

Rivista di estetica

71 | 2019

The science of futures. Promises and previsions in architecture and philosophy
varia

Il lettore esemplare Fenomenologia della lettura ed estetica dell'interazione

DARIO CECCHI

p. 257-270

<https://doi.org/10.4000/estetica.5836>

Abstract

English Italiano

The essay reconsiders Wolfgang Iser's phenomenology of reading, taken as a possible non reductionist answer to the neuroscientific theories of literature. By emphasizing the aesthetic nature of reading, thanks also to Hans Robert Jauss' contribution, the idea of a 'reader's imagination' emerges here, as a specific and unique power which allows not only the access to the world of the literary text, but opens also new spheres for the understanding and exploration of the real world. In shorts, it is concerned with the constitution of a special cognitive-emotional pattern, which depends on the building of what Iser considers as the reader's «artificial habitats», through the interaction with the text.

L'articolo propone un ripensamento della fenomenologia della lettura di Wolfgang Iser, presa qui come risposta non riduzionista alle teorie neuroscientifiche sulla letteratura. Valorizzando il carattere estetico della lettura, grazie anche al contributo di Hans Robert Jauss, emerge l'idea di una 'immaginazione del lettore' specifica e irriducibile, che non solo permette l'accesso al mondo narrativo del testo letterario, ma apre anche nuovi spazi alla comprensione e all'esplorazione del mondo reale. Si tratta, in breve, del costituirsi di uno specifico pattern cognitivo-emozionale, che dipende dalla costruzione, nell'interazione con il testo, di quelli che Iser chiama «habitat artificiali» del lettore.

Termini di indicizzazione

Keywords: reader's imagination, artificial habitats, identification

Parole chiave: immaginazione del lettore, habitat artificiali, identificazione



Testo integrale

Introduzione

- 1 In un'epoca di neuromania si ricerca di tutto l'origine in meccanismi della mente o del cervello. La lettura, in particolare di testi narrativi, non fa eccezione (Dehaene 2009; Wolf 2009). Essa merita però un'attenzione particolare, sotto il profilo non tanto dell'interpretazione quanto dell'esperienza estetica a essa connessa. Per sottolineare questo aspetto, Wolfgang Iser (1987: 33-42), rimanda alla metafora della «figura nel tappeto», tratta dall'omonimo racconto di Henry James. Il significato ultimo del testo è altrettanto sfuggente quanto vano è il tentativo di vedere nel disegno di un tappeto una figura unitaria. L'interpretazione non esaurisce i «poteri» della lettura. Quest'ultima stimola la sensibilità, non limitandosi ad attrarre il lettore e mirando bensì a orientarne i criteri di giudizio. La lettura sensibilizza all'apertura al mondo e, cosa ancor più stupefacente, lo fa in assenza di una percezione diretta di eventi e personaggi: è un esercizio esemplare di immaginazione.
- 2 Della lettura tanto Iser quanto Hans Robert Jauss, l'altro animatore della Scuola di Costanza¹, evidenziano l'intervento creativo che il lettore compie affinché il testo produca effetti. La lettura non è una prestazione sottoposta a un protocollo di operazioni prestabilite, ma richiede un atteggiamento complessivo e comporta un'esperienza. Sono i gusti e le preferenze del lettore a orientarne l'esplorazione del testo. Prima ancora che come *interpretandum* o come test di verifica di abilità cognitive, il testo letterario si presenta come una «struttura di appello» che il lettore deve far emergere affrontando i «luoghi di indeterminazione» (*Unbestimmtheitsstellen*) presenti nel testo (Iser 1970). Solo così si apre l'«orizzonte di attesa» (*Erwartungshorizont*) necessario per interpretare un testo letterario: è esemplare in tal senso il confronto tra la prima ricezione di *Fanny* di Feydeau e di *Madame Bovary* di Flaubert, entrambi usciti nel 1857 e incentrati su un caso di adulterio (Jauss 1969: 65-67).
- 3 Faccio mia l'impostazione di Paul Ricœur (1988: 257-278), il quale incrocia la «fenomenologia della lettura» di Iser e l'«estetica della ricezione» di Jauss. Ma, invece di considerare il momento soggettivo della lettura e della ricezione come completamente risolto in un'ermeneutica dei rapporti tra narrazione ed esperienza del tempo, vorrei sostenere la necessità di tornare sugli aspetti che possono offrirci spunti per una teoria non riduzionista della mente del lettore. Il requisito che propongo per considerare una teoria non riduzionista è quello di tenere conto del fatto che l'incontro con un testo letterario comporta una revisione, sebbene solo riflessiva, dei nostri rapporti con il mondo reale e richiede dunque la capacità di muoversi dentro e fuori il testo, secondo un modello di interazione creativa (Montani 2014). Diverse teorie della letteratura si stanno muovendo nella direzione di una acquisizione non riduzionista dei risultati proposti dalle scienze biologiche e cognitive (Casadei 2018), in particolare sotto il profilo di una definizione più precisa del lavoro dell'immaginazione nel romanzo (Consoli 2011) o della funzione antropologica della narrazione (Cometa 2017).
- 4 Sulla scia di questi studi l'ipotesi che vorrei sostenere è la seguente: se l'immaginazione è la facoltà mentale che dà all'esperienza letteraria i suoi peculiari tratti di produttività e creatività, tali da garantire un'apertura al mondo non programmabile in anticipo, allora è in particolare all'immaginazione del lettore che bisogna guardare. È il lettore, molto più che l'autore, a fare esercizio di un'immaginazione chiamata ridefinire i tracciati e i contorni dell'esperienza. L'autore si concentra sul momento dell'invenzione, mentre il lettore è chiamato a muoversi dentro e fuori il testo, a progettare un modello di interazione e a prendere la misura dei rapporti tra la realtà e l'elaborazione soggettiva dell'esperienza, come pure tra la realtà e la finzione. Il lettore finisce per essere una figura esemplare del testo e la sua «prestazione interattiva» eccede i confini sia dell'interpretazione, pur ponendone i presupposti, sia del mero processo neurocognitivo, che forse, invece, può essere spiegato meglio proprio se si considera la straordinaria prestazione dell'immaginazione nell'esperienza di lettura e la si assume come suo modello. Mi riferisco naturalmente in

sensu stretto alla lettura che facciamo di un romanzo o un racconto. Perciò, a differenza di Ricoeur, ma anche di Jauss, parlo del rapporto che la fenomenologia della lettura intrattiene non con un'estetica della ricezione, bensì con un'estetica dell'interazione, compito di un lettore esemplare.

5 Mi servirò di alcuni aspetti salienti delle teorie di Jauss e Iser per far emergere la figura di questo lettore esemplare. Jauss sottolinea la capacità, attraverso la lettura, di modificare il proprio atteggiamento etico. Iser pone l'accento sul fatto che l'immaginazione del lettore entra in un rapporto insieme ricostruttivo e costruttivo con il testo. Più in generale, il lettore è chiamato ad aprire uno «spazio di gioco» (*Spielraum*), una vera e propria sfera di interazione, attraverso la quale ridefinisce la propria identità. Ma per compiere tale operazione occorre attivare l'immaginazione. Interagendo con il testo, il lettore – un soggetto incarnato, *embodied* – traspone se stesso nello spazio immaginario del testo e prova così emozioni a seguito di alcuni eventi, simpatia o avversione per taluni personaggi. È questa 'animazione' a rendere la storia efficace. Ma i caratteri dei personaggi e degli eventi sono solo suggeriti dal testo e non avrebbero forza d'esistenza se non fosse il lettore a dare loro vita attraverso la sua immaginazione. Il lettore, dunque, non ricompone in modo meccanico sequenze di fatti, ma (ri)costruisce l'immagine di un mondo che fa da sfondo alla narrazione.

6 Per corroborare questa tesi non riduzionista sull'esemplarità del lavoro con il testo, occorre chiarire due concetti chiave: quello di identificazione, sviluppato da Jauss (1985) e quello di immaginazione del lettore, sviluppato da Iser (1987). L'identificazione potrebbe apparire quasi sovrapponibile all'empatia, nozione che è alla base al meccanismo dell'*embodied simulation* (Gallese, Guerra 2015) e in generale alla teoria dei neuroni specchio (Rizzolatti, Sinigaglia 2006). Sarebbe quindi il tipico caso di categoria riduzionista. Jauss mostra però come l'identificazione del lettore con i personaggi, lungi dall'obbedire a meccanismi emozionali o cognitivi prestabiliti, attivi nel lettore un processo di rielaborazione dell'esperienza e rafforzi la sua autonomia di giudizio. Il concetto di immaginazione del lettore servirà a mostrare quali implicazioni derivino dal fatto che questi è chiamato in prima persona a (ri)costruire un'immagine del mondo narrativo con cui entra in contatto e senza la quale tale mondo perderebbe la sua consistenza ontologica.

7 Alla ricostruzione di questi due concetti sono dedicati il prossimo del presente testo e il successivo, mentre nell'ultimo trarrò alcune conclusioni in merito al modello (quasi un *pattern* cognitivo ed emozionale) di esperienza complessa – aperta alla contingenza e fonte di visioni progettuali sul mondo – che ci proviene dall'esercizio dell'immaginazione del lettore. La lettura di un testo letterario è un esempio di come la «mente estetica» dell'uomo moduli la sua emergenza nel corso di una «storia naturale» (Desideri 2018). La definizione di un tale modello non rinnega dunque le basi biologiche dell'esperienza umana, ma le iscrive in un circolo di *feedback* tra mente ed esperienza.

Oltre l'interpretazione: l'identificazione

8 Per Jauss (1969) non si può interpretare adeguatamente il testo letterario senza prendere una distanza estetica nei confronti del testo. È a partire da tale distanza che emerge l'orizzonte d'attesa del lettore. Non si deve cadere nell'equivoco di credere di avere a che fare con un'estetica formalista. La distanza va intesa quasi in senso ermeneutico: è lo spazio che si apre quando il lettore si immerge nella narrazione. Ma se da una parte questa impostazione è debitrice dell'ermeneutica gadameriana, dall'altra Jauss è ben consapevole della differenza che sussiste tra il suo modo di intendere l'interpretazione e quello di Gadamer. Quest'ultimo dà per acquisita l'appartenenza dell'opera d'arte a una tradizione, che ne assicura il rendersi disponibile come esperienza. Fare esperienza significa infatti per Gadamer attraversare il mondo e lasciarsi trasformare da esso. L'innovazione creativa è possibile, anzi prevista, ma solo come rinnovamento della tradizione. Lo si vede bene nell'assunzione del «classico»

come categoria fondamentale dell'esperienza artistica (Gadamer 1983: 34-40). Secondo Jauss (1969: 73-78), Gadamer non concepisce una tradizione nell'arte al di fuori del riferimento a un canone. La modernità è vista solo come rottura della norma e non come istituzione di una prassi artistica fondata su principi sperimentali. Jauss fa invece appello a un'impostazione squisitamente estetica – dunque soggettivista, inconciliabile con l'impianto ontologico dell'ermeneutica gadameriana – dell'esperienza artistica, da cui enuclea le categorie fondamentali per interpretare l'opera d'arte. Il ruolo del pubblico appare dunque di capitale importanza.

- 9 La definizione di questo paradigma estetico trova nel «godimento» (*Genuss*) la sua «esperienza originaria» (*Urerfahrung*)². Esso ha storicamente a che fare con un 'uso' delle cose il quale è dell'ordine del *frui* più che dell'*uti*, implicando condivisione, comunione del bene goduto. Trasposto sul piano di una teoria dell'arte, il principio del godimento nell'interazione con un oggetto comporta un sentimento di «liberazione» che, scrive Jauss, «può compiersi su tre piani»:

la coscienza come produttività che crea un mondo come sua propria opera, la coscienza come ricettività che determina una possibilità di percepire il mondo diversamente da come esso si presenta, ed infine – aprendo l'esperienza soggettiva all'intersoggettività – l'accordo con un giudizio richiesto dall'opera o l'identificazione con norme dell'agire in essa tracciate e che devono essere successivamente determinate (Jauss 1985: 11).

- 10 Nel seguito del discorso, Jauss raggruppa queste tre istanze di emancipazione dell'esperienza estetica nei concetti della *Poiesis*, dell'*Aisthesis* e della *Katharsis*. Lascero da parte qui *Poiesis* e *Aisthesis*. Tra i tre concetti, infatti, la *Katharsis* è senza dubbio quello più direttamente collegato alla letteratura. È esemplarmente al lettore che il testo richiede un'identificazione. Il concetto di *Katharsis* è il risultato di una intersezione tra la *Poetica* di Aristotele e la *Critica della facoltà di giudizio* di Kant. Da un lato, l'esperienza estetica porta alla purificazione delle passioni. Questo passaggio richiede una preliminare identificazione dello spettatore, o del lettore, con l'eroe sofferente. Dall'altro lato, tale purificazione è riuscita se riabilita l'esercizio del giudizio. Attraverso l'identificazione con i personaggi il lettore acquista una nuova sensibilità verso i valori e le norme che regolano il suo mondo. La «funzione conoscitiva» del piacere estetico (Jauss 1985: 10) attinge essenzialmente alla dimensione etica dell'uomo. È la *phronesis*, la capacità di giudizio morale o politico, a essere rigenerata dal suo fluidificarsi nella dimensione del sentire e del piacere estetico. Non si tratta tanto di identificarsi in senso psicologico quanto di identificare *se stessi*, vale a dire di riconoscere la propria identità etica attraverso un'elaborazione consentita solo dall'interazione con il testo. Non a caso la *Katharsis* prevede diverse modalità di realizzazione. Questa pluralità di atteggiamenti può essere racchiusa entro due situazioni limite:

Tra le due estreme funzioni della *rottura* della norma e della *adesione* ad essa, tra la trasformazione dell'orizzonte in senso progressivo e l'adeguamento ad un'ideologia dominante, giace un'intera gamma di possibilità oggi spesso trascurate dall'azione sociale dell'arte, che si può in senso stretto indicare come comunicativa, vale a dire come *produttrice di una norma (normbildende)* (Jauss 1985: 38).

- 11 A questa dialettica Jauss (1985: 37, 44-45) affianca una considerazione più strettamente estetica, anche questa non priva di risvolti etici, sulla differenza tra imitazione meccanica (*Nachahmung*) e imitazione libera, o emulazione (*Nachfolge*), di un modello. Emerge qui la questione dell'esemplarità ripresa dal Kant della Terza Critica. L'affinamento della capacità di giudizio, che evade dalla normatività rigida del giudizio determinante e approda all'esemplarità del giudizio riflettente, idealmente condiviso da tutti gli altri, sigella l'esperienza estetica riuscita. Scrive Jauss:

Ciò che dapprima poteva apparire come insufficienza del Giudizio estetico – il fatto che esso possa essere necessario *soltanto per esemplarità* e non per coerenza logica – si rivela come suo caratteristico vantaggio: la dipendenza del Giudizio

estetico dall'adesione di altri rende possibile la partecipazione ad una regola che nel momento stesso in cui si stabilisce è costitutiva di socialità. In effetti Kant riconobbe nel Giudizio di gusto, per sua necessità *plurale*, la *facoltà critica di tutto ciò attraverso cui si può comunicare agli altri la propria sensazione* (Jauss 1985: 45).

12 Jauss rende così ragione del perché l'identificazione né è mera proiezione psichica né si risolve in un generico e rassicurante imperativo a 'mettersi nei panni degli altri' (Raimondi 2007). L'incontro con l'alterità implica negoziazione, misurazione di una distanza, riconoscimento dei propri limiti e di conseguenza ritorno a se stessi arricchiti – *empowered*, si potrebbe dire con un lessico preso in prestito dalle scienze cognitive. Vorrei concludere il paragrafo con un esempio, che mostra come tale condizione non sia un surplus più o meno casuale dell'interpretazione, ma costituisca al contrario un requisito essenziale della lettura di un testo, tale da permettere anche il passaggio all'interpretazione. Si tratta del romanzo breve, o racconto lungo, di Henry James *Daisy Miller*, apparso nel 1878. È il racconto della storia d'amore naufragata tra due giovani, Daisy Miller – che dà titolo alla storia – e Winterbourne.

13 Entrambi americani, Winterbourne è però il rappresentante della vecchia aristocrazia del capitale ormai completamente europeizzata, mentre Daisy è un'esponente della nuova classe di parvenu non ancora educati ai valori di decoro e rispettabilità assorbiti invece dalla classe di Winterbourne. Come spesso accade, James – newyorchese di origini irlandesi, di elevata estrazione sociale e inglese d'adozione – presta liberamente ai suoi personaggi alcuni elementi autobiografici. Senza ombra di dubbio la differenza di valori costituisce la chiave per comprendere il racconto. Winterbourne conosce Daisy nei pressi di Ginevra dove egli, recita la voce narrante, «si trovava [...] per studiare». Questa poi prosegue:

Quando i suoi nemici parlavano di lui (ma dopo tutto egli non aveva nemici, era un bravo ragazzo simpatico a tutti), comunque, quando certe persone parlavano di lui, sussurravano che la ragione del suo prolungato soggiorno a Ginevra era il suo attaccamento per una signora, una forestiera, una persona più anziana di lui (James 1971: 4).

14 Non sapremo mai se la diceria sia vera. È certo solo che a Ginevra vive una zia di Winterbourne, che lo mette in guardia nei confronti dei modi dei nuovi ricchi americani. Accade invece che Winterbourne segua Daisy a Roma, affascinato dalla sua spontaneità. Ma la differenza di valori è ragione di malintesi micidiali tra i due. Winterbourne scambia la libertà di comportamento della ragazza per facilità di costumi e prende a ignorarla, sottovalutando l'improvviso aggravarsi delle sue condizioni di salute e non rispondendo nemmeno al suo ultimo messaggio. Daisy muore; a Winterbourne non resta che riprendere la sua vita. La consapevolezza di aver giudicato male la ragazza sfiora la mente dell'uomo; la sua educazione gli impedisce però di tradurre in fatti questo pensiero cambiando vita. James conclude così il racconto, mettendo in scena un dialogo tra Winterbourne e la zia bacchettona:

– Non capisco davvero, – disse la signora Costello, – in che senso sei stato ingiusto con lei?

Mi mandò, prima di morire, un messaggio che allora non capii. Ma l'ho capito dopo: Daisy avrebbe apprezzato la stima altrui.

– È un modo molto discreto per dire, – chiese la signora Costello, – che la ragazza avrebbe ricambiato il tuo affetto?

Winterbourne non rispose nulla a questa domanda, ma si limitò a dire: – Avevi ragione quando l'estate scorsa mi hai detto che ero destinato a fare uno sbaglio. Ho vissuto troppo a lungo all'estero.

Ciononostante, Winterbourne ritornò a vivere a Ginevra, donde continuano a giungere le notizie più contraddittorie sui motivi del suo soggiorno; secondo alcuni, sembra che studi molto, secondo altri sarebbe attratto da un'intelligente signora straniera (James 1971: 83).

15 Qualcosa è accaduto nella vita di Winterbourne a seguito dell'incontro con Daisy, eppure niente è cambiato: il giovane uomo riprende la sua vita, ritorna all'abito

consueto dei suoi valori. Lo testimonia il riemergere della voce impersonale delle dicerie che lo vorrebbero a Ginevra vuoi per ragioni di studio vuoi per amore. Il lettore si trova così nella situazione paradossale di identificarsi con il protagonista dovendo prenderne anche le distanze, perché è solo ascoltando la voce impersonale del narratore che si entra in quella sfera di ambiguità in cui il personaggio di Winterbourne appare nella giusta luce. Più che a una proiezione psicologica, il lettore accede a una nuova modalità affettiva del comprendere. Di qui deve procedere al passo successivo, quello cioè di concepire l'interazione con il testo non come un'identificazione puntuale con un personaggio – come si è appena visto, questa possibilità è preclusa alla dimensione estetica – ma come una più ampia e diversificata ricognizione del mondo rappresentato nel testo.

L'immaginazione del lettore

- 16 Il concetto di identificazione ci mostra come sia necessario per il lettore intavolare con il testo un negoziato relativo non solo ai suoi 'contenuti' ma anche al modo in cui tali contenuti sono comunicati; non ci fornisce però un'analisi dell'interazione che avviene tra testo e lettore. Il rapporto instauratosi presuppone un «patto» tra i due (Sartre 1960: 146), che sarà tuttavia oggetto di revisioni dal momento che il «testo intero non può essere percepito in un solo istante» (Iser 1987: 171). La narrazione richiede una comprensione progressiva. Più che di percezione, occorre parlare di immaginazione. Si tratta comunque di un immaginare che comporta la traslazione del piano corporale del sentire sul piano mentale. Si potrebbe quasi parlare di *embodied simulation*. Questo carattere della lettura è dato dal fatto che il testo

differisce dagli oggetti dati, che possono generalmente essere visti o almeno concepiti come un tutto. L'«oggetto» del testo può solo essere immaginato grazie a diverse fasi consecutive di lettura. Noi siamo sempre al di fuori dell'«oggetto» dato, mentre siamo collocati all'interno del testo letterario. La relazione tra testo e lettore è quindi molto diversa da quella fra un oggetto e un osservatore: invece di una relazione soggetto-oggetto, si dà un punto di vista mobile che viaggia lungo l'*interno* di ciò che deve cogliere. Questo modo di afferrare un oggetto esiste solo in letteratura (Iser 1987: 171).

- 17 L'analisi fenomenologica della lettura di Iser compie un significativo passo in avanti rispetto a quella di Roman Ingarden, cui pure si ispira. Mentre Ingarden (2011) considera le singole sequenze di frasi che compongono il testo nella sua materialità come altrettanti «correlati intenzionali» della coscienza, Iser si sforza di cogliere il processo della lettura come una sintesi unitaria, volta «alla formazione dell'oggetto estetico come un correlato nella mente del lettore» (Iser 1987: 173). È dall'esperienza del tempo fatta dal lettore, congrua con l'analisi della temporalità di Husserl (1998), che traiamo i principî di formazione dell'oggetto estetico in letteratura. I singoli correlati intenzionali non si danno come «unità di senso» (*Gestalten*) a se stanti, ma sono in un rapporto reciproco, analogo a quello in cui si trovano eventi passati e futuri nell'esperienza del tempo. Essi valgono, cioè, come «ritensioni» e «protensioni»:

Qui si colloca la struttura fondamentale del punto di vista vagante. La posizione del lettore nel testo è nel punto di intersezione tra ritensione e protensione. Ciascun correlato di frase individuale prefigura un orizzonte particolare, ma questo è immediatamente trasformato nello sfondo per il successivo correlato e deve quindi necessariamente essere modificato. [...] Ciascun nuovo correlato, allora, risponderà ad aspettative (positive o negative) e, contemporaneamente, genererà nuove aspettative. [...] Così facendo, essi hanno automaticamente un effetto retroattivo su ciò che è stato già letto, che ora appare del tutto diverso. Inoltre, ciò che è stato letto retrocede nella memoria a sfondo disegnato in iscorcio, ma essendo costantemente evocato in un nuovo contesto e così modificato da nuovi correlati, esso spinge a una ristrutturazione delle sintesi passate (Iser 1987: 174-175).

18 Occorre pensare l'immaginazione del lettore come una sola operatività dinamica, in cui le singole *Gestalten* sono collegate tra loro in un rapporto di ritenzione e protensione, facente capo a un processo di «formazione» (*Gestaltung*) dell'oggetto estetico che non esiste in maniera già compiuta nel testo, ma la cui configurazione richiede la cooperazione creativa del lettore. Come Jauss, Iser attribuisce grande importanza al fatto che il lettore 'prenda le parti' di questo o quel personaggio, aprendo così una prospettiva sul testo. A questo aspetto aggiunge la capacità di formulare ipotesi predittive sul corso della storia a partire dal configurarsi di sintesi narrative sempre più complesse. Egli anticipa così la teoria della cooperazione interpretativa proposta da Umberto Eco (1979), pur salvaguardando il carattere di esperienza estetica, e non puramente logica e inferenziale, della lettura. La sua analisi di *Vanity Fair* di Thackeray ne è un esempio. Più in generale, il grande romanzo "narrativo" ottocentesco si presta a questo paradigma. Si potrebbero anzi riconsiderare i diversi stili (realismo, naturalismo, verismo, decadentismo ecc.) a partire da un'analisi del modo in cui il testo predisporre l'accesso e l'azione del lettore al proprio interno.

Ambienti artificiali

19 Un punto resta in ombra nella teoria di Iser. La «risposta estetica» (*ästhetische Wirkung, aesthetic response*) al testo sembra risolversi in una ricognizione che, sebbene imprescindibile, è solo preliminare all'interpretazione. La funzione dell'immaginazione nell'esperienza estetica si riduce, secondo un'istanza già ben chiara a Kant, al compito di ampliare la cerchia intersoggettiva della comprensione. Si potrebbe perfino pensare la prestazione estetica della lettura come una anticipazione creativa dell'intenzionalità collettiva propria a *homo sapiens* (Desideri 2018; Montani 2017; Tomasello 2005).

20 Tale ipotesi può essere tuttavia precisata in relazione alle peculiarità estetiche dell'esperienza di lettura. Come abbiamo visto, la lettura produce un'*embodied simulation* che riguarda il rapporto tra testo e lettore. Più precisamente essa riguarda il rapporto tra mondo del testo e mondo reale, mediato dall'esperienza del lettore secondo una modalità di «referenza incrociata» (Ricoeur 1986: 124-133). Perseguendo il progetto di una «antropologia letteraria», Iser (1991) sostiene che il lettore si comporta all'interno del testo come una sorta di «attore» (*Darsteller*). Propongo di intendere il suggerimento in senso forte, facendo valere l'altro senso della parola *Darstellung*, accanto a quello di rappresentazione (teatrale). In Kant la *Darstellung* è intesa come esibizione di un concetto tramite un caso particolare³ e in ciò si distingue dalla *Vorstellung*, la rappresentazione puramente mentale e astratta di un concetto. In altre parole, la *Darstellung* svolge una funzione eminentemente referenziale e schematizzante, in quanto istanzia i significati nel mondo e al contempo ne amplia le pertinenze (Eco 1997; Garroni 1977; Høegbe 1979).

21 Per comprendere il tipo di prestazione eseguita dall'immaginazione del lettore occorre tenere insieme i due sensi del termine *Darstellung*. Uno, semantico, ha una valenza a dominante ermeneutica. Esso riguarda l'interpretazione del testo, l'emergere del suo significato, che il lettore va cercando nei luoghi di indeterminazione del testo, i quali, montati insieme, ne fanno apparire la struttura d'appello. Iser (1987: 283) suggerisce d'altronde una certa analogia tra lettura e montaggio cinematografico. L'altro senso della *Darstellung* propria all'immaginazione del lettore è piuttosto pragmatico e ha una valenza a dominante estetica. Qui la *Darstellung* vale come rappresentazione nell'accezione di messa in scena, esibizione scenica. Dato il carattere interattivo e dinamico della comprensione di un testo, il lettore è costretto a mettere in scena se stesso come (inter)attore. Si tratta di una messa in scena affatto particolare, anzi paradossale, dal momento che il lettore propriamente non appare mai nel testo, salvo i rari casi in cui l'autore ne esplicita la presenza, come accade nel racconto *La continuità dei parchi* di Julio Cortázar. Si potrebbe parlare di messa in scena "trascendentale", avendo però cura di specificare l'uso di un termine così connotato a livello filosofico.

22 Come abbiamo visto, il testo letterario in quanto oggetto estetico è costituito dall'interazione che ne regola la correlazione con la coscienza del lettore. È insieme un atto di costituzione dell'oggetto e delle sue condizioni di esperibilità. Il testo letterario esibisce in modo esemplare un tratto tipico dell'esteticità, cioè il fatto di avere a che fare in modo insieme riflessivo e concreto con le condizioni di possibilità dell'esperienza in genere (D'Angelo 2011) e con un'esperienza determinata. L'esteticità della lettura rende tuttavia possibile qualcos'altro: essa rifunzionalizza il suo tratto riflessivo e ne fa una tra le principali componenti della struttura cognitiva che permette al lettore di esplorare e conoscere il testo. Prima ancora di attualizzare il significato del testo, il lettore ne esplicita le coordinate spaziotemporali, ciò che Bachtin (1979: 232n) chiamerebbe «cronotopo», collegandolo all'Estetica trascendentale kantiana. Ne fa, cioè, una «immagine del mondo» che non esiste già nel testo, ma che è il lettore a prestargli elaborandola a partire da un ritaglio della propria «immagine interna» del mondo (Garroni 2005).

23 La *Darstellung*, la esibizione-messa in scena del lettore nel testo, ha perciò uno statuto anfibio: è al contempo trascendentale e pragmatica. Trascendentale, perché stabilisce i requisiti immaginativi per la “percezione” del testo; pragmatica, perché è condizione necessaria dell'attualizzazione del testo. Non c'è bisogno di cercare queste condizioni nella letteratura sperimentale del Novecento. Si prenda il caso celeberrimo di un romanzo romantico, *La Chartreuse de Parme* di Stendhal. Com'è noto, l'autore avrebbe voluto intitolare il romanzo solo *La Chartreuse*, accentuando il senso di fiaba che circonda la storia. In effetti, il lettore appena informato sui luoghi e l'epoca storica del romanzo si accorge subito che la Parma descritta da Stendhal non corrisponde affatto né alla vera città di Parma né all'omonimo Ducato all'epoca della Restaurazione. A Parma, solo per citare l'esempio più eclatante, non esiste una certosa. Inoltre, dopo la caduta di Napoleone il Ducato non fu restituito subito all'antica dinastia regnante, ma venne dato come “vitalizio” all'ex Imperatrice dei Francesi, Maria Luigia d'Austria. Chi legge si rende conto che la Parma immaginaria di Stendhal contiene insieme qualcosa della Parma reale e storica, qualcosa di altre città – ad esempio Modena, capitale del Ducato confinante con quello di Parma – e qualcosa addirittura del passato rinascimentale italiano, che affascinava l'autore.

24 L'interprete si sforzerà di dare un significato alla Parma inventata di Stendhal. Cosa rappresenta? È un simbolo dell'Italia della Restaurazione? Lo scrittore parla dell'Italia ma in realtà ha in mente la Francia dei suoi tempi? Il romanzo vuole essere solo una favola sull'amore, una sorta di scherzo letterario ‘ellenistico’? Il punto su cui vorrei richiamare l'attenzione è un altro. L'interprete ha pieno diritto di interrogarsi sul romanzo sotto questo profilo. Ma deve compiere un passaggio preliminare, che non esiterei a definire un «passaggio estetico» nel senso proposto da Fabrizio Desideri (2018). La Parma della *Chartreuse* esiste solo nell'immaginazione. Ma, per così dire, lo scrittore non l'ha progettata per intero. Ne ha disegnato degli scorci. Alcuni dettagli sono descritti in modo preciso, come la cisterna nel palazzo della Pietranera; altri sono assai indeterminati, come la reggia del Duca. Il più non è affatto descritto ed è lasciato all'immaginazione del lettore. In breve, il mondo del romanzo non esce dalla penna dello scrittore come un vero e proprio mondo, ma solo come un laboratorio di pezzi che serviranno al lettore per costruirsi l'immagine di quel mondo senza il quale la narrazione perderebbe consistenza. È l'immaginazione del lettore a creare il mondo del testo, ma lo può fare – questo è insieme il suo limite e il suo potere – lavorando solo con i materiali dati dal testo. Più precisamente il lettore crea «l'habitat artificiale» (*das künstliche Habitat*) che gli è necessario per agire all'interno del testo (Iser 2013: 228).

25 Questo aspetto della lettura è portato al massimo livello di elaborazione in quei romanzi che esplicitano il carattere artificiale e incompleto del mondo del testo. Si prenda *Between the Acts*, l'ultimo romanzo di Virginia Woolf, il cui titolo è reso molto efficacemente dai traduttori italiani, Franco Cordelli e Francesca Wagner, con *Tra un atto e l'altro*. Non mi sembra casuale che, negli stessi anni in cui andava scrivendo questo libro, Woolf (2016) progettasse una storia del romanzo di cui ci restano alcuni frammenti preparatorî. In questi frammenti la scrittrice ipotizza, scegliendo come

punto di vista la letteratura inglese, che il romanzo sia nato quando i puritani chiusero i teatri. Il pubblico del teatro si ritirò nella solitudine privata della lettura, ma portò con sé qualcosa della messa in scena teatrale. Non un mondo concretamente visibile sulla scena: Woolf sottolinea proprio come la fissità e l'estrema semplicità delle quinte di scena nel teatro elisabettiano richiedessero al pubblico un notevole sforzo d'immaginazione per vedervi di volta in volta palazzi principeschi, piazze cittadine, campi di battaglia, e soprattutto per convincersi, tra un atto e l'altro, del cambio di scena. Lo spettatore, trasformatosi lettore, portò con sé l'arte della messa in scena introiettata dalla sua facoltà immaginativa e la applicò alla lettura di romanzi e racconti.

26 Il lettore introduce così un inedito *pattern* cognitivo-emozionale, una modalità di schematizzazione estetica, in cui si stabiliscono nuove forme di sintesi tra sensibilità e «leggibilità del mondo» (Blumenberg 1981) e che si presterà a innumerevoli sperimentazioni ed esplicitazioni, come testimonia il romanzo di Woolf. Questo tratto della lettura è anticipato dal testo, in cui l'azione si svolge nel corso di una rappresentazione teatrale amatoriale in un villaggio della campagna inglese alla vigilia dello scoppio della guerra. Il testo predispose la sua accessibilità come se si trattasse di ripercorrere i fatti nell'arco di tempo della rappresentazione, esplorando lo spazio dentro e fuori il palco. L'aspetto creativo della lettura – precisamente sul piano dell'esibizione di nuove strategie euristiche – consiste nel fatto che il lettore potrà, con la sua immaginazione, compiere una ripetizione (in senso fenomenologico) del montaggio proprio della messa in scena teatrale. Lo spazio scenico immaginario del testo può emergere infatti solo attraverso un montaggio temporale fatto di una sequenza di ritensioni e protensioni, che anticipa il senso del montaggio cinematografico, come suggerisce Iser⁴. L'esperienza di lettura non dipende dunque da modalità cognitive prestabilite: al contrario le modella in base alle sfide poste dall'interazione del medium testuale. Si può dire, per concludere, che l'habitat artificiale creato dal lettore nel corso dell'interazione con il testo è – usando un linguaggio preso in prestito dalla teoria del cinema – un «mediascape» (Casetti 2018), che si costituisce da e per un processo di «rilocazione» del testo, il quale potrà anche ibridarsi altre forme di esperienza estetica (Plantinga 2017).

Bibliografia

- BACHTIN, M., 1979, *Estetica e romanzo*, trad. it. R. Platone, Torino, Einaudi, 1979.
- BLUMENBERG, H., 1981, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M., Suhrkamp; trad. it. B. Argenton, *La leggibilità del mondo*, Bologna, il Mulino, 1981.
- BORUTTI, S., 2006, *Filosofia dei sensi*, Milano, Raffaello Cortina.
- BORUTTI, S., 2018, *Immaginare, comprendere, testimoniare. L'iconotesto come ambiente mediale in W.G. Sebald*, in P. Montani, D. Cecchi, M. Feyles (a c. di), *Ambienti mediali*, Milano, Meltemi: 273-290.
- CASADEI, A., 2018, *Biologia della letteratura*, Milano, il Saggiatore.
- CASETTI, F., 2018, *Mediascape: un decalogo*, in P. Montani, D. Cecchi, M. Feyles (a c. di), *Ambienti mediali*, Milano, Meltemi: 111-138.
- COMETA, M., 2017, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Raffaello Cortina.
- CONSOLI, G., 2011, *L'immaginazione al lavoro*, "Enthymema", V: 102-116.
- D'ANGELO, P., 2011, *Estetica*, Roma-Bari, Laterza.
- DEHAENE, S., 2007, *Les Neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, trad. it. C. Sinigaglia, *I neuroni della lettura*, Milano, Raffaello Cortina 2009
- DESIDERI, F., 2018, *Le origini dell'estetico*, Roma, Carocci.
- ECO, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- ECO, U., 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- EJZENŠTEJN, S.M., 1985, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, trad. it. C. De Coro e F. Lamperini, Venezia, Marsilio.
- GADAMER, H.G., 1960, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, trad. it. G. Vattimo, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983.

DOI : 10.1080/00062278.1973.10596981

GALLESE, V., GUERRA, M., 2015, *Lo schermo empatico*, Milano, Raffaello Cortina.

GARRONI, E., 1977, *Ricognizione della semiotica*, Roma, Officina.

GARRONI, E., 2005, *Immagine Linguaggio Figura*, Roma-Bari, Laterza.

HOGREBE, W., 1974, *Kant und das Problem einer transzendentalen Semantyk*, Freiburg-München, Alber, trad. it. G. Deriu, *Per una semantica trascendentale*, Roma, Officina, 1979.

HUSSERL, E., 1966, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, a c. di R. Boehm, *Husserliana X*, Haag, Nijhoff, trad. it. A. Marini, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Milano, FrancoAngeli, 1998.

INGARDEN, R., 1965, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer, trad. it. L. Gasperoni, *L'opera d'arte letteraria*, Verona, Centro Studi Campostrini, 2011.

DOI : 10.1515/9783110938487

ISER, W., 1970, *Die Appelstruktur der Texte*, Konstanz, Universitätsverlag, trad. it. P. Laffi, *La struttura di appello del testo*, in R. Ruschi (a c. di), *Estetica tedesca oggi*, Milano, Unicopli, 1986: 161-187.

ISER, W., 1975, *Der Lesevorgang*, in R. Warning (a c. di), *Rezeptionsästhetik*, München, Fink, pp. 253-276; in R.C. Holub (a c. di), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989: 42-69.

ISER, W., 1976, *Der Akt des Lesens*, München, Fink, trad. it. dall'ed. ing. R. Granafel, riv. da C. Dini, *L'atto della lettura*, Bologna, il Mulino, 1987.

ISER, W., 1991, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

ISER, W., 2013, *Kultur: Ein emergentes Phänomen*, in A. Schmitz (a c. di), *Emergenz*, Konstanz, Konstanz University Press: 227-245.

JAMES, H., 1878, *Daisy Miller*; trad. it. F. Mei, *Daisy Miller*, Torino, Einaudi, 1971.

JAUSS, H.R., 1967, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, Universitäts-Druckerei; trad. it. A. Varvaro, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1969.

JAUSS, H.R., 1972, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz, Universitätsverlag, trad. it. C. Gentili, *Apologia dell'esperienza estetica*, Torino, Einaudi, 1985.

JAUSS, H.R., 1984, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, trad. it. B. Argenton, *Esperienza estetica ed emerneutica letteraria*, 2 voll., Bologna, il Mulino, 1987-1988 (Parte I e II); trad. it. C. Gentili, *Estetica e interpretazione letteraria*, Genova, Marietti, 1990 (Parte III).

JAUSS, H.R., 1988, *Estetica della ricezione*, trad. it. a c. di A. Giugliano, Napoli, Guida.

MONTANI, P., 1999, *L'immaginazione narrativa*, Milano, Guerini.

MONTANI, P., 2014, *Tecnologie della sensibilità*, Milano, Raffaello Cortina.

MONTANI, P., 2017, *Tre forme di creatività*, Napoli, Cronopio.

PLANTINGA, C., 2009, *Movies and Emotions*, in *Moving Viewers*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, pp. 48-49 e 61-67, trad. it. E. Terrone, *Il film e le emozioni*, in A. D'Aloia, R. Eugeni (a c. di), *Teorie del cinema*, Milano, Raffaello Cortina, 2017: 101-126.

RAIMONDI, E., 2007, *Un'etica del lettore*, Bologna, il Mulino.

RICCEUR, P., 1983-1985, *Temps et récit*, 3 voll., Paris, Gallimard, trad. it. G. Grampa, *Tempo e racconto*, 3 voll., Milano, Jaca Book, 1986-1988.

RIZZOLATTI, G., SINIGAGLIA, C., 2006, *So quel che fai*, Milano, Raffaello Cortina.

SARTRE, J.-P., 1948, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, trad. it. D. Tarizzo, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, il Saggiatore, 1960.

TOMASELLO, M., 1999 *The Cultural Origins of Human Cognition*, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press, trad. it. L. Anolli, *Le origini culturali della cognizione umana*, Bologna, il Mulino, 2005.

DOI : 10.4159/9780674044371

WOLF, M., 2008, *Proust and the Squid*, New York, Harper Perennial, 2008, trad. it. S. Galli, *Proust e il calamaro*, Milano, V&P, 2009.

WOOLF, V., 1940-1941, *Reading at Random*, trad. it. M. Scotti, *Leggere a caso*, Parma, Nuova Editrice Berti, 2016.

WOOLF, V., 1941, *Between the Acts*, trad. it. F. Wagner, F. Cordelli, *Tra un atto e l'altro*, Milano, Guanda, 1978.

1 Con questa definizione ci si riferisce spesso al gruppo di studiosi che, soprattutto tra gli anni sessanta e novanta, si sono ritrovati nel programma di una estetica della ricezione, vale a dire una teoria dell'arte e dell'esperienza estetica che mettesse al centro la fruizione da parte del pubblico dell'opera d'arte per coglierne gli aspetti produttivi e creativi.

2 Ho modificato la traduzione del termine per sottolineare la differenza tra il godimento, che è *Urehfahrung*, e le tre «esperienze» o «concetti fondamentali» (*Grunderfahrungen*, *Grundbegriffe*), *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*, attraverso cui Jausss compie la sua analisi fenomenologica dell'esperienza estetica.

3 Cfr. Borutti 2006 e 2018, peraltro pertinenti a un'interpretazione filosofica della letteratura.

4 Sulla pervasività del principio di montaggio nelle arti, cfr. Ejzenštejn 1985; cfr. anche Montani 1999.

Per citare questo articolo

Notizia bibliografica

Dario Cecchi, «Il lettore esemplare Fenomenologia della lettura ed estetica dell'interazione», *Rivista di estetica*, 71 | 2019, 257-270.

Notizia bibliografica digitale

Dario Cecchi, «Il lettore esemplare Fenomenologia della lettura ed estetica dell'interazione», *Rivista di estetica* [Online], 71 | 2019, online dal 01 mars 2020, consultato il 29 novembre 2023. URL: <http://journals.openedition.org/estetica/5836>; DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.5836>

Questo articolo è citato da

- Fortunati, Leopoldina. Edwards, Autumn. (2021) Moving Ahead With Human-Machine Communication. *Human-Machine Communication*, 2. DOI: 10.30658/hmc.2.1

Autore

Dario Cecchi

Articoli dello stesso autore

Intermedialità, interattività (e ritorno). Nuove prospettive estetiche [Testo integrale]

Apparso in *Rivista di estetica*, 63 | 2016

The Elusive Body: Abstract for a History of Screens [Testo integrale]

Apparso in *Rivista di estetica*, 55 | 2014

Diritti d'autore



Solamente il testo è utilizzabile con licenza CC BY-NC-ND 4.0. Salvo diversa indicazione, per tutti gli altri elementi (illustrazioni, allegati importati) la copia non è autorizzata ("Tutti i diritti riservati").