quello reale, com'è per Ingarden. Il tempo del romanzo è il tempo reale. La temporalità del romanzo esprime e configura quella del mondo, vi è connessa in maniera essenziale. Questo significa che la distinzione, essenziale alla fenomenologia ingardeniana, tra il piano del reale e quello dell'opera, ovvero tra il primo e la quasi-realtà della seconda, è assente nella *Teoria del romanzo*. È assente in quanto nell'orizzonte lukácsiano – che a Hegel è improntato – non vi è una distinzione di diversi livelli ontologici. Il mondo e il romanzo si trovano, nell'orizzonte della *Teoria del romanzo*, su uno stesso piano. Entro quest'ordine di considerazioni si può rilevare quanto Ingarden scrive a proposito di quegli oggetti che «per loro essenza non possono essere "in actu"»<sup>24</sup>. Egli afferma che per tali oggetti «le oggettività corrispondenti non sono affatto nel tempo, come per esempio gli oggetti ideali individuali, le idee e le essenze»<sup>25</sup>. Le idee non sono nel tempo. Di un rapporto tra tempo e idea – e si tratta di un rapporto essenziale nel discorso del testo – parla anche Lukács. Egli scrive: «il tempo costituisce la discrepanza più vistosa tra l'idea e la realtà»<sup>26</sup>. Ma non è certo la non temporalità dell'ideale a essere qui da rilevare. Il punto è piuttosto la trattazione che Ingarden e Lukács fanno del rapporto tra l'elemento ideale e il tempo. Ingarden considera la non appartenenza degli oggetti ideali al tempo. Per la *Teoria del romanzo* la questione è piuttosto quella della relazione «tra l'idea e la realtà»<sup>27</sup>, ovvero tra l'idea e il tempo. In questione è una soggettività autosufficiente, eticamente auto-normante, che si presenta come norma originaria dell'essere. In questo istituirsi all'interno del recinto chiuso dell'interiorità il soggetto rinuncia al suo rapporto con il mondo esterno; salvo poi cedere di fronte «allo scorrere monotono e costante del tempo»<sup>28</sup>. L'autore esprime così il desiderio e il tentativo dell'uomo di rifugiarsi nella propria interiorità, e sottrarsi così alla potenza necessitante del tempo: «il tempo [...] è la volontà della vita di permanere nella propria immanenza pienamente conclusa»<sup>29</sup>. Nel momento in cui una soggettività chiusa

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 325-326.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>24</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 328.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo cit.*, p. 113.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 115.

in se stessa e nella relazione con l'essenzialità cede al tempo, ecco che tale essenzialità, che tale idealità si estranea da sé e dall'uomo, ed avviene allora che «solo la forma dello spaesamento trascendentale dell'idea, la forma del romanzo, accoglie nella serie dei suoi principi costitutivi il tempo»<sup>30</sup>. Il tempo, osserva ancora Lukács, «può diventare costitutivo solo a condizione che sia venuto meno il nesso con la patria trascendentale»<sup>31</sup>. Nella prospettiva ingardeniana, invece, gli oggetti dell'opera letteraria hanno il carattere dell'"eteronomia ontologica": essa «comporta che il tempo, che fa parte del mondo rappresentato, [...] sia solo un analogo del mondo reale»<sup>32</sup>. Stante i confini ontologici che separano la realtà – del mondo, del soggetto, delle relazioni intersoggettive – dalla quasi-realtà dell'opera, tra la temporalità che contraddistingue quest'ultima e quella del reale vi sarà una relazione non di identità, ma di analogia. È questo il cardine della trattazione che Ingarden fa del tempo nel paragrafo che si sta prendendo in esame, ed è un cardine che l'autore ribadisce più volte, sino alla conclusione del paragrafo, laddove afferma l'importanza delle argomentazioni sostenute ai fini di mostrare come «nello strato oggettivo dell'opera vi sia qualcosa come il tempo rappresentato»<sup>33</sup>. I presupposti ontologici del discorso di Ingarden si danno a vedere nel momento in cui egli spiega: «il mondo rappresentato ha l'origine della sua essenza e della sua apparenza solo in un numero *finito* di proposizioni»<sup>34</sup>.

Se il romanzo lukácsiano è, come si è visto, una configurazione del mondo reale, l'opera d'arte letteraria di Ingarden è un oggetto intenzionale, prodotto dagli atti di coscienza di un soggetto, eppure dotato di una quasi-realtà specifica, che si realizza in essa nei quasi-giudizi di cui è costituita. Ma che tempo reale e tempo dell'opera non siano lo stesso non implica che Ingarden li pensi come contrassegnati da modalità radicalmente altre: all'autore interessa invece osservare quali siano le dinamiche, le modalità, comuni ad entrambi. Egli rileva quanto le fisionomie fenomeniche dei due tempi hanno in comune. Dopo degli esempi relativi a fenomeni propri del tempo reale egli osserva: «per noi è importante soprattutto che tali fenomeni siano possibili anche nel tempo soggettivo *rappresentato* e che spesso siano rappresentati»<sup>35</sup>. Nel tempo rappresentato si trasferiscono dunque relazioni e fenomenicità tipiche del tempo reale. Questo aspetto essenziale della prospettiva di Ingarden – l'aderire dell'articolazione interna dell'opera a una temporalità che presenta aspetti e dinamiche comuni a quelli del tempo reale – ricorda la coessenzialità tra la forma del romanzo e il tempo delineata da Lukács nel suo testo. In esso l'autore ungherese scrive che «solo nel romanzo [...] il tempo è posto

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 115.

<sup>32</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 328.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 329-330.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 332.

contestualmente alla forma»<sup>36</sup>. In un luogo che è la sede dell'espatriazione trascendentale dell'idea, il tempo diviene principio e forma delle relazioni che all'interno di questo luogo si esplicitano, aspetto del loro strutturarsi e articolarsi. Espressione chiara e pregnante di questo rapporto è il cercare, sempre fallimentare, dei personaggi del romanzo: la ricerca di un senso perduto, di un'essenzialità, con la quale però non si può più rimanere in rapporto, si esprimono in una "lotta contro il potere del tempo", lotta che è per Lukács «tutta l'azione interna al romanzo»<sup>37</sup>.

«Nel romanzo senso e vita si separano, e con essi l'essenziale dal temporale»<sup>38</sup>: il romanzo è una configurazione essenziale della relazione tra esistenza e senso, che in esso, posti l'una di fronte all'altro, si trovano a confrontarsi, tendersi e contrastarsi tra loro. Si comprende così meglio come il tempo nella *Teoria del romanzo* sia pensato sempre entro la dialettica di mondo-vita, e idealità e senso; come esso sia sempre da leggere entro la tensione che il temporale intrattiene con l'essenziale. Il tempo «esprime infatti la pienezza della vita»<sup>39</sup>: la sua ricchezza, l'articolarsi che le è proprio. La connessione essenziale tra tempo e vita è un tratto fondamentale anche della speculazione di Ingarden. Se in Lukács questo rapporto è inteso nel senso che il tempo è in quanto esso esprime la materia del reale e della vita, in quanto è l'articolarsi interno di esse, ne *L'opera d'arte letteraria* la realtà del tempo è data dal fatto che vi è una vita che di tale tempo è contenuto: la vita è per Ingarden «quello che *riempie* una fase di tempo», «ciò che si compie» in esso<sup>40</sup>. Soltanto perché vi è una vita a occupare il tempo, a svolgersi in esso, si dà il tempo. Di un coappartenersi tra tempo e vita parla anche Lukács, nel ritenere che «la pienezza del tempo [porti con sé] l'auto-revocazione della vita, e dunque del tempo»<sup>41</sup>. L'autore, d'altra parte, pensa il tempo come una realtà positiva, come una «pienezza vitale»<sup>42</sup> che il romanzo, pur nella desolazione che lo attraversa, fa trasparire nel tragitto della sua ricerca e nella dinamica dei suoi conflitti. Il romanzo, accettato il tempo come «una realtà inesorabile»<sup>43</sup> può nuovamente cercare, nel mondo, un senso, senso che è però sempre residuale, parziale, «opaco»<sup>44</sup>.

Secondo Ingarden la struttura del tempo è data dal fatto che «ciascuno dei tanti presenti che si susseguono nella nostra vita ha la sua sfumatura caratteristica»: tale sfumatura gli viene perché ogni presente «da un lato segue un altro "ora", già passato», dall'altro

<sup>36</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo cit.*, p. 115.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>40</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 329.

<sup>41</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo cit.*, p. 116.

<sup>42</sup> *Ibid.* In quest'ottica Lukács rimprovera al Flaubert de *L'éducation sentimentale* di «cogliere solo l'aspetto negativo del tempo», *Ibid.*, p. 117.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

«precede un altro futuro presente accessibile in primo momento solo nell'attesa»<sup>45</sup>. La struttura originaria del tempo, dunque, è per Ingarden data, husserlianamente, dal rapporto di ritenzione e protensione che il presente intrattiene, rispettivamente, con i momenti passati e con quelli futuri. In questo passo ingardeniano, però, non sono Husserl e la sua fenomenologia ad essere citate<sup>46</sup>, ma Bergson. A quanto detto, scrive infatti Ingarden, «ha fatto riferimento soprattutto Henri Bergson»<sup>47</sup>. Della teoria bergsoniana Ingarden rileva la distinzione tra i «ritmi diversi nelle sue diverse fasi»<sup>48</sup> che il tempo ha. Nel corso del paragrafo sul *tempo rappresentato* il nome, e i concetti, del filosofo francese, ritorneranno diverse volte, mostrandosi come importante filo conduttore della trattazione ingardeniana della temporalità<sup>49</sup>. Bergson si mostra così come l'origine di aspetti rilevanti della concezione del tempo che Ingarden espone ne *L'opera d'arte letteraria*. La *durée* di Bergson si ritrova in Ingarden nell'idea dello "svolgimento"<sup>50</sup> di fasi temporali riempite, come nel convincimento che del tempo siano rappresentabili soltanto «singole "porzioni"» e mai «la sua continuità»<sup>51</sup>. Ciò che, in maniera essenziale, Ingarden acquisisce dall'autore del *Saggio sui dati immediati della coscienza*<sup>52</sup> è la non divisibilità del tempo: «come lo spazio, anche il tempo – così si legge nel testo ingardeniano – *non ha interruzioni*»<sup>53</sup>. Ed ecco che, nella filosofia di Bergson, si ritrova quell'affinità – di cui si è parlato in apertura – tra la trattazione lukácsiana e la teoria di Ingarden. È proprio all'inizio delle considerazioni rivolte al rapporto tra tempo e romanzo, infatti, che Lukács si rifà al pensiero di Bergson, identificando nella sua *durée* la temporalità reale. «Il tempo costituisce la discrepanza più vistosa tra l'idea e la realtà: intendiamo lo scorrere del tempo in quanto durata»<sup>54</sup> – si legge nel testo lukácsiano. La *durée* di Bergson è per Lukács «il tempo effettivo»<sup>55</sup>, il tempo reale intrinseco al mondo e all'uomo, e dunque la temporalità che diviene intrinseca al romanzo. Che la

<sup>45</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 326.

<sup>46</sup> Ma Ingarden ha fatto riferimento poco prima alle lezioni husserliane sul tempo, richiamandole quanto al tema fondamentale della costituzione soggettiva della temporalità (*Ibid.*, p. 325, n. 31). Più avanti nel corso del paragrafo affermerà esplicitamente che «gli avvenimenti esterni ci appaiono in una ritenzione immediata o rimemorazione» (*Ibid.*), e citerà in nota, altrettanto esplicitamente, Husserl.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Ne *L'opera d'arte letteraria* Bergson comparirà nuovamente. Osserva Gasperoni nell'«Introduzione» al libro che è proprio nei primi studi compiuti da Ingarden su Bergson che trova le proprie radici l'impiego della nozione di "schema", *Ibid.*, p. 24.

<sup>50</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 329.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889), trad. di F. Sossi, Raffaello Cortina, Milano 2002.

<sup>53</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 330.

<sup>54</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo cit.*, p. 113.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 114.

durata sia per l'autore il contrassegno essenziale della temporalità si vede in un passo in cui egli, trattando dell'epopea, assegna il carattere non reale della temporalità di essa all'assenza di durata che la contraddistingue. E interessante è il punto in cui Lukács fa sua l'idea bergsoniana della continuità del tempo. In questo punto, infatti, accanto alle affinità, si rileva tutta la differenza tra l'elaborazione che il filosofo ungherese fa della teoria bergsoniana e quella che di essa si rinviene nell'opera di Ingarden. Punto di contatto tra i due autori è, appunto, l'originaria idea di Bergson che il tempo sia un *continuum*. Scrive Ingarden che le fasi del tempo si sviluppano «in modo diretto e continuo»<sup>56</sup>. È quasi la stessa affermazione che si ritrova in Lukács, il quale fa notare come il tempo «al pari di ogni spazio, possiede svariate dimensioni, ma nessuna interruzione»<sup>57</sup>. Questa affinità deriva, con tutta probabilità, dalla comune origine bergsoniana delle riflessioni dei due autori sulla questione del tempo. Non diversamente da Ingarden per la *Teoria del romanzo* esso è caratterizzato intrinsecamente da un «flusso libero e ininterrotto»<sup>58</sup>. Ma per Lukács tale flusso «è il principio unificante dell'omogeneità»<sup>59</sup>. Il tempo è dunque deputato a unificare, a unire, a connettere i fenomeni – Lukács dice i «pezzi eterogenei» – che appartengono al reale e alla vita. In Lukács dunque il tempo non è un'unità formale: esso è quanto unifica la materia concreta della vita e del mondo, alla quale è interno. Esso è così definito dal suo rapporto con il reale e dall'unificazione sintetica che compie di esso. In Ingarden non è in questione una simile azione connettiva: la realtà del tempo è indipendente dagli oggetti che sono in esso. La sua realtà pertiene al tempo di per sé: Ingarden la descrive attraverso un'analisi fenomenologica dell'articolazione interna delle fasi temporali: ognuna di esse è «tale da prolungarsi in tutte e due le direzioni»<sup>60</sup>, il passato e il futuro. Non estranea a quest'orizzonte ingardeniano è l'idea di Lukács che il tempo sia un flusso dotato di una sua caratteristica continuità, che non risente delle contingenze delle esistenze individuali e degli avvenimenti. Rispetto a Ingarden, però, Lukács indaga in maniera precipua l'essenzialità del tempo per la vita dell'uomo. Lukács fa queste osservazioni a proposito de *L'Éducation sentimentale* di Gustave Flaubert e rileva che il tempo è ciò che «informa l'esistenza»<sup>61</sup> delle figure del romanzo. Che il tempo incida sulla vita dell'uomo, e come questo accada, è mostrato esemplarmente dal romanzo. Quest'ultimo, come già rilevato, si mostra dunque per Lukács come una forma essenziale di configurazione della temporalità della vita dell'uomo. In questo punto è possibile rilevare un'ulteriore affinità tra i due autori. Ingarden nota infatti che gli avvenimenti, e

<sup>56</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 331.

<sup>57</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo cit.*, p. 115.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 330.

<sup>61</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo cit.*, p. 116.

più in generale le fasi temporali, che nell'opera non sono descritti esplicitamente, mancano di quella "coloritura qualitativa"<sup>62</sup> che invece appartiene a quanto viene rappresentato in maniera determinata. Propria di entrambi gli autori è dunque l'idea che il tempo abbia un'incidenza importante nell'esistenza e nelle tonalità affettive dell'uomo e del suo mondo.

Un altro punto di contatto rilevante tra i due filosofi si ritrova nelle considerazioni che Ingarden rivolge al passato e al futuro – già rilevate quanto alla connessione di queste due temporalità con quella del presente. L'autore de *L'opera d'arte letteraria* parla della «sfumatura caratteristica» che viene ad ogni presente dal suo succedere a un «altro "ora", già passato»<sup>63</sup>: si tratta di una situazione molto simile a quella che Lukács descrive in rapporto all'esperienza del ricordo. E quando Ingarden parla della protensione del presente verso un futuro «accessibile in un primo momento solo nell'attesa»<sup>64</sup> richiama quello che, in Lukács, è l'altro polo del ricordo: la speranza. Il passato e il futuro vengono intesi da Ingarden sempre in rapporto a un essere in atto, a un «*in actu esse*»<sup>65</sup> nel presente. L'«aspettativa»<sup>66</sup> entro cui Ingarden pone la relazione del presente con il futuro è simile alla "speranza" di cui parla la *Teoria del romanzo*. Ingarden scrive che il compimento dell'attesa nel futuro appartiene «per sua essenza»<sup>67</sup> al presente che a esso ambisce. Lukács non è lontano da quest'ordine di riflessioni: egli considera la speranza e il ricordo come due «intensità temporali»<sup>68</sup> che del tempo sono costitutive.

L'affinità tra Ingarden e Lukács a questo proposito è rafforzata – e in parte originata – dalla rilevanza peculiare che il primo attribuisce al passato rappresentato. Ingarden scrive che se un personaggio «si trasferisce intenzionalmente nel passato [...] questo trasferimento riesce in misura ben maggiore di quanto avvenga nel ricordo reale di una persona reale»<sup>69</sup>. Nel tempo rappresentato si dà la possibilità di connettere presente e passato circolarmente, in un modo che nel tempo reale non è possibile. Il tempo rappresentato, come osserva Gasperoni nell'«Introduzione» all'opera di Ingarden, è così capace di «superare la temporalità reale»<sup>70</sup>, in quanto esso realizza con il passato un rapporto più intenso e unitario – nella relazione di esso con il presente – di quello attuato dal tempo reale. Il "privilegio" del tempo rappresentato rispetto a quello reale non riguarda però soltanto la relazione con il passato. Centrando il suo discorso «nell'ora»<sup>71</sup>

<sup>62</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 330.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo cit.*, p. 121.

<sup>69</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 332.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 332.

Ingarden mostra come sia possibile, nella rappresentazione, raccontare retrospettivamente avvenimenti ai quali si era guardato inizialmente a partire dal presente, e che in tale presente erano stati narrati. L'arco temporale che in tale situazione va dal presente al futuro è analogo a quello che in Lukács definisce la tensione della speranza. L'andare dal presente al passato, e dal futuro verso quest'ultimo, costituisce per Ingarden il «fenomeno del doppio orientamento»<sup>72</sup>: esso è «possibile solo nel tempo rappresentato»<sup>73</sup>. Ingarden osserva che questo fenomeno, come la possibilità di adottare due diverse descrizioni temporali – una estensiva, una intensiva – è caratteristico soprattutto del romanzo, che si mostra in tal modo come esemplare espressione della pienezza e della concretezza del tempo, mostrando un aspetto di prossimità con l'elaborazione di Lukács. Un simile doppio orientamento è ciò che in Lukács definisce il ricordo e la speranza. Gli archi temporali di questi, infatti, si danno per l'autore nel cogliere «da un lato [...] la visione d'insieme della vita quale espansa unità *ante rem*», dall'altro nell'abbracciarla «sotto uno sguardo che la comprende *post rem*»<sup>74</sup>. Ma se in Ingarden il rapporto con il passato e il futuro rappresentati è mostrato in una descrizione fenomenologica delle modalità in cui i personaggi dell'opera esperiscono tali dimensioni, Lukács intende invece la speranza e il ricordo come le «due intensità temporali»<sup>75</sup> originate dalla profonda modificazione del rapporto dell'uomo al senso che la presenza inamovibile del tempo nel romanzo («la sua esistenza è diventata una realtà inesorabile»<sup>76</sup> dice l'autore di tale tempo) ha provocato.

L'uomo non può tornare indietro nel tempo, né arrestarne il corso: ma con il ricordo gli è possibile riappropriarsi del suo passato, mentre la speranza lo distoglie dalla paura del futuro. La condizione qui descritta nei personaggi del romanzo è propria, in misura essenziale, dell'uomo. Il «carattere autenticamente epico» della speranza e del ricordo, originato dalla loro «virtù di suscitare le gesta e di scaturirne»<sup>77</sup> riguarda per Lukács, con le azioni dei personaggi del romanzo, quelle degli uomini. Il ricordo, peculiarità del romanzo, abbraccia la vita passata e la trasforma. In tal modo essa entra a far parte dell'immediatezza vitale e viene riacquisita dal soggetto, che è così posto, superata l'estraneità che lo separava dal mondo esterno, in continuità con ciò che lo circonda.

In Ingarden – nell'ambito della delineazione della differenza tra la temporalità reale, segnata dal riferimento all'essere in atto, e quella rappresentata – si può rilevare come gli avvenimenti rappresentati siano inseriti in un ordine sequenziale, e in base a esso assegnati alle diverse fasi temporali. Tale ordine – insieme all'«allineamento di tutti i

---

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

momenti rappresentati» e al fatto che, leggendo l'opera, noi «partecipiamo»<sup>78</sup> a essi – ricorda il discorso lukácsiano, quanto alla linearità degli eventi della vita che il ricordo – stante la continuità del tempo – è capace di abbracciare e condensare entro di sé, e quanto all'essenziale rapporto tra temporalità e vita che nel ricordo si realizza. Un'interessante affinità tra i due autori, derivante probabilmente dalla comune ascendenza bergsoniana, consiste nel fatto che la definizione del ricordo – in Ingarden l'orizzonte del passato che viene ritenuto – è possibile a partire dalla linearità del tempo. Ovvero: per Lukács come per Ingarden il tempo è, in modo costitutivo, lineare e il suo allineamento consente all'intenzione che li coglie (per Ingarden), o al ricordo (per Lukács), di ripercorrere i singoli eventi del passato. D'altra parte anche l'importanza che Ingarden ascrive al passato e al futuro rappresentati non è lontana dall'idea lukácsiana che la speranza e il ricordo siano intensità temporali essenziali per il romanzo.

Tra tempo del romanzo e tempo della vita non c'è, per la *Teoria* lukácsiana, discrepanza. Il tempo del romanzo, in Lukács, è una configurazione della temporalità reale. Il tempo del romanzo «afferra il senso e lo volge in figure»<sup>79</sup>, configurando per i suoi personaggi e per gli uomini che al suo mondo storico appartengono la speranza o il ricordo di un senso. Per Ingarden invece il "doppio orientamento" della relazione temporale, nei confronti del passato e del futuro, è un tratto essenziale ed esclusivo del tempo rappresentato, estraneo alla temporalità reale.

Speranza e ricordo, afferma Lukács, «hanno il potere di superare il tempo»<sup>80</sup>. Un simile superamento ha, nell'autore della *Teoria del romanzo*, un carattere diverso da quello che si ritrova in Ingarden. Se infatti in quest'ultimo il superamento riguardava il rapporto tra il tempo rappresentato e il tempo reale, e nello specifico il privilegio del primo sul secondo, in Lukács – per il quale non è in questione una differenza ontologica dei due tempi – esso indica la capacità del ricordo e della speranza di sorvolare una corrente di vita passata e, di là dal succedersi necessitato degli avvenimenti, tendere verso un futuro. Nelle trattazioni del "doppio orientamento", e della speranza e del ricordo, si dà dunque a vedere, insieme alla comunanza delle riflessioni dei due autori – e, si potrebbe forse meglio dire, in essa – pure il discrimine, la differenza che li separa.

Si può notare poi come sia Ingarden sia Lukács concepiscano, per certi aspetti, il tempo come un'individualità. Per Ingarden tale natura individuale del tempo si dà a vedere nelle rappresentazioni in cui «una scena è posta in luce in tutta la sua concreta pienezza e nella sua estensione temporale»: esse mostrano il tempo «come un individuo assoluto *nella sua individualità*»<sup>81</sup>. Per Lukács, similmente, «la vasta unità temporale abbracciata» da

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>79</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo cit.*, p. 117.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 334.

*L'éducation sentimentale* di Flaubert è «qualcosa che esiste in sé e per sé»<sup>82</sup>. La temporalità a cui qui Lukács pensa è autosufficiente e «dotata di una mobilità propria»<sup>83</sup>. Un ulteriore aspetto pertinente a entrambi i pensatori è l'idea che il presente goda di un privilegio sulle altre dimensioni temporali.

Ingarden attribuisce "l'orientamento della prospettiva temporale" a un «presente del punto zero originario»<sup>84</sup>. La prospettiva temporale si orienta dunque, nel suo sorgere, a partire dal presente. Tale presente originario «si sposta di continuo»<sup>85</sup>, rimanendo come centro di ogni orientamento e prospettiva temporale, centro dal quale "ci si sposta" verso il passato e verso il futuro ritenendo il primo e protendendosi verso il secondo. «Non possiamo mai abbandonare il presente, di volta in volta attuale»<sup>86</sup>, scrive l'autore. In Lukács tale centralità del presente emerge in maniera evidente in molti passi. Nel testo l'autore parla dell'«attimo presente e immediatamente vissuto»<sup>87</sup> come l'ancoraggio auspicabile per la vita che ricorda se stessa, onde evitare che essa si perda nel ricordo senza orientamento alcuno. Soltanto nel presente, «nel cui ristagno momentaneo si offre un'immagine cosciente»<sup>88</sup>, può essere guadagnata la consapevolezza di quanto è stato. D'altra parte per Lukács è importante che tale presente sia discriminato in una «partizione qualitativa»<sup>89</sup> dal passato: il dramma e l'epopea sono oggetto di critica da parte dell'autore proprio perché prigionieri di un eterno presente. Un presente statico, coincidente in definitiva più con una forma spaziale che con una temporale.

In Ingarden, come si è visto, la centralità del presente è valida per il tempo reale e non per quello rappresentato. Ciononostante nel testo emerge come tale centralità orienti pure il discorso sul tempo rappresentato. Infatti l'autore afferma, a proposito del trasferimento nel passato che ha luogo nel tempo rappresentato: «così otteniamo la rappresentazione degli eventi "passati", quasi come si trattasse di un altro presente»<sup>90</sup>. È il presente a essere qui il criterio e il metro di paragone per la rappresentazione degli eventi. E il presente è centro e cardine anche delle prospettive temporali rappresentate nel doppio orientamento<sup>91</sup>. Ingarden si avvicina così all'idea della *Teoria* lukácsiana che tra tempo del romanzo e tempo della vita non ci sia differenza.

Prendendo in considerazione *L'éducation sentimentale* Lukács osserva come speranza e ricordo esprimano il rapporto della vita a un senso e a un reale frammentati: Il tempo,

<sup>82</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo cit.*, p. 119.

<sup>83</sup> *Ibid.* p. 114.

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 331.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>91</sup> Per questo cfr. quello che Ingarden dice a tale proposito a p. 332 de *L'opera d'arte letteraria cit.*

dunque, è principio costitutivo del romanzo in quanto in esso si realizza e condensa la «problematica»<sup>92</sup> centrale di tale genere. All'interno del romanzo il tempo agisce sui frammenti della vita e li unisce, restituendo l'esistenza alla sua «interezza»<sup>93</sup> dinamica e viva. Ciò che il romanzo realizza è, per il soggetto, il recupero di un rapporto con l'esteriorità reale del mondo e, attraverso esso, di un'intuizione del senso della vita<sup>94</sup>.

Una curiosa affinità tra la trattazione di Ingarden e quella di Lukács emerge, infine, nelle riflessioni che i due autori rivolgono al modo in cui il tempo è configurato in diversi generi letterari. Ingarden, in conclusione di paragrafo, in una nota apposta a esso, dice: «dall'analisi del tempo rappresentato risultano chiaramente le differenze esistenti tra la vera lirica, l'epica e il dramma»<sup>95</sup>. Sono esattamente gli stessi generi che l'autore della *Teoria del romanzo* prende in considerazione, proprio nel paragrafo che si è andati sinora esaminando. Dramma ed epopea, per Lukács, sono accomunati dalla mancanza di una temporalità qualitativa, effettiva, dal loro schiacciamento nel presente e dall'incapacità che essi hanno di configurare il passato. In questi generi vi è un tempo che «non ha alcuna realtà, non ha un'effettiva durata»<sup>96</sup>: esso è privo di dinamicità e non in grado di incidere sul corso degli avvenimenti e sui destini individuali. È interessante l'opinione, differente e insieme coincidente, che i due autori presentano della lirica. Per Lukács essa non è in grado di configurare un oggetto statico ed esteriore, e si abbandona così al semplice mutamento. La concezione della lirica che Ingarden propone nella nota già citata è simile: idea dell'autore de *L'opera d'arte letteraria* è che se «il fenomeno "tempo" è limitato in essa al presente veramente vissuto, anche se il passato fa parte di tale presente in forma di ricordo»<sup>97</sup>. Come per Lukács così per Ingarden, che su questa osservazione chiude il §36, la lirica è una forma che si consegna a un ricordo che «condiziona in modo peculiare»<sup>98</sup> il presente, adagiandolo e sciogliendolo in un mutamento da cui ogni configurazione di oggetti, e ogni oggetto che lo riempia, è assente.

\*\*\*

La concezione della temporalità presentata da Ingarden ne *L'opera d'arte letteraria*, dunque, si presenta come un orizzonte differente da quello della *Teoria* lukácsiana. Come si è visto in Ingarden l'opera letteraria si trova su un piano ontologicamente differente da quello del reale, ed è caratterizzata da un tempo quasi-reale, analogo a quello

<sup>92</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo cit.*, p. 118.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>97</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 335, n. 42.

<sup>98</sup> *Ibid.*

intersoggettivo del mondo. In Lukács invece non vi è una distinzione di livelli ontologici tra il romanzo e la realtà: il tempo del romanzo è il tempo reale. Pur entro questa differenza nell'impostazione generale, però, si è visto che le due riflessioni presentano punti in comune significativi: l'idea che riguardo al tempo sia in questione un rapporto con l'ideale; che tra tempo e vita vi sia una connessione essenziale, e che la temporalità abbia un'incidenza sulle tonalità affettive dell'uomo. Ma l'affinità più rilevante che la trattazione ingardeniana della temporalità presenta con quella di Lukács è la comune ascendenza bergsoniana. Ed è così che l'idea del tempo come *continuum* e la delineazione di una dinamica temporale contrassegnata dall'importanza della relazione con il passato e con il futuro sono due aspetti, relativi alla riflessione bergsoniana, che si ritrovano in entrambi gli autori. La descrizione degli aspetti in comune, e di quelli divergenti, tra la proposta di Ingarden e quella di Lukács è stata portata avanti, nel corso del lavoro, con l'intento di far emergere con maggiore nitidezza alcuni punti essenziali della concezione del tempo che Ingarden presenta ne *L'opera d'arte letteraria*, quali si mostrano nel §36 di questa.

Il presente saggio è tratto dal vol. 4 - dell'anno 2012 - numero 4 della Rivista Online – Fogli Campostrini, edita dalla Fondazione Centro Studi Campostrini, Via S. Maria in Organo, 4 – 37129 Verona, P. IVA 03497960231

Presidente della Fondazione Centro Studi Campostrini - Rosa Meri Palvarini

Direttore responsabile e scientifico - Massimo Schiavi

Fondazione Centro Studi Campostrini. Tutti i diritti riservati. 2012.

ISSN: 2240-7863

Reg. Tribunale di Verona n. 925 del 12 maggio 2011.

La proprietà letteraria dei saggi pubblicati è degli autori. Tutti i saggi sono liberamente riproducibili con qualsiasi mezzo con la sola condizione che non siano utilizzati a fini di lucro. L'autore e la fonte debbono sempre essere indicati.

All articles are property of their authors. They are freely reproducible in any form as long as not used for profit. In all cases both authors and source must be indicated.

## SU TRACCE DI TEORIA TEATRALE NEL PENSIERO DI ROMAN INGARDEN

### *Una proposta critica ovvero un tentativo di ricostruzione*

Elisabetta Villano

Roman Ingarden affronta compiutamente il discorso sul teatro nel saggio "Sulle funzioni del linguaggio nello spettacolo teatrale", apparso per la prima volta nel 1958 sulla rivista *Zagadnienia rodzajów literackich (Problemi dei generi letterari)* e ripubblicato nel 1965 in appendice alla terza edizione de *L'opera d'arte letteraria*<sup>1</sup>. Il senso di questa scelta editoriale è chiaro: già nella prima edizione de *L'opera d'arte letteraria* del 1931 Ingarden fa più volte riferimento al dramma sconfinando dall'ambito d'analisi strettamente testuale a quello più problematico, per vastità e pluralità compositiva, della messa in scena. Più precisamente, la riflessione filosofica sulla fenomenologia dell'opera d'arte letteraria si amplia fino a toccare il dramma nel capitolo VI, dove si discute dello "strato delle *unità di significato*", e nel XII, in una "integrazione" dedicata alla trattazione di quelli che l'autore definisce "casi limite" dell'opera d'arte letteraria<sup>2</sup>. Tenuto conto della discontinuità con cui Ingarden elabora la propria teoria teatrale, come pure del carattere talvolta indiretto delle sue osservazioni, il presente contributo si propone di restituire organicità al suo pensiero

---

<sup>1</sup> Roman Ingarden, "Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel", *Zagadnienia rodzajów literackich*, 1, Łódź 1958; successivamente in *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Tübingen 1965, pp. 403-425. Nel testo si farà riferimento alla recente traduzione italiana: Id., "Sulle funzioni del linguaggio nello spettacolo teatrale", in *L'opera d'arte letteraria*, a cura di L. Gasperoni, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2011, pp. 491-515.

<sup>2</sup> Ne *L'opera d'arte letteraria* Ingarden scompone l'opera letteraria in quattro strati: lo "strato dei *suoni di parola*" e delle "formazioni sonore di grado superiore", lo "strato delle *unità di significato*", lo "strato delle *oggettività rappresentate*" e lo "strato degli *aspetti schematizzati*". Il primo strato descrive il livello formale dell'opera letteraria: un "suono di parola" corrisponde, infatti, all'unità linguistica che congiunge il significato al rispettivo suono materiale; dalla successione ovvero dall'interrelazione di più suoni di parola nascono "formazioni sonore di grado superiore", ovvero le proposizioni. Il secondo strato riguarda il piano semantico, descrive cioè le significazioni di unità e segmenti testuali. Lo "strato delle *oggettività rappresentate*" si concentra, invece, sulle oggettività esterne al testo cui si riferiscono intenzionalmente le unità di significato. Infine, lo "strato degli *aspetti schematizzati*" corrisponde alle forme assunte oppure assumibili potenzialmente dall'opera d'arte letteraria all'atto interpretativo (vedi R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, pp. 85-420).

sul teatro, tracciando un percorso che va dalle prime considerazioni sul dramma espresse ne *L'opera d'arte letteraria* alla trattazione tarda delle funzioni che – secondo il filosofo – il linguaggio assume all'interno dello spettacolo teatrale. Nello stesso tempo, avvalendosi del supporto teorico degli studi di semiotica teatrale prodotti alla fine del secolo scorso, il saggio offre altresì degli spunti per una riconsiderazione delle riflessioni di Ingarden sul teatro nell'ambito precipuo degli studi teatrali.

1. Il primo cenno all'arte scenica inserito ne *L'opera d'arte letteraria* costituisce una premessa fugace, ciò malgrado di primaria importanza per l'impianto teorico che Ingarden elaborerà in seguito. Nel §30, illustrando altri modi possibili della rappresentazione nell'opera letteraria non drammatica, Ingarden indugia sulla presenza nel corpo testuale del discorso diretto, giungendo alla conclusione che, si dia il caso di esplicitazione della voce del narratore o di uno o più personaggi – ovvero il caso di un monologo o di un dialogo in forma diretta –, il testo assumerà una forma simile a quella dell'opera letteraria drammatica e descrivibile come "struttura a scatola", ovvero sia come struttura composta di due strati, uno corrispondente all'enunciato in prosa che introduce e contiene in potenza la proposizione in forma diretta, uno costituito dall'enunciato del discorso diretto *tout court*. In quanto basato sul dialogo, il dramma presenta per statuto tale stratificazione, la quale, data l'interazione in scena di più personaggi, è prevalentemente multipla<sup>3</sup>. Il complesso delle enunciazioni in forma diretta componenti il dramma, in altre parole l'insieme delle battute dei personaggi, costituisce – secondo Ingarden – il "testo principale" (*Haupttext*) dell'opera letteraria drammatica, al quale si affianca sempre il "testo secondario" (*Nebentext*), comprendente tutti gli elementi testuali esclusi dal discorso diretto (nomi dei personaggi, didascalie, eventuali titoli, note di regia, etc.) e dotato di funzione eminentemente informativa, in quanto specifica o qualifica gli oggetti e i fatti di cui si parla nel discorso diretto<sup>4</sup>. "Testo principale" e "testo secondario" appaiono

<sup>3</sup> La "stratificazione doppia" precipua del testo letterario drammatico è data, in ogni scena, dalla combinazione dei due elementi "nome del personaggio – battuta", i quali, riportati in successione, danno luogo a una "stratificazione multipla". Il ragionamento di Ingarden sembra non considerare, a questo punto, la presenza in ogni scena di didascalie che pur concorrono a formare la "struttura a scatola" del dramma: in realtà, come vedremo di seguito, il filosofo recupera l'apparato didascalico allorché discute della struttura complessiva dell'opera teatrale drammatica.

<sup>4</sup> La distinzione operata da Ingarden tra "testo principale" e "testo secondario" anticipa analisi semiotiche più recenti. Anne Ubersfeld, ad esempio, riconosce al testo drammatico la natura di «doppia enunciazione», in cui confluiscono un «discorso rapportatore», emesso dall'autore senza mediazioni formali e comprendente l'intero apparato didascalico, e un «discorso rapportato», costituito dalle enunciazioni dei personaggi e dunque mediato»; cfr. A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, Carocci, Roma 2008. Franco Ruffini, invece, distingue nel dramma una «parte metatestuale», composta dalle didascalie, e una «parte testuale» o «testo», comprendente l'intero corpo testuale drammatico – che l'autore preferisce chiamare «copione» – privo delle didascalie; cfr. F. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Bulzoni, Roma 1978, p. 110.

imprescindibili l'uno dall'altro, legati da un rapporto di complementarità che Ingarden spiega così:

Le frasi pronunciate e rappresentate delineano con la loro funzione di notifica lo stato di cose dell'accadere psichico, dei personaggi che parlano; essi giungono ad "espressione" e quindi completano l'opera del testo secondario. D'altra parte, però, anche il testo secondario, informando sull'agire dei personaggi, integra spesso gli stati di cose concepiti dal testo principale<sup>5</sup>.

In altre parole, come il "testo principale" esplicita cose o fatti contenuti in potenza nel "testo secondario", così il "testo secondario" integra l'oggetto del discorso del "testo principale". Data questa composizione, la "struttura a scatola" assume secondo Ingarden un valore diverso in base alla tipologia testuale di riferimento: mentre nell'opera letteraria non drammatica può anche non figurare perché è possibile apprendere ciò che dice il personaggio anche indirettamente, nell'opera letteraria drammatica essa si impone come caratteristica costitutiva, in quanto, essendo il dialogo *conditio sine qua non* del genere, non può che esserci discorso diretto e dunque "inscatolamento". Ne deriva – conclude Ingarden – che il "testo principale" è il testo drammatico, rispetto a cui il "testo secondario", pur avendo funzione accessoria, si rivela altrettanto indispensabile: in quanto cornice del "testo principale", il "testo secondario" segnala inizio e fine delle battute, senza le quali non ci sarebbe dramma scritto – pertanto il "testo secondario" è il primo responsabile della "struttura a scatola" ovvero dell'esistenza dell'opera teatrale drammatica<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 297.

<sup>6</sup> Nel saggio "Das dramatische Werk und seine theatralische Konkretisation im Lichte der Literaturtheorie Roman Ingardens", Herta Schmid individua nella struttura duale del dramma descritta da Ingarden la chiave utile a spiegare le differenze che intercorrono tra la forma drammatica e quella non drammatica dell'opera letteraria, come pure tra il dramma e la messa in scena. In particolare, a proposito del "testo secondario", Schmid aggiunge una considerazione importante allorché riconosce alla rappresentazione scenica delle didascalie e degli altri elementi linguistici estranei al "testo principale" la funzione di veicolare l'interpretazione del regista, altrimenti nascosta dai pensieri dei personaggi esposti dagli enunciati in forma diretta. In altre parole, sul piano scenico il "testo secondario" offre al regista un margine di creatività che invece è precluso al drammaturgo, vincolato alla forma dialogica e all'apparato didascalico al punto da non disporre di spazi testuali in cui rendersi visibile. Secondo Schmid, lo scrittore affida il proprio messaggio allo stile adottato, in altre parole alla forma sonoro-linguistica del testo teatrale. Dall'analisi testuale stilistica il regista può perciò risalire al progetto autoriale su cui costruire la regia, fermo restando l'obiettivo di enfatizzare le qualità spettacolari implicite nella drammaturgia: ciò fa sì – conclude la studiosa – che opera letteraria drammatica e trasposizione scenica appaiano due forme espressive distinte di una stessa opera d'arte. Cfr. H. Schmid, "Das dramatische Werk und seine theatralische Konkretisation im Lichte der Literaturtheorie Roman Ingardens", in *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums, Frankfurt am Main, 1983*, a cura di E. Fischer-Lichte, Niemeyer, Tübingen 1985, pp. 22-36.

2. Poste le premesse per una riflessione analitica sul testo letterario drammatico, Ingarden tratta l'argomento più compiutamente alla fine del saggio, nel §57 del capitolo XII dedicato ai "casi limite" dell'opera d'arte letteraria<sup>7</sup>. Il discorso muove qui dalla distinzione tra il testo teatrale scritto (*das Theaterstück*), oggetto di una molteplicità di trasposizioni sceniche e a cui è connaturata una sostanziale immutabilità, e la rappresentazione teatrale (*die Aufführung*), vale a dire l'evento scenico costituito da elementi linguistici ed extra-linguistici, mai ripetibile, che offre una delle messe in scena possibili di un dato testo. Testo drammatico e rappresentazione teatrale agiscono – nel pensiero di Ingarden – come due poli opposti, separati da una distanza che informa del valore estetico della messa in scena, per cui a una rappresentazione "brutta" corrisponde una distanza ovvero una "differenza" tra i due poli, maggiore di quella riscontrabile nel caso di una rappresentazione "bella". Nel misurare la qualità estetica dello spettacolo teatrale in termini di vicinanza o di somiglianza rispetto al dramma, Ingarden chiama prematuramente in causa una questione spinosa per la critica teatrale del secondo Novecento, tuttora attuale, quale quella della *fedeltà* (*Werktreue*) della rappresentazione all'opera letteraria drammatica. Sebbene nel saggio non si faccia mai riferimento esplicito al concetto di "fedeltà", dalle argomentazioni esposte emerge con evidenza che Ingarden, occhioggiando alla tradizione teatrale ottocentesca, spiega il rapporto testo-scena in termini di aderenza della rappresentazione teatrale all'opera letteraria drammatica ovvero di *adeguatezza* rispetto a essa. Muovendo dalla constatazione che, nella messa in scena, alla "struttura a scatola" peculiare del dramma subentra una sola dimensione testuale coincidente con il "testo principale", mentre il "testo secondario" scompare, sostituito da oggetti reali «determinati in modo da esercitare la funzione di riproduzione e rappresentazione delle oggettività contenute nell'opera teatrale»<sup>8</sup>, Ingarden conclude che l'apparenza degli oggetti selezionati per la rappresentazione teatrale deve riprodurre almeno in parte gli aspetti degli oggetti intenzionati nell'opera letteraria drammatica affinché lo spettatore possa riconoscerli. Scrive Ingarden:

La cosa importante è in fin dei conti che l'apparenza determinata [degli oggetti di scena] formi in modo adeguato i rispettivi aspetti [delle oggettività intenzionate nel testo] cosicché negli aspetti *concreti* che devono essere esperiti dallo spettatore possano manifestarsi le oggettività rappresentate<sup>9</sup>.

Alla luce degli studi di semiotica teatrale degli ultimi decenni la posizione di Ingarden riguardo al rapporto dramma-rappresentazione perde ogni attualità. A questo proposito,

<sup>7</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, pp. 421-428.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 424.

<sup>9</sup> *Ibid.*

valga come esempio la tesi di Erika Fischer-Lichte che, nella giornata di studi dedicata al dramma e alla messa in scena svoltasi nel 1983 a Francoforte sul Meno, sostiene l'impossibilità di una rappresentazione fedele del testo teatrale<sup>10</sup>. Tuttora all'avanguardia malgrado gli anni trascorsi e gli studi apparsi successivamente sull'argomento – peraltro non numerosi –, la riflessione logica di Fischer-Lichte sul concetto di "*Werktreue*" e sulla sua irrealizzabilità confuta dall'interno l'ipotesi teorica della "fedeltà" della messa in scena al testo teatrale, invalidando indirettamente anche il pensiero di Ingarden. Secondo la studiosa, una rappresentazione non può essere fedele al testo teatrale perché impossibili da concretizzare sono i casi in cui, stando alla tradizione, una rappresentazione dovrebbe dirsi tale, ossia: quando il dramma scritto viene trasposto seguendo il principio di riproduzione dell'aspetto ovvero della lettera del dramma stesso, quando lo spettacolo ricalca la struttura interna del dramma, quando i segni teatrali hanno lo stesso significato dei segni linguistici. Se, difatti, non è possibile rappresentare l'aspetto del dramma in quanto alla forma del testo corrisponde una pluralità di sensi che esclude una trasposizione scenica univoca, d'altra parte – spiega Fischer-Lichte – nemmeno si può avere un'equivalenza semantica *tout court* tra segni linguistici e segni teatrali, dal momento che questi ultimi creano una propria rete di senso all'interno dello spettacolo del tutto autonoma rispetto all'originale linguistico. Né è pensabile parlare di "fedeltà" sulla scorta di una coincidenza strutturale tra le due opere in quanto, per esempio, alla partizione del dramma in scene e atti non corrisponde necessariamente la stessa scansione della rappresentazione teatrale. Si pensi, a ulteriore conferma di questo terzo caso, alla divisione dell'opera letteraria drammatica in "testo principale" e "testo secondario" proposta da Ingarden, la quale, come lo stesso filosofo suggerisce, sparisce nella messa in scena<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Nel suo intervento, Fischer-Lichte propone anche una diversa definizione di "adeguatezza" (*Adäquatheit*) della messa in scena rispetto al testo teatrale, in riferimento però non al piano formale – come nel caso di Ingarden –, ma al contenuto del dramma. Premettendo la natura soggettiva di questa qualità, la studiosa definisce adeguata una rappresentazione allorché essa si rende interprete di uno o più significati possibili del testo teatrale. Ciò non implica uguaglianza tra i due poli in questione, significa piuttosto che le due opere – letteraria e teatrale – si incontrano in un senso comune. Vedi E. Fischer-Lichte, "Was ist eine 'werkgetreue' Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung", in *Das Drama und seine Inszenierung cit.*, pp. 37-49.

<sup>11</sup> Una volta assunta l'inattuabilità del principio di "fedeltà" al testo teatrale, dimostrata anche l'inapplicabilità come criterio critico, Fischer-Lichte introduce il concetto di "trasformazione" per spiegare il passaggio che interviene dalla drammaturgia alla messa in scena. La studiosa distingue tre livelli di "trasformazione": «trasformazione lineare», che procede seguendo la successione degli elementi testuali, per cui regista e attori selezionano forme sceniche che, a loro giudizio, restituiscono il significato dei dialoghi senza alterare l'azione; «trasformazione strutturale», basata sulla scomposizione del testo in unità strutturali (ad esempio personaggi, spazio e scena) di cui regista, attori e collaboratori artistici colgono i significati per poi metterli in scena simultaneamente e con linguaggi diversi; «trasformazione globale», la quale prevede l'interpretazione complessiva del testo teatrale, per cui il regista mette in scena soltanto quel che reputa

In realtà, se è vero che il pensiero di Ingarden riguardo alla “fedeltà” della rappresentazione al testo teatrale si attarda su posizioni superate da tempo non solo dalla critica, ma anche e soprattutto dal teatro di regia che, negli stessi anni in cui Ingarden difende un’estetica teatrale di stampo naturalista, cerca di emancipare lo spettacolo teatrale dal dramma, d’altra parte è altrettanto vero che Ingarden è ben consapevole dello statuto altro della messa in scena rispetto all’opera d’arte letteraria, della molteplicità ed eterogeneità dei suoi linguaggi, e attua perciò un’ulteriore distinzione. Si legge nel saggio:

Ogni rappresentazione si distingue necessariamente dalle altre per diverse particolarità, mentre nonostante ciò nelle singole rappresentazioni è “messa in scena” la medesima opera, anche quando la messa in scena è “brutta”. [...] Si tratta solo di sapere se ciò che si contrappone alle singole rappresentazioni teatrali sia l’opera “scritta” come opera letteraria o qualcosa di essenzialmente diverso, cioè “l’opera teatrale”. In quest’ultimo caso si dovrebbe contrapporre all’opera letteraria di un certo genere (le opere “drammatiche”) quella teatrale come qualcosa di eterogeneo rispetto a essa, mentre nel primo caso si dovrebbe considerare soltanto un genere particolare di concretizzazione che è costituita dalla “messa in scena”<sup>12</sup>.

La puntualizzazione che fa Ingarden, secondo cui il riferimento originario della rappresentazione teatrale non deve coincidere necessariamente con l’opera letteraria drammatica, ma può anche essere una nuova entità che lui definisce “opera teatrale” (*das Schauspiel*), elude ma non risolve il problema della *fedeltà* dello spettacolo al testo scritto. Tuttavia, tralasciando per un attimo la questione, per gli studi odierni risulta maggiormente stimolante il modo in cui Ingarden, opponendo al dramma e alla messa in scena una terza struttura diversa e autonoma quale quella dell’opera teatrale, pone alla base dell’evento scenico tre processi disgiunti – ideazione dell’azione, ideazione della messa in scena e realizzazione – da cui scaturiscono rispettivamente il testo letterario drammatico, l’opera teatrale e la rappresentazione teatrale. Con estrema versatilità il discorso filosofico di Ingarden sconfinava in tal modo nell’ambito precipuo della semiotica teatrale, rivelando la propria attualità rispetto al panorama degli studi di storia e critica teatrale dei primi decenni del Novecento<sup>13</sup>.

---

essere il senso ultimo della drammaturgia. Secondo Fischer-Lichte, nessuno di questi tre tipi di “trasformazione” è più legittimo o più valido degli altri: si tratta di procedimenti parziali che, di solito, finiscono con l’intrecciarsi. Vedi Ibid.

<sup>12</sup> R. Ingarden, *L’opera d’arte letteraria cit.*, pp. 422-423.

<sup>13</sup> A un’attenta contestualizzazione storica non può sfuggire la coincidenza cronologica che lega la prima edizione di *Das literarische Kunstwerk* del 1931 alla nascita ufficiale della semiotica teatrale come disciplina autonoma con la pubblicazione nel 1931 di due studi degli autori Otakar Zich e Jan Mukařovský, esponenti della Scuola di Praga (cfr. O. Zich, *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, Melantrich, Praha 1931; J. Mukařovský, “Pokus o strukturní robor jerpckého zjeum”, *Literární noviny*, Praha, 1931). A questo

### 3. Dell'opera teatrale Ingarden propone la seguente definizione:

L'opera teatrale si distingue dall'opera *puramente* letteraria – come da qui in poi diremo – per il fatto che essa possiede mezzi totalmente nuovi di rappresentazione (*Darstellung*), impossibili per l'opera puramente letteraria. Questi mezzi sono 1) gli oggetti reali compresi nella funzione di riproduzione e di rappresentazione e 2) gli aspetti predeterminati, costituiti dalle proprietà di quegli oggetti, in cui dovrebbero apparire le oggettività rappresentate<sup>14</sup>.

Secondo Ingarden, a determinare la natura altra dell'opera teatrale rispetto all'opera letteraria drammatica intervengono ulteriori mezzi di rappresentazione – gli oggetti reali – i quali, racchiusi in forme preesistenti proprie, aggiungono qualità estetiche agli aspetti intenzionati nel dramma e trasposti in scena<sup>15</sup>. Il meccanismo che presiede alla costruzione dell'opera teatrale risulta perciò molto semplice, consistendo essenzialmente nella determinazione dell'aspetto delle oggettività intenzionate nel testo attraverso la selezione degli oggetti di scena, che cancellano l'indeterminatezza propria dell'espressione linguistica. Ne consegue che la messa in scena diventa un atto di disambiguazione che agisce sul piano semantico, atto che – stando a Ingarden – si completa soltanto nel momento della ricezione da parte dello spettatore, quando l'opera teatrale trova completa concretizzazione<sup>16</sup>.

---

proposito va aggiunto che, contestualmente all'elaborazione del pensiero filosofico sistematizzato da Ingarden nel saggio oggetto della nostra analisi, la storia del teatro si impone in Germania come ramo del sapere indipendente dagli studi letterari grazie allo storico del teatro e della letteratura Max Hermann (vedi S. Corrsen, *Max Hermann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Niemeyer, Tübingen 1988). Di fatto, sebbene nell'approccio epistemologico di Ingarden la rivendicazione dell'autonomia dell'opera d'arte teatrale rispetto al testo non comporti mai l'asserzione dell'indipendenza disciplinare della storia del teatro dalla storia letteraria, nelle pagine de *L'opera d'arte letteraria* dedicate al teatro l'esigenza di una separazione delle materie sembra prendere sempre più corpo. Pertanto appare appropriato a chi scrive insistere sulla ricettività che connette Ingarden al proprio tempo, ovvero sulla necessità di contestualizzare – come è aduso fare il buon storico – il suo pensiero.

<sup>14</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 424.

<sup>15</sup> Più avanti Ingarden spiega come la presenza degli oggetti reali nell'opera teatrale ridimensioni la funzione rappresentativa del "testo principale", invece primaria nel testo letterario drammatico. Secondo il filosofo, solo nel caso del racconto di eventi "fuori scena" il "testo principale" riveste nell'opera teatrale lo stesso ruolo costitutivo che ha nell'opera letteraria, pertanto «contenere tali "narrazioni" o "resoconti" si rivela un "difetto" dell'opera teatrale stessa». *Ibid.*, p. 426.

<sup>16</sup> Le concretizzazioni rappresentano l'ultima fase del ciclo vitale dell'opera d'arte teatrale descritto da Ingarden. Secondo il filosofo, la vita dell'opera teatrale – intesa come insieme di eventi o trasformazioni che avvengono nell'arco temporale compreso tra concepimento e completamento della messa in scena – segue lo stesso schema evolutivo della vita dell'opera d'arte letteraria, intesa sia come divenire dell'opera in un'unica

A questo proposito, il pensiero di Ingarden offre lo spunto per due importanti considerazioni. La prima riguarda la modernità dell'accento che il filosofo pone sui fenomeni ricettivi, abbiano essi per oggetto la rappresentazione o l'opera teatrale oppure l'opera d'arte letteraria. Nel campo specifico degli studi teatrali la questione tutta novecentesca dell'estetica della ricezione resta oggi come ieri un nodo insoluto, sempre più al centro dell'attenzione di semiologi e storici del teatro innanzitutto per il ruolo attivo che, nel XX secolo, la regia ha attribuito al pubblico con una consapevolezza progressivamente maggiore. Com'è noto, i primi a rivolgere la propria attenzione alla ricezione teatrale sono stati i *riteatralizzatori*, i quali, riconoscendo come finalità dell'evento scenico l'esperienza estetica dello spettatore, come pure la funzione costruttiva svolta dai processi cognitivi all'interno dello spettacolo, giocano con le possibilità espressive della messa in scena allo scopo di reintegrare lo spettatore nello spettacolo teatrale – un progetto che, malgrado la varietà di soluzioni estetiche cui approda di volta in volta, muove sovente da uno sguardo nostalgico verso il teatro greco e la comunità coesa di pubblico e attori che lo animava<sup>17</sup>. In particolare, tra le diverse posizioni assunte in merito dai registi delle avanguardie, si distingue Vsevolod Mejerchol'd che, rifiutando la passività del teatro borghese, propone la concezione dello spettatore come "quarto creatore" dello spettacolo teatrale, visualizzandolo – in un immaginario modello triadico – accanto al regista e opposto all'autore e all'attore<sup>18</sup>. Su questa linea teorica muove il pensiero di Ingarden e non è un caso che, del suo impianto teorico, studi teatrali successivi abbiano colto con maggiore interesse proprio questo aspetto, anche se spesso non per via diretta, ma attraverso il filtro interpretativo della Scuola di Costanza, la cui *Rezeptionsästhetik* muove anche e in misura considerevole dalla fenomenologia di Ingarden<sup>19</sup>. Un esempio a noi vicino è offerto da Marco De Marinis che nella *Semiotica del teatro*, a proposito dell'estetica della ricezione, avanza l'ipotesi di un ribaltamento della prospettiva di analisi della messa in scena, partendo dallo spettatore non quale ricevente,

---

forma dalla nascita alla sua ultimazione, sia come trasformazione che l'opera finita esperisce nelle concretizzazioni. Nel caso dell'opera teatrale, il ciclo vitale comprende però un passaggio intermedio: in quanto opera nuova, lo spettacolo teatrale – o meglio la concretizzazione dell'opera letteraria drammatica che il regista realizza in forma scenica e che quindi è parte della vita dell'opera letteraria drammatica – dà origine a un ciclo vitale autonomo rispetto al testo che rappresenta, destinato a sostanziarsi a propria volta in altre concretizzazioni, le quali, raggruppandosi, formano la tradizione scenica dell'opera teatrale stessa. *Ibid.*, pp. 438-466.

<sup>17</sup> Vedi E. Fischer-Lichte, *Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Francke, Tübingen 1997.

<sup>18</sup> Per approfondimenti si rimanda a V.E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, Editori Riuniti, Roma 2001.

<sup>19</sup> Corrente critico-letteraria nata nel 1967 all'Università di Costanza dalla ricerca di Hans Robert Jauss, Manfred Fuhrmann, Wolfgang Iser e Wolfgang Preisendanz, la *Rezeptionsästhetik*, anche nota come "Scuola di Costanza", si occupa dei fenomeni legati alla ricezione dell'opera letteraria (per un primo approccio vedi: K. Semsch, "Rezeptionsästhetik", in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, a cura di G. Ueding, Niemeyer, Tübingen 1992-, vol. 7, 2005, pp. 1363-1374.

ma come produttore dello spettacolo teatrale<sup>20</sup>. Pur non citando esplicitamente Ingarden, la relazione è chiara: De Marinis chiama in causa il concetto di "orizzonte di attesa" formulato da Hans R. Jauss, secondo cui il ricevente approccia la lettura di un testo forte di un bagaglio di aspettative iniziali condizionate da conoscenze pregresse ed extra-testuali, per poi decifrare il corpo linguistico entro i binari di uno schema interno al testo stesso<sup>21</sup>. Il processo di lettura genera un'opera nuova: la "distanza estetica" che intercorre tra questa e l'orizzonte d'attesa definisce la qualità dell'opera, per cui a maggiore distanza corrisponde un valore artistico più elevato. Lo stesso accade – secondo De Marinis – nel caso della ricezione teatrale, per la quale lo studioso – sul modello descritto da Wolfgang Iser in *Der implizite Leser (Il lettore implicito)*<sup>22</sup> – postula il coinvolgimento attivo di un «meta-spettatore», ossia di un ricevente ideale dell'opera teatrale, dotato delle «competenze generali» e «particolari» richieste dallo spettacolo per poter essere compreso a pieno<sup>23</sup>. Poco importa se il «meta-spettatore» non esiste nella realtà, essendo piuttosto una formulazione teorica: ciò che conta è che a lui tende o si rapporta

<sup>20</sup> M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982.

<sup>21</sup> Mutuato più volte da parte degli studi teatrali, il concetto di "orizzonte di attesa" riaffiora in *Semiotik des Theaters* di Fischer-Lichte, in particolare in connessione con il giudizio estetico del ricevente dello spettacolo teatrale. Secondo la studiosa, l'orizzonte di attesa implica sovente l'attribuzione tacita di una posizione di superiorità al dramma da parte dello spettatore, fatto che comporta a sua volta la condanna della messa in scena – ovvero un giudizio estetico negativo – in caso di libertà o interventi sul testo teatrale inattesi (per approfondimenti vedi: E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*, Gunter Narr, Tübingen 2009<sup>5</sup>).

<sup>22</sup> Il *lettore implicito*, efficacemente definito da Umberto Eco *lettore modello*, è un soggetto ideale presupposto implicitamente dal testo, a cui spetta il compito di concretizzare l'opera letteraria attraverso un processo interpretativo che risolve l'indeterminatezza propria delle unità di significato, disambigua il senso delle parole. Questo processo presenta margini piuttosto bassi di arbitrarietà: le caratteristiche compositive del testo guidano la costruzione del senso, cosicché il lettore potrà sì fornire letture diverse, ma non *infinitamente* diverse, in quanto le interpretazioni dovranno essere compatibili con forma e contenuto dell'opera. Per approfondimenti vedi: W. Iser, *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Wilhelm Fink, München 1972; U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

<sup>23</sup> Per «competenze generali» De Marinis intende l'insieme delle conoscenze preliminari, alcune di carattere convenzionale, che consentono allo spettatore di identificare ciò a cui sta per assistere come spettacolo teatrale. Le «competenze particolari» o «di genere» comprendono invece le conoscenze specifiche dello spettatore circa tipologie e generi teatrali, utili a interpretare e a valutare la messa in scena, traendo inferenze, formulando ipotesi di lettura e fornendo eventuali schemi interpretativi; vedi M. De Marinis, *Semiotica del teatro cit.*, pp. 194-200. Sull'argomento si veda anche la nozione di "frame teatrale" in K. Elam, *Semiotica teatrale*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 91-96. Si osservi che, applicando alla ricezione teatrale il concetto di "orizzonte di attesa" di Jauss, De Marinis sostiene di conseguenza l'ipotesi che a maggiore distanza estetica tra lo spettacolo e le aspettative dello spettatore corrisponde un valore maggiore dell'opera teatrale. Ammesso che le aspettative dello spettatore, oltre a essere extra-testuali, siano anche di natura testuale, si può concludere che De Marinis dissente almeno in parte dalla posizione di Ingarden circa il caso sopra esposto in cui un'opera si definisce "brutta".

inconsapevolmente lo spettatore reale. Che l'analisi semiotica della ricezione teatrale elaborata da De Marinis derivi dagli schemi interpretativi avanzati dagli studi della *Rezeptionsästhetik* è dichiarato esplicitamente dall'autore stesso; viceversa – come anticipato – manca nella *Semiotica del teatro* ogni riferimento a Ingarden: ciò nonostante la tesi esposta nel saggio sottende l'assimilazione e la parziale condivisione del pensiero del filosofo polacco, restituendoci così, quantunque in controtela, l'importanza che questo pensiero ha per gli studi teatrali.

Ritorniamo ora alle nostre due considerazioni, e più esattamente alla seconda. Questa riguarda l'effetto che – secondo Ingarden – produce la disambiguazione del significato delle oggettività intenzionate nel testo letterario drammatico da parte degli oggetti di scena. Data la definizione che Ingarden dà della concretizzazione dell'opera teatrale come «piena manifestazione percettiva»<sup>24</sup> delle oggettività rappresentate, non si può che confemare per la rappresentazione teatrale ciò che il filosofo asserisce a proposito della concretizzazione dell'opera d'arte letteraria, e cioè che, essendo gli oggetti rappresentati nell'opera letteraria «quasi esclusivamente del tipo degli oggetti reali», «[...] nel cogliere gli oggetti rappresentati in una concretizzazione dell'opera, sin dall'inizio siamo orientati a considerarli come pienamente determinati e dimentichiamo che qui abbiamo a che fare solo con oggetti puramente intenzionali»<sup>25</sup>.

Per proprietà transitiva possiamo semplificare dicendo che, secondo il filosofo, la natura determinata degli oggetti selezionati in una data concretizzazione dell'opera teatrale ammantata di realtà le oggettività contenute nel testo occultandone il carattere intenzionale. Succede così che, dinanzi agli oggetti presenti in scena, inclusi gli attori, avendo tali oggetti delle caratteristiche fisiche definite e concrete, lo spettatore si relaziona a essi come se fossero reali, mentre la consapevolezza di assistere a una finzione resta confinata a una fase preliminare di approccio allo spettacolo ovvero a un "atteggiamento estetico" essenziale per non credere fino in fondo alla verità della rappresentazione<sup>26</sup>. Spiega Ingarden:

Proprio questa posizione di realtà, che non si dispiega mai fino al suo più serio compimento e per così dire è trattenuta fino all'ultimo momento, costituisce l'essenza specifica dell'atteggiamento estetico e produce quel fascino particolare dato alla nostra interazione con le opere d'arte in generale e in particolare con quella letteraria. Si tratta di una "realtà"

<sup>24</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 449.

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 450.

<sup>26</sup> Come vedremo più avanti, questo meccanismo – secondo Ingarden – si attiva anche alla ricezione, all'interno dello spettacolo teatrale, delle sole parole e non soltanto degli oggetti concretamente presenti in scena.

e tuttavia non di una realtà del tutto reale che ci rapisce ma non ci soggioga come il reale in sé, una "verità" che è pur sempre una "fantasia"<sup>27</sup>.

Ingarden spiega così i meccanismi che presiedono alla creazione dell'illusione teatrale, pertanto anche per questo la sua teoria si dimostra meritevole di maggiore considerazione nell'ambito specifico degli studi teatrali di quella tributata finora<sup>28</sup>. E a quanti obiettano che l'illusione non può mai essere a teatro e che, al contrario, la finzione agisce costantemente da filtro o da schermo nella ricezione della messa in scena<sup>29</sup>, si può rispondere con le parole dello stesso Ingarden:

Quando in qualsiasi circostanza in cui si attua la concretizzazione dell'opera siamo sin da subito spinti ad assumere l'atteggiamento che ci fa vedere negli accadimenti e negli oggetti rappresentati formazioni *puramente finzionali* che non contengono più alcuna traccia del modo di essere della realtà, allora l'opera resta per noi come qualcosa di irrilevante, morto, inutile, e la polifonia delle sue qualità di valore non può manifestarsi<sup>30</sup>.

Come a dire che l'opera teatrale è, e deve essere, finzione e realtà insieme, pena la perdita dell'aura di opera d'arte<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 450-451.

<sup>28</sup> Si potrebbe, ad esempio, confrontare la teoria di Ingarden sull'illusione di realtà ingenerata nel ricevente dall'opera teatrale con studi successivi sull'argomento, a cominciare – tra gli altri – dal contributo di Eco, che, in "Semiotics of Theatrical Performance", muovendo dalla definizione di John Searle di "discorso di finzione" quale insieme di enunciati fittizi, formulati dall'autore per mostrare pensieri e atti che non esistono né si verificano nella realtà, spiega la finzione teatrale nei termini di un tacito accordo che affratella, ad ogni enunciazione, attori e spettatori, consentendo loro di esperire quanto accade in scena come se fosse reale. Ciò è possibile grazie a due atti illocutivi che, secondo Eco, l'attore sottintende alla propria interpretazione in ogni momento e che creano le premesse per la "sospensione dell'incredulità": «io sto recitando» e dunque «io sono un altro uomo». Di fatto, sebbene siano diversissime per approccio teorico, le posizioni di Eco e di Ingarden convergono allorché entrambi individuano due fasi principali nel processo ingenerante l'illusione teatrale: una premessa iniziale, che si basa su conoscenze extra-spettacolari condivise dagli astanti, e l'esperienza vera e propria della messa in scena come realtà. Il ricorso di Ingarden alla psicologia cognitiva per illustrare e motivare la percezione da parte del pubblico dell'azione teatrale come se reale, più che collidere con il concetto di "sospensione dell'incredulità", lo supporta fornendogli un'ulteriore base teorica. Vedi U. Eco, "Semiotics of Theatrical Performance", *Drama Review*, 1, 1977, pp. 107-117; J.R. Searle, *Atti linguistici*, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

<sup>29</sup> Tra i sostenitori dell'impossibilità dell'illusione teatrale figurano James O. Urmson, Anne Ubersfeld e Evelyn Ertel. Per approfondimenti vedi M. De Marinis, *Semiotica del teatro cit.*, pp. 175-176.

<sup>30</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 451.

<sup>31</sup> Nel capitolo dedicato alla pragmatica della comunicazione, anche De Marinis perviene alla stessa conclusione, e cioè che il teatro è commistione di finzione e realtà, intese come fenomeni percettivi: «Al di là delle convenzioni che lo fondano e delle diverse pratiche di ricezione, lo spettacolo provoca sempre, oltre ad *effetti di teatro*, anche *effetti di reale*, non (soltanto) nel senso della simulazione-duplicazione della realtà [...]».

4. Alla luce delle argomentazioni esposte, Ingarden giunge a una conclusione estremamente problematica: se da un lato sostiene con fermezza la diversità dell'opera teatrale dall'opera letteraria drammatica, per cui «sarebbe falso aggiungere che l'opera teatrale [...] sia una *realizzazione* della corrispondente opera puramente letteraria»<sup>32</sup> – una conclusione, questa, vicina a quanto afferma Fischer-Lichte a proposito dell'impossibilità di una fedeltà della rappresentazione teatrale rispetto al dramma rappresentato –, d'altra parte il filosofo ridimensiona l'eterogeneità di queste due forme artistiche entro i limiti di una "*correlazione*"<sup>33</sup>, dovuta al sostrato semantico comune. Di fatto, spiega Ingarden,

ci è possibile parlare di "uno stesso" dramma in due forme diverse, una volta in quella dell'opera teatrale, un'altra in quella dell'opera puramente letteraria<sup>34</sup>.

Raffrontando la forma letteraria e quella teatrale dell'opera d'arte, Ingarden stabilisce che l'opera teatrale altro non è che un "caso limite" dell'opera letteraria, in quanto, nonostante evidenti diversità, esse condividono molte caratteristiche. Secondo Ingarden, l'opera teatrale è strutturata in strati analoghi a quelli costituenti l'opera letteraria, per quanto arricchiti da ulteriori elementi e con funzioni debitamente modificate: l'opera teatrale consta, infatti, di "unità di significato" e di "formazioni sonoro-linguistiche" coincidenti con quelle del dramma scritto, ovvero include il "testo principale" preservandone le potenzialità rappresentative; essa inoltre è "polifonica" quanto l'opera letteraria, in quanto è sintesi di formazioni estetiche eterogenee che creano una rete armonica di relazioni, ma mantiene anche il proprio statuto autonomo e, di conseguenza, la propria visibilità<sup>35</sup>. Parimenti all'opera letteraria, l'opera teatrale mantiene inoltre il carattere intenzionale delle oggettività rappresentate e può contenere "qualità

---

ma anche in quello di una sua effettiva produzione (come produzione di sensi, di conoscenze, di eventi, di vissuti)», M. De Marinis, *Semiotica del teatro cit.*, p. 178.

<sup>32</sup> R. Ingarden, *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 426.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>34</sup> *Ibid.* Alla stessa conclusione giunge Schmid, vedi nota 6.

<sup>35</sup> In relazione allo strato delle "formazioni sonoro-linguistiche", Ingarden spiega l'opera d'arte letteraria come una "polifonia" generata dalla confluenza dei caratteri estetici di ciascun strato in un corpo unico sovraordinato – il testo letterario – che si configura come un tessuto di relazioni tra componenti estetiche differenti che non si annullano nel tutto, al contrario si mostrano con i propri tratti distintivi (*L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 119). Una diversa definizione di "polifonia" dell'opera teatrale si deve a Erika Fischer-Lichte. Secondo la studiosa, per "polifonia" dello spettacolo teatrale si intende una precisa qualità derivante dalla collaborazione di più soggetti in fase di gestazione e orchestrazione dello spettacolo: ogni soggetto crea un proprio testo che confluisce nell'opera teatrale, dall'interazione tra i diversi testi nasce appunto la "polifonia" (E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters cit.*, pp. 33-34).

metafisiche”, ovvero «qualità “derivate”, come per esempio il sublime, il tragico, il terribile», che «si manifestano di solito in *situazioni, avvenimenti* complessi e diversi tra loro come un’atmosfera specifica che avvolge le persone e le cose comprese in tali situazioni»<sup>36</sup>. L’opera teatrale, infine, si sviluppa in successione, con un andamento progressivo ordinato che, come accade nell’opera letteraria, ne regola le dinamiche semiologiche e semantiche interne<sup>37</sup>. Per quanto riguarda quest’ultimo punto, Ingarden rileva però un problema sostanziale: dal momento che la successione delle singole parti che compongono l’opera d’arte – sia essa letteraria o teatrale – va intesa come ordine logico degli elementi e non come ordine temporale, essa non si concilia con il tempo del dramma e, con esso, dello spettacolo teatrale, dotato di una durata complessiva, nonché di un tempo interno<sup>38</sup>.

Della definizione dell’opera teatrale come “caso limite” dell’opera letteraria è lo studioso Danuta Kuznicka a rilevare limiti e punti di forza nel saggio “Ingarden on the Theatre”<sup>39</sup>. Ponendo come considerazione preliminare l’inattualità del pensiero di Ingarden alla luce dell’affermazione della regia nel Novecento e del conseguente ridimensionamento del peso della componente letteraria nello spettacolo teatrale fino alla soluzione estrema della sua cancellazione, Kuznicka evidenzia la grossolana contraddizione in cui il filosofo cade nel momento in cui all’asserzione della diversità statutaria tra opera letteraria e opera teatrale fa seguire la spiegazione dell’opera teatrale come “caso limite” di quella letteraria, confinandosi così nell’alveo di una tradizione critica negazionista dell’autonomia dell’arte scenica. Decostruendo dall’interno le criticità su cui Ingarden fonda la propria teoria, Kuznicka mette l’accento sulla struttura comune a strati, sul ruolo svolto dalle “unità di

<sup>36</sup> R. Ingarden, *L’opera d’arte letteraria cit.*, p. 393.

<sup>37</sup> Ingarden ricorre al concetto di “ordine della successione” per illustrare il modo in cui si dispiega l’opera letteraria dall’*incipit* alla conclusione. Non si tratta di un ordine temporale: contrariamente alla percezione comune che legge l’opera letteraria estesa nel tempo come un’opera musicale, l’espressione “ordine della successione” descrive la concatenazione logica delle singole fasi del testo in cui ciascun segmento è frutto del precedente – eccetto il primo – e getta le premesse per il successivo. Secondo questa definizione, ogni fase costituisce un’unità testuale autonoma che vive in relazione alle altre in una dimensione temporale sincronica; *Ibid.*, pp. 410-419.

<sup>38</sup> Anche Keir Elam spiega il progredire del dramma come “successione” di elementi distinti. Tuttavia, Elam intende una “successione” temporale che segna il «passaggio da uno stato iniziale ad uno stato finale, attraverso una serie di stati intermedi»; vedi K. Elam, *Semiotica teatrale cit.*, p. 121. A proposito del tempo del dramma, valgono le parole di Peter Szondi: «In quanto il dramma è sempre primario, l’azione drammatica si svolge sempre al presente. Ciò non implica nessuna staticità; indica solo il particolare tipo di decorso temporale nel dramma: il presente passa e si trasforma in passato, ma come tale non è più presente. Il presente passa operando un mutamento, e dalle sue antitesi sorge un nuovo e diverso presente»; P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 2000, p. 12.

<sup>39</sup> D. Kuznicka, “Ingarden on the Theatre”, in *On the Aesthetics of Roman Ingarden*, a cura di B. Dzmiedok & P. McCormick, Kluwer, Dordrecht-Boston-London 1989, pp. 283-296.

significato” e dalle “formazioni sonoro-linguistiche” in entrambe le forme artistiche, come pure sulla “polifonia”, giudicando le altre caratteristiche eccessivamente generiche, comuni molto più ad altre arti o mezzi di comunicazione non letterari, come il cinema e il rito<sup>40</sup>. A ben vedere, è lo stesso filosofo – spiega Kuznicka – a invalidare almeno in parte il proprio ragionamento, giacché, dopo aver ribadito l’esistenza dei quattro strati nello spettacolo teatrale, aggiunge che la diversità dei processi di creazione della rappresentazione teatrale si deve innanzitutto al ricorso a mezzi rappresentativi estranei al testo letterario. Non solo: secondo lo studioso, la presenza di mezzi rappresentativi diversi – gli oggetti reali inseriti nello spazio scenico – fa sì che le “formazioni sonoro-linguistiche” si rapportino a essi per costruire le unità di significato, con evidente scarto rispetto al processo di significazione che avviene nell’opera letteraria. Infine, in quanto corpo composito magmatico, lo spettacolo teatrale non permette la discrezione di singole unità di significato quali quelle identificabili in una costruzione linguistica, né consente un’equivalenza tra la propria “polifonia” e quella dell’opera letteraria, in quanto l’eterogeneità dei mezzi espressivi propri dell’arte scenica è estranea all’opera scritta. A valle di queste considerazioni, Kuznicka ribadisce il proprio giudizio negativo sul pensiero di Ingarden riguardo all’opera teatrale confutandone diversi argomenti, ad esempio la tesi che intende gli oggetti reali esibiti in scena selezionati a partire dalle forme linguistiche e che – secondo Kuznicka – non tiene conto dei fattori extra-testuali che intervengono in fase di allestimento dello spettacolo teatrale, oppure la tesi di una stretta somiglianza delle due opere, la quale annullerebbe le capacità immaginifiche proprie dell’opera teatrale, offrendo al pubblico sempre e solo una stessa lettura del dramma, con il conseguente isterilimento delle potenzialità espressive della scena. Malgrado la netta condanna, Kuznicka recupera però le riflessioni di Ingarden riguardanti più da vicino il piano pragmatico della comunicazione teatrale, in particolare le considerazioni sui fenomeni connessi alla ricezione espresse nel saggio “Sulle funzioni del linguaggio nello spettacolo teatrale” e che vediamo ora.

5. La riflessione di Ingarden riguardante le funzioni del linguaggio nello spettacolo teatrale muove, nel saggio a esse dedicato, dal ridimensionamento del ruolo della componente linguistica all’interno della messa in scena, ovvero dalla constatazione che il dramma altro

---

<sup>40</sup> Secondo Ingarden, anche l’opera cinematografica costituisce un “caso limite” dell’opera letteraria in quanto, sebbene nella prima prevalga l’aspetto visivo ovvero il piano estetico rispetto a quello del contenuto, un filmato può comunque condividere con il testo letterario le oggettività rappresentate. Per il filosofo, il cinema è di fatto prossimo al teatro, del quale presenta gli stessi meccanismi di creazione della finzione e la composizione per immagini. L’opera cinematografica non dispone però di oggetti reali di rappresentazione, essenziali invece alla costruzione dell’opera teatrale: da qui la definizione che Ingarden dà dell’opera cinematografica come «spettacolo teatrale degenerato» (*L’opera d’arte letteraria cit.*, p. 432).

non è che un elemento tra tanti, costituenti tutti il mondo rappresentato. A ulteriore premessa della propria tesi, Ingarden suddivide il mondo rappresentato in scena in tre regioni, distinte in virtù del *medium* della rappresentazione: la regione delle oggettività mostrate al pubblico «*esclusivamente* in maniera percettiva» attraverso oggetti reali, la regione delle oggettività mostrate al pubblico attraverso sia gli oggetti reali che la lingua, la regione delle oggettività rappresentate «solamente con mezzi linguistici» e altrimenti non visibili in scena<sup>41</sup>. Apparentemente vicino al processo rappresentativo che ha luogo nell'opera d'arte letteraria, il meccanismo di realizzazione della rappresentazione nel caso dell'ultima regione pur si distingue per la relazione che le oggettività mostrate per mezzo della lingua instaurano inevitabilmente con gli oggetti reali che visualizzano altre oggettività, cosicché le prime si ammantano di un più opaco velo di realtà. Non solo: quanto più il rapporto tra i due mezzi di rappresentazione – linguistico e non linguistico – risulta coeso e coerente sul piano logico, tanto più il mondo rappresentato apparirà unitario. Coesione, coerenza e unità della rappresentazione garantiscono la possibilità, propria della lingua, di mostrare oggetti assenti in scena conferendo loro la stessa concretezza degli oggetti reali: un esempio tipico è offerto dalla rappresentazione di oggettività appartenenti al passato, le quali, nel momento in cui diventano oggetto del "testo principale", si presentano nella stessa forma delle oggettività del presente, cosicché tra le une e le altre non si crea contrasto e si realizza l'effetto estetico desiderato. Ingarden riporta l'esempio di *Rosmersholm* di Henrik Ibsen:

Se, per esempio, seguiamo nell'opera *Rosmersholm* di Henrik Ibsen le vicende "presenti" di Rosmer e Rebecca West, mentre scopriamo sempre qualcosa di nuovo nel passato di questi due personaggi, sentiamo come tutto ciò si intrecci con le loro "vicende" attuali e addirittura cominci a prevalere sugli avvenimenti che si stanno ora svolgendo, sino a indurli alla tragica decisione. Rappresentato solo linguisticamente, questo passato raggiunge nella tragica fine di Rosmer e Rebecca quasi il medesimo grado di automanifestazione della decisione messa direttamente "in scena" di cercare insieme la morte. La morte stessa è determinata intenzionalmente solo dai discorsi dei due personaggi rappresentati, in modo tale però che agli spettatori sembri tanto reale e attuale come le ultime parole delle due persone che le vanno incontro<sup>42</sup>.

La facoltà propria dei mezzi linguistici di trasformare l'assente in presente grazie all'interazione con il contesto teatrale si attiva nella terza regione del mondo rappresentato. Ciò che invece le tre regioni hanno in comune sono – secondo Ingarden – le funzioni che in esse assume il "testo principale" in relazione sia al mondo rappresentato che agli spettatori. Rispetto alle altre componenti della messa in scena, primo fra tutti il

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 493-494.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 494-495.

personaggio destinatario dell'enunciato in forma diretta, la lingua assume quattro funzioni: la "*funzione di rappresentazione*", che consiste nel mostrare gli oggetti del discorso in forma esclusivamente "concettuale"<sup>43</sup> oppure con l'ausilio di ulteriori oggetti reali il cui aspetto è conforme alla rappresentazione mentale che l'attore ha delle oggettività contenute nel "testo principale"; la "*funzione espressiva*", che consiste nell'esprimere stati emotivi e psichici dei personaggi integrando mimica e gestualità degli attori; la "*funzione di comunicazione*", che descrive il flusso di informazioni trasmesso da ciascuna battuta del personaggio; la "*funzione drammatica*", vale a dire la funzione di far progredire l'azione. Rispetto al pubblico, tali funzioni rimangono sostanzialmente immutate, ciò che cambia è il loro orientamento, l'assunzione cioè di un diverso destinatario e, di conseguenza, di un diverso canale o modo di attivazione. A tal proposito è fondamentale – spiega Ingarden – distinguere tra "scena aperta" e "scena chiusa": mentre nel primo caso la rappresentazione si rivolge direttamente al pubblico, come accadeva nel teatro greco o in quello elisabettiano, nel secondo – ed è il caso del teatro della "quarta parete" – la messa in scena si fonda sull'assunto che gli attori agiscono inosservati, lontani da sguardi indiscreti. A monte dell'allestimento permane in entrambi i casi la consapevolezza di ideare, creare e allestire un'opera d'arte destinata alla fruizione del pubblico, per cui la rappresentazione teatrale è costruita sempre, di fatto, per uno spettatore. Esempio, a tal proposito, è lo spettacolo naturalista, in cui «l'intero mondo rappresentato e tutto quel che avviene in esso è reso come se non ci fosse alcuno spettatore esterno»<sup>44</sup>: ciò nonostante, «il modo con cui il mondo rappresentato in cui recitano gli attori è composto è fatto apposta per lo spettatore (ma per uno spettatore che si immagina assente)», in quanto «si pensa che il culmine dell'arte consista appunto nell'offrire allo spettatore la "natura" nuda e non trasformata dalla sua presenza»<sup>45</sup>.

Rispetto al pubblico, oltre alle funzioni sopracitate, nello spettacolo teatrale intervengono – secondo Ingarden – ulteriori "funzioni di comunicazione e di influenza", il cui obiettivo consiste non soltanto nel trasmettere allo spettatore dei contenuti, ma anche nel provocarne particolari reazioni oppure suggestioni che influiscano sulle sue vedute e sui suoi comportamenti. Secondo Ingarden, queste funzioni interagiscono con le altre i cui effetti sono interni al mondo rappresentato, modificandole in maniera tanto più incidente quanto più l'azione di influenza viene esercitata in maniera esplicita. Di conseguenza, nella scena "chiusa" ideale le "funzioni di comunicazione e di influenza" non interferiscono con altre, tuttavia – precisa Ingarden – esse non scompaiono, viceversa vengono affidate all'interpretazione dell'attore, il quale «tiene conto dello spettatore non solo per farlo assistere al discorso *rappresentato* e per comunicargli il suo significato, ma anche per

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 496.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>45</sup> *Ibid.*

esercitare su di lui una determinata influenza»<sup>46</sup>. Ampliando lo sguardo dall'ambito prettamente linguistico a quello spettacolare, Ingarden ammette però che tale influenza non avviene per effetto del "testo principale", come accade invece nel mondo finzionale della rappresentazione, ma scaturisce dalla capacità della messa in scena di far leva sull'emotività dello spettatore attraverso le vicende rappresentate. Un ruolo fondamentale gioca in questo lo stile:

L'influenza esercitata sullo spettatore si basa sulle esperienze estetiche provocate in lui e sulla commozione esercitata dalle vicende umane rappresentate, non sulla risposta linguistica o d'altro genere alle parole pronunciate dal personaggio che parla. E, secondo i principi del naturalismo, la massima influenza estetica sullo spettatore si raggiunge appunto quando l'attore agisce come se non notasse la sua presenza<sup>47</sup>.

Il riferimento costante all'estetica teatrale naturalista e la convinzione che il teatro possa esercitare un'influenza catartica attraverso un sentimento di empatia, una *Einführung* di ascendenza aristotelica, respingono ancora una volta Ingarden nelle fila della tradizione, invisata a larga parte degli sperimentatori e innovatori della scena del Novecento. Tuttavia, sebbene il filosofo sembri ignorare le ricerche teorico-teatrali dei suoi anni, come pure gli esiti sul piano estetico cui conduce l'opposizione al teatro ottocentesco negli spettacoli delle avanguardie, sarebbe precipitoso imputare a Ingarden l'errore di non prendere in considerazione forme teatrali moderne. Valgano, difatti, a difesa del suo pensiero i ripetuti riferimenti a tipi di spettacoli divergenti dalla rappresentazione tradizionale del dramma, i cui casi – possiamo supporre – non sono oggetto di approfondimento non già perché nuovi, ma perché incentrati sullo svelamento della finzione e dei suoi meccanismi, e dunque devianti dalla riflessione di Ingarden sulla creazione e sulla sussistenza della finzione.

Le funzioni del linguaggio all'interno dello spettacolo enucleate nella prima sezione del saggio assumono tratti più definiti nella seconda parte, un approfondimento che Ingarden riserva a quanto sostenuto finora e da cui, nel breve spazio del presente contributo, appare opportuno estrapolare alcuni spunti critici conclusivi. A cominciare dal fattore della *determinazione* dell'enunciazione: a proposito della "funzione drammatica", Ingarden precisa che il potere della lingua di ingenerare, costituire e alimentare l'azione deriva principalmente dal fatto che le parole del personaggio vengono pronunciate «in un determinato luogo», «in un determinato momento temporale (del tempo rappresentato)» e «in una determinata fase di svolgimento dell'azione rappresentata»<sup>48</sup>. Così intesa, la

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 501.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 502.

qualità della *determinazione* del “testo principale” nel contesto spettacolare potrebbe aprire prospettive stimolanti agli studi semiotici contemporanei sulla *performance* teatrale, partendo per esempio da una reinterpretazione del testo di Ingarden con il filtro delle ipotesi speculative esposte da Cesare Segre nel capitolo introduttivo di *Teatro e romanzo*, dedicato alla semiotica del teatro<sup>49</sup>. Affrontando il problema dell’individuazione dei tratti distintivi dell’arte teatrale, Segre fa riferimento, tra le altre, alla tesi di Alessandro Serpieri, che in “Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale” individua l’essenza dello spettacolo teatrale, inteso come *performance*, nella “deissi”<sup>50</sup>.

Il teatro è istituzionalmente vincolato al processo di enunciazione; ha bisogno di un contesto pragmatico; ha una assialità temporale sempre basata sul presente: il suo spazio è la deissi<sup>51</sup>.

Secondo Serpieri, nello spettacolo teatrale le parole *sono* i movimenti dei personaggi, in relazione sia allo spazio scenico e ai suoi complementi, sia al tempo della rappresentazione: per lo studioso, la teatralità necessita delle parole e, dal momento che le parole hanno funzione deittica, la teatralità implica necessariamente la deissi<sup>52</sup>. Muovendo da questa tesi, Segre conclude che spiegare in termini di funzione deittica il ruolo che il testo teatrale svolge all’interno dello spettacolo significa spiegare il rapporto che intercorre tra il dramma e la messa in scena non più come opposizione o subordinazione di una delle due parti all’altra, ma come collaborazione e interazione che si stabilisce tra il linguaggio letterario e gli altri linguaggi propri della scena. Ingarden non parla di deissi; ciò nonostante la continuità tra questa proprietà della lingua e la natura determinata del “testo principale” nello spettacolo teatrale è evidente, in quanto, in entrambi i casi, l’accento cade sulla capacità delle parole di sviluppare l’azione teatrale in virtù del rapporto qualificante con *l’hic et nunc* della messa in scena, rapporto in cui parole ed elementi contestuali si definiscono e supportano reciprocamente, con un uguale valore all’interno della messa in scena.

<sup>49</sup> C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1984.

<sup>50</sup> Per “deissi” o “semiosi deittica” si intende una funzione linguistica che serve a collocare un enunciato nello spazio e nel tempo, ovvero stabilisce una relazione tra l’enunciato e il contesto di enunciazione. Per approfondimenti vedi: *Studi di grammatica italiana*, a cura dell’Accademia della Crusca, Sansoni, Firenze 2004; G. Salvi & L. Vanelli, *Nuova grammatica italiana*, Il Mulino, Bologna 2004; L. Cantoni & N. Di Blas, *Comunicazione. Teorie e pratiche*, Apogeo, Milano 2006.

<sup>51</sup> A. Serpieri, “Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale”, *Strumenti critici*, 32-33, 1977, pp. 90-135, p. 95, qui citato da M. De Marinis, *Semiotica del teatro cit.*, p. 48.

<sup>52</sup> L’analisi di Serpieri ha per oggetto la performatività dello spettacolo teatrale. Essendo il concetto di performatività strettamente legato alla teoria di John L. Austin sugli atti linguistici performativi, ne consegue che per Serpieri lo spettacolo teatrale necessita di parole.

Sulle funzioni del linguaggio intervengono svariati fattori extra-testuali, tra cui il "modo" e il "tono" dell'enunciazione, dai quali dipendono sia la "funzione espressiva" sia la "funzione di comunicazione e di influenza" e a cui si aggiunge un terzo fattore: il "contenuto", ciò di cui si parla. "Modo", "tono" e "contenuto" dell'enunciazione – nel caso di un "dialogo attivo" in cui i parlanti mirano a ottenere una reazione dai rispettivi interlocutori – servono a stimolare un preciso atteggiamento o a instillare un dato pensiero in chi ascolta, facendo generalmente leva sulla risposta con cui l'animo umano, per natura, contraccambia certi impulsi (ad esempio a parole cortesi segue cortesia, a parole che esprimono preoccupazione segue un atteggiamento ovvero un discorso preoccupato, etc.) e ponendo l'accento su argomenti d'interesse condiviso<sup>53</sup>. In realtà, "modo", "tono" e "contenuto" dell'enunciazione esercitano un'influenza diversa a seconda che si consideri il circuito comunicativo che si instaura all'interno della rappresentazione oppure la comunicazione extra-spettacolare che ha come destinatari gli spettatori. All'interno della situazione spettacolare l'influenza può risultare "diretta" o "indiretta" a seconda che le parole producano effetti immediati oppure conseguenti successivamente, a dialogo ultimato. L'influenza interna – secondo Ingarden – ha efficacia sia individuale che reciproca, in quanto, alternando il ruolo di parlante e ascoltatore, uno stesso personaggio ora influenza ora viene influenzato. Non solo: poiché «parlare con qualcuno significa pensare "ad alta voce", un pensare che noi stessi ascoltiamo e del quale diveniamo più consapevoli»<sup>54</sup>, succede che i personaggi, esplicitando i propri pensieri e sentimenti, esercitano un potere modificatore anche su se stessi, che il filosofo chiama «auto-influenza»<sup>55</sup>. Per Ingarden, la "funzione di auto-influenza" resta circoscritta al mondo della finzione teatrale, ciò nonostante essa appare estremamente versatile: oltrepassando il confine che separa la finzione dalla realtà, si potrebbe rapportare la "funzione di auto-influenza" non al personaggio ma all'attore, aprendo così scenari speculativi di vivo interesse per gli studi teatrali contemporanei, impegnati a raccontare sotto un profilo scientifico, oltre che storico-culturale, l'arte della recitazione.

Sul piano extra-spettacolare la "funzione di influenza" va osservata – come già detto – rispetto allo spettatore, tenendo conto in primo luogo di alcune variabili che ne condizionano l'efficacia: la posizione del destinatario esterna al mondo rappresentato, la sua esclusione dall'azione e dal dialogo, l'atteggiamento estetico che egli assume dinanzi a un'opera teatrale. Dati questi fattori, incidenti su tutte le funzioni del linguaggio

---

<sup>53</sup> Al «dialogo attivo» Ingarden contrappone il «dialogo tranquillo», in cui i parlanti scambiano informazioni senza essere coinvolti emotivamente. Completamente estraneo al contesto teatrale, il «dialogo tranquillo» risulta, nella maggioranza dei casi, una formulazione teorica, ciò nonostante conserva un grado minimo di influenza, ingenerata all'attivazione del processo di comprensione dell'enunciazione. *L'opera d'arte letteraria cit.*, p. 504.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 508.

<sup>55</sup> *Ibid.*

all'interno dello spettacolo teatrale, Ingarden pone allora una questione sostanziale, ovvero si interroga sulla differenza che divide i due circuiti comunicativi presi in esame, dal momento che, pur trasmettendo lo stesso messaggio, essi producono effetti o reazioni differenti. Ingarden giunge così alla seguente conclusione:

L'unica differenza possibile, allora, consiste in un altro *carattere ontologico* delle parole pronunciate da tali personaggi. Queste parole per i personaggi rappresentati hanno il *carattere della realtà* [...] mentre gli spettatori in sala considerano le parole pronunciate e il fatto che siano pronunciate solo come qualcosa di "rappresentato", di giunto a manifestazione con i mezzi artistici, ma che non esiste nel mondo reale<sup>56</sup>.

Ingarden spiega così l'atteggiamento estetico proprio dello spettatore teatrale, già affiorato ne *L'opera d'arte letteraria* e già citato innanzi. Più propriamente, la consapevolezza degli astanti di assistere a una simulazione di fatti inesistenti nella realtà provoca – secondo Ingarden – un distanziamento dalla rappresentazione teatrale che impedisce l'immedesimazione completa da parte di chi osserva la scena, garantendo così l'assunzione di un atteggiamento estetico ideale.

A questo punto il discorso di Ingarden volge al termine. Tuttavia, prima di congedarsi, il filosofo individua nello spettacolo non naturalista un'ultima funzione del linguaggio, a cui però non dà nome: la chiameremo "*funzione estetica*". Congiungendo gli aspetti puramente pragmatici della comunicazione teatrale con le qualità formali del linguaggio, Ingarden individua nella ricerca di un «*effetto estetico sul pubblico*» il principio che orienta le scelte stilistiche che contraddistinguono un'opera teatrale<sup>57</sup>. Spiega Ingarden:

In tutti gli spettacoli non naturalistici si mira a qualcosa di diverso. In tali casi le parole che compongono il testo principale (formazioni linguistiche) del pezzo teatrale assumono alcune particolarità grazie alle quali esercitano un influsso estetico sul pubblico presente in sala o, in parole povere, riescono a piacerli. I discorsi dei singoli personaggi rappresentati sono, per esempio, detti in versi o con una particolare intonazione che nell'opera, o nella moda (o nello stile) predominante all'epoca, è una "declamazione" e non un parlare naturale. I personaggi rappresentati, invece, si comportano come se non si accorgessero per niente di parlare in versi o di declamare [...]<sup>58</sup>.

La *funzione estetica*, la cui efficacia risulta direttamente proporzionale al grado di convenzionalità e di ricercatezza dello stile del testo letterario, aumenta – per Ingarden – la distanza tra il pubblico e la scena: questo perché, mentre i personaggi non avvertono le

---

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 514.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 512-513.

distorsioni che rendono innaturale il proprio modo di parlare, gli spettatori al contrario percepiscono lo scarto, ciò malgrado lo accettano predisponendosi all'esperienza estetica. Secondo Ingarden, in un'opera teatrale naturalista la distanza tra lo stile del linguaggio e la lingua comune si annulla, in tutti gli altri generi di spettacoli teatrali essa tende o dovrebbe tendere a «un'armonia», volta a ridurre al minimo la «non naturalezza» del dialogo<sup>59</sup>. Il modello si conferma essere anche in tal caso il teatro naturalista, il che respinge ancora una volta il pensiero di Ingarden su posizioni oggi retrive, con il rischio di tradursi in un limite interpretativo. Non è questa tuttavia l'immagine che il presente contributo intende lasciare di Ingarden e del suo pensiero: la sua indagine sui meccanismi che presiedono alla creazione della finzione teatrale offre una base per riflessioni più ampie e attuali sull'argomento che possano tener conto in eguale misura della lingua e degli altri linguaggi confluenti insieme nella forma unica dello spettacolo teatrale.

A questo proposito, si aggiunga un'ultimissima considerazione. Come osserva Jiří Vertruský in "Drama as Literature and Performance", non va dimenticato che il dramma, una volta inserito nel contesto teatrale e dunque in un tipo di opera d'arte diversa, conserva la propria letterarietà o elementi di letterarietà che lo spettatore continua a percepire<sup>60</sup>. Analogamente Herta Schmid rileva un fatto incontestabile: generalmente lo spettatore riconduce la rappresentazione teatrale al testo messo in scena, inteso come opera d'arte letteraria<sup>61</sup>. Il fenomeno è d'ordine comune: all'atto della ricezione dello spettacolo teatrale, opera teatrale e opera letteraria non costituiscono per il pubblico due corpi disgiunti, viceversa si relazionano l'una all'altra con equilibri sempre diversi. Le ragioni sono molteplici e si dividono anch'esse in extra-spettacolari e intra-spettacolari: fattori culturali quale la concezione – tuttora diffusa – dell'opera teatrale come corollario dell'opera letteraria drammatica, oppure il sapere enciclopedico del pubblico, influiscono dall'esterno dell'evento scenico sulla percezione da parte degli spettatori degli elementi di

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 514.

<sup>60</sup> Scrive Jiří Vertruský: «The performance turns drama from a work of art in its own right into a component of a work of another art. In the process, the dramatic text is as it were truncated because as a rule (though not always) the author's notes are eliminated. Yet experience proves that it is still perceived as a literary structure within the theatrical structure» [«Lo spettacolo teatrale trasforma il dramma da opera d'arte in sé in elemento compositivo di un'opera di un'altra arte. In questo processo, il testo drammatico appare come troncato, perché come regola – quantunque non accada sempre – le note dell'autore vengono eliminate. Nondimeno l'esperienza prova che il dramma continua a essere percepito come una struttura letteraria all'interno della struttura teatrale»], J. Vertruský, "Drama as Literature and Performance", in *Das Drama und seine Inszenierung cit.*, pp. 19-21, p. 16 (trad. mia).

<sup>61</sup> Spiega Schmid: «der Zuschauer, der das Drama *Hamlet* gelesen hat und seine Inszenierung im Theater verfolgt, vergleicht "unwillkürlich" die Konzeption des Regisseurs und der Schauspieler mit seiner eigenen, während der Lektüre entstandenen» [«lo spettatore che ha letto *Amleto* e ne segue la messa in scena a teatro, compara "istintivamente" la concezione del regista e degli attori alla propria, scaturita durante la lettura»], H. Schmid, "Das dramatische Werk cit.", p. 22 (trad. mia).

letterarietà presenti nello spettacolo teatrale, condizionandone anche – come già visto – il giudizio sullo spettacolo stesso. A livello intra-spettacolare, invece, la persistenza della letterarietà nell'allestimento teatrale, pervasiva o meno che sia, rappresenta ancora oggi per la critica una questione insoluta. In questa prospettiva, le riflessioni di Ingarden sul teatro, in particolare la teoria dell'opera teatrale come "caso limite" dell'opera d'arte letteraria, suggeriscono una diversa metodologia d'analisi: si potrebbe partire ad esempio dai processi che – secondo Ingarden – la fenomenologia dell'opera teatrale condivide con quella dell'opera letteraria, verificarne la presenza/validità in tipi di spettacoli non incentrati sulla drammaturgia, andando oltre la consueta dicotomia "testo-messa in scena", come pure superando definitivamente la definizione dello spettacolo teatrale come trasposizione scenica del dramma, aggiungendo così un ulteriore, necessario tassello a una materia che è ancora inesplorata.

Il presente saggio è tratto dal vol. 4 - dell'anno 2012 - numero 4 della Rivista Online – Fogli Campostrini, edita dalla Fondazione Centro Studi Campostrini, Via S. Maria in Organo, 4 – 37129 Verona, P. IVA 03497960231

Presidente della Fondazione Centro Studi Campostrini - Rosa Meri Palvarini

Direttore responsabile e scientifico - Massimo Schiavi

Fondazione Centro Studi Campostrini. Tutti i diritti riservati. 2012.

ISSN: 2240-7863

Reg. Tribunale di Verona n. 925 del 12 maggio 2011.

La proprietà letteraria dei saggi pubblicati è degli autori. Tutti i saggi sono liberamente riproducibili con qualsiasi mezzo con la sola condizione che non siano utilizzati a fini di lucro. L'autore e la fonte debbono sempre essere indicati.

All articles are property of their authors. They are freely reproducible in any form as long as not used for profit. In all cases both authors and source must be indicated.