

Esperienza di letteratura come esperienza di un “frattempo”: per una sinergia tra *Erfahrung* ed *Erlebnis*

di

Bianca Bellini

1. Un incremento di spazio d'esperienza: due osservazioni preliminari; 2. Testo, opera, Umwelt: una referenza di secondo grado alla realtà; 3. Esperienza di letteratura come lettura individuale e letteraria; 4. Opera letteraria come immagine verbale: esperienza di uno spazio che è un “frattempo”; 5. Esperienza di letteratura come sinergia tra *Erfahrung* ed *Erlebnis*; 6. Avere, senza fare, esperienza di letteratura: un'ardua combinazione; 7. Fare, senza avere, esperienza di letteratura: uno sforzo di sinergia contro la deriva dello psicologismo.

1. Un incremento di spazio d'esperienza: due osservazioni preliminari

In *Infanzia e storia* Giorgio Agamben esordisce asserendo che «ogni discorso sull'esperienza deve oggi partire dalla constatazione che essa non è più qualcosa che ci sia ancora dato di fare [...] l'incapacità di fare e trasmettere esperienze»¹. In questo articolo, invece, si esordisce tematizzando la disponibilità propria del lettore di un'opera letteraria nel «chiedere alla lettura un incremento dello spazio di esperienza, dichiarandosi disponibile a far entrare un'altra persona nel proprio mondo e un'altra voce nel proprio ritmo verbale»². In quale senso la lettura di un'opera letteraria può concedere un incremento dello *spazio* d'esperienza? Non ci si sta meramente chiedendo se la lettura di un'opera letteraria fornisca un incremento d'esperienza, bensì se fornisca un incremento di *spazio* d'esperienza.

La formulazione di una risposta a un tale interrogativo può trovare un ottimo spunto di partenza nella sensazione di gioia che lo scrittore Stefan Zweig adduce come motivo e scopo del suo scrivere: «se torno dunque a descrivere quelle ore, non lo faccio per la paura di perderle, ma per la gioia di ritrovarle»³. Con queste poche parole, Zweig sembra sfatare tutte quelle vaghe concezioni derivanti dalla diffusa convinzione secondo cui la scrittura di opere letterarie veda il suo vettore motivazionale diretto “verso l'esterno”: la convinzione, cioè, che lo scrittore scriva per gli altri, per essere letto. Egli, invece, sembra scrivere innanzitutto per tratteggiare uno spazio in cui vivere un'esperienza, che poi eventualmente un lettore potrà *rivivere*: si tratta dunque di un vettore motivazionale interno. A partire da questa osservazione prende avvio la seguente riflessione, volta a comprendere in quale senso la lettura di un'opera letteraria fornisca un incremento dello spazio di esperienza. Nel corso di questo articolo si porrà dunque necessaria un'analisi chiarificatrice in merito alle espressioni linguistiche “opera letteraria” ed “esperienza”: solo in tal modo, infatti, si potrà comprenderne il nesso semantico e raggiungere lo scopo prepostosi. Il nucleo tematico che caratterizza questa riflessione è il tentativo di comprendere in che cosa consista l' “esperienza di

letteratura”: con questa espressione s’intende qui alludere al tipo di esperienza che è possibile *avere* e *fare* di una qualsiasi opera letteraria. In virtù della loro rispettiva etimologia, la parola tedesca *Erfahrung* indica l’aver esperienza, mentre la parola tedesca *Erlebnis* il fare esperienza: nel corso dell’articolo si comprenderà che cosa significhi “avere esperienza” e “fare esperienza” e ne si coglierà l’intrinseca connessione rispetto all’ambito letterario.

Diverrà quindi possibile cogliere che cosa esperisca il lettore di una data opera letteraria durante l’atto di lettura: a tal proposito, un’altra osservazione preliminare da considerare come utile punto d’avvio riguarda proprio la relazione che vige tra lettore e scrittore. Sembra infatti trattarsi di una relazione asimmetrica, nella misura in cui l’atto di lettura vede il proprio punto di partenza in parole, mentre l’atto di scrittura in una sorta di *immagine visiva*⁴ propria dell’autore: quest’ultimo, nell’atto di scrittura, tenta di trasporre linguisticamente una sua immagine visiva. In un simile processo di formulazione scritta, egli fa di questa immagine visuale, a lui solo presente, una sorta di immagine *verbale* la quale – come si argomenterà – non eguaglia tuttavia quella originaria: «se registro qui il prodigio del mio risveglio, lo faccio comunque solo per me, per me che conosco tutto ciò molto più a fondo di quanto le mie stesse parole potrebbero rivelarmi»⁵.

2. Testo, opera, Umwelt: una referenza di secondo grado alla realtà

Si consideri ora una qualsiasi opera tradizionalmente e comunemente ritenuta letteraria, ad esempio *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello: se, in virtù di un principio di responsabilità nell’uso delle parole, venisse chiesta ragione del motivo per cui questo testo è considerato un’opera e quest’opera è considerata un’opera letteraria, difficilmente si sarebbe in grado di fornire una risposta esauriente e dettagliata. Di conseguenza, la risoluzione del problema qui posto (in quale senso la lettura di un’opera letteraria concede un incremento di *spazio* d’esperienza?) sarebbe altrettanto imprecisa e vaga. D’altra parte, anche «nelle opere di scienza letteraria di autori importanti solitamente non troviamo alcuna domanda *posta in modo chiaro* sull’essenza dell’opera letteraria [...] come se si trattasse di una questione nota a tutti e priva di ogni importanza»⁶.

Uno sguardo retrospettivo sull’etimologia del termine «letteratura» pare indispensabile per poter cominciare a comprendere che cosa caratterizzi in modo *intrinseco* l’ “esperienza di letteratura”. Dunque, il termine in esame vede la propria origine etimologica nella parola latina «*littera-ae*». Al singolare questa voce riporta, in ordine di priorità, sei significati⁷: «lettera dell’alfabeto», «rudimenti della grammatica», «parola», «calligrafia, scrittura», «iscrizione», ed «epistola»; al plurale, invece, altri quattro: «scritto, documento», «opera letteraria», «letteratura», «erudizione, studi letterari». In virtù di ciò l’opera letteraria (*litterae*) viene a presentarsi come un insieme di lettere dell’alfabeto raccolte – secondo regole grammaticali – in unità di senso, come «parole» che vengono scritte: significati quali «calligrafia, scrittura», «iscrizione», «epistola» e «scritto» illustrano infatti lo stretto legame semantico che intercorre tra il termine «letteratura» e la sfera della scrittura. Questa prima osservazione già mostra come l’opera letteraria si presenti innanzitutto come testo *scritto* composto da *parole* che si susseguono secondo un ordine grammaticalmente corretto: certo ciò non implica che possano darsi solamente opere letterarie scritte. È infatti sufficiente pensare agli inizi della storia della letteratura per rendersi conto di come quest’ultima sia nata proprio come storia della poesia *orale*, la quale – ben descrive Albert B. Lord – si configura come

poesia composta nell'esecuzione da persone che non sanno né leggere né scrivere [...] Il tratto più caratterizzante della poesia orale è la fluidità del testo [...] ovvero l'assenza di un testo definitivo [...] L'indistinguibilità tra composizione ed esecuzione fa sì che il testo non sia mai lo stesso da esecuzione a esecuzione; avremo perciò tante "varianti" quante sono le esecuzioni, senza tuttavia che le varianti possano essere rapportate a un originale⁸.

La poesia scritta, d'altra parte, spesso si è servita dell'oralità come veicolo di diffusione (si pensi alla lirica occitana, francese, tedesca o ai cantari italiani dei secoli XIV e XV): anche in casi del genere, la fedeltà rispetto al testo originale variava a seconda dei destinatari (i giullari, difatti – non essendo analfabeti, come i cantastorie – potevano far riferimento ad un testo scritto che, di conseguenza, veniva tramandato sia oralmente che per iscritto). Pertanto, benché la letteratura nasca come letteratura orale, *oggi* la letteratura è letteratura scritta e dunque, interrogandosi sui tratti costituenti l'esperienza di letteratura, si restringe il raggio di questa riflessione alla letteratura scritta e, quindi, al *medium* verbale.

Proprio in merito al legame che si è visto sussistere tra la dimensione letteraria e la sfera della scrittura, vengono in aiuto alcune osservazioni di Ricoeur. Egli s'interroga infatti sulle caratteristiche che – in relazione all'ambito letterario – vanno a contraddistinguere un testo nel momento in cui, da orale qual era, viene messo per iscritto. La scrittura, per prima cosa, *fissa* il contenuto del testo, mettendolo maggiormente al sicuro da una sua eventuale distruzione, ragion per cui il testo stesso – sostiene Ricoeur – viene a costituirsi come *fissato* tramite la scrittura. In secondo luogo è da notare che «la scrittura rende il testo autonomo rispetto all'intenzione dell'autore [...] grazie alla scrittura, il "mondo" del *testo* può far esplodere il mondo dell'autore»⁹. In terzo luogo – prosegue Ricoeur – tipica dell'opera letteraria è l'apertura a una serie potenzialmente illimitata di letture, diversamente contestualizzate dal punto di vista sociale e culturale: «la scrittura trova qui il suo effetto più considerevole: la liberazione della cosa scritta dalla condizione dialogica del discorso»¹⁰. Proprio per questo motivo il rapporto tra scrivere e leggere non viene a costituirsi come un caso particolare del rapporto tra parlare e ascoltare: ciò accade perché tra scrittore e lettore non sussiste più nessuna situazione comune, nessun medesimo contesto spazio-temporale, come avviene invece nel caso di due interlocutori. Ciò significa che nel discorso orale la referenza del discorso stesso si esaurisce in una *realtà* comune agli interlocutori: proprio questa «abolizione del carattere mostrativo [...] rende possibile il fenomeno che chiamiamo "letteratura", dove ogni referenza alla realtà data può essere abolita»¹¹. L'opera letteraria – argomenta Ricoeur – si riferisce sì alla realtà, ma a un ulteriore livello, ancora più fondamentale di quello che caratterizza il discorso orale. L'abolizione della referenza di primo grado ne rende infatti possibile una di secondo grado: una referenza – specifica Ricoeur – a ciò che Husserl designò con il termine "*Lebenswelt*" (mondo-della-vita). Quest'ultimo è costituito proprio da tutto ciò che al soggetto s'impone come *reale*: è il mondo di cose, di valori, di beni, il mondo delle cose da fare, conoscere e valutare, il mondo in cui si è immersi, di cui intuitivamente ed immediatamente si ha esperienza e che si assume come esistente¹². L'opera letteraria, perciò, risulta essere tale in quanto *dispiegante* un "mondo" che si qualifica come *reale* non ad un primo, bensì ad un secondo livello: la realtà del mondo letterario

non sta nella comunanza spazio-temporale che con esso è possibile intrattenere, ma nel suo sapere dispiegare una *Lebenswelt*. Interpretare un testo significa dunque esplicitare quel mondo-della-vita in esso *dispiegato*, attribuendo però giusto peso all'elemento potenziale-progettuale in esso racchiuso:

grazie alla finzione, alla poesia si aprono nella realtà quotidiana nuove possibilità di essere-nel-mondo. Finzione e poesia mirano all'essere, non più sotto la modalità dell'essere-dato, ma sotto la modalità del poter-essere. Con ciò stesso la realtà quotidiana subisce una metamorfosi in favore di ciò che si potrebbe chiamare variazione immaginativa che la letteratura opera sul reale¹³.

Da ultimo, rimane da chiarire quali caratteristiche rendano un testo *opera*, rendano cioè un testo organico: senza la chiarificazione di questi tratti distintivi, infatti, ogni testo rischierebbe di essere qualificato come opera solo in virtù del fatto di essere un testo scritto. A tal proposito, ritorna utile citare le tre caratteristiche che Ricoeur attribuisce all'opera:

è una sequenza più lunga di una frase, che suscita un nuovo problema di comprensione, relativo alla totalità finita e chiusa che costituisce l'opera in quanto tale. Secondariamente, l'opera è sottoposta a una forma di codificazione che si applica alla composizione stessa e che fa del discorso un racconto, un poema, un saggio, ecc.: questa codificazione è conosciuta sotto il nome di genere letterario [...] Infine, un'opera riceve una configurazione unica che ne fa una individualità e che chiamiamo stile¹⁴.

La “totalità finita e chiusa” inerisce a ciò che si è poco fa compreso essere il “mondo” che l'opera viene a dispiegare: ma in quale senso, esattamente, è da intendere il termine «mondo»? Che cosa significa che l'opera letteraria *dispiega* un mondo? Mondo in quanto *Umwelt*, come ben descrive il teorico letterario Thomas Pavel: un ambiente prettamente umano, poiché si tratta della sola tipologia di mondo in cui l'essere umano può essere accolto¹⁵ e sul quale egli, tramite l'opera letteraria, può operare quella “variazione immaginativa sul reale” di cui parla Ricoeur. Il mondo che un'opera letteraria dispiega è allora descrivibile in termini di un sistema di coordinate: questo, tecnicamente, costituisce un insieme di elementi di riferimento volti a individuare la posizione di un oggetto nello spazio, e il senso in cui i mondi letterari sono sistemi di coordinate inerisce alla capacità del lettore di riconoscere nell'opera quelle coordinate fornite dall'autore e ancorarsi a esse per *configurare in immagine* un mondo. Il “mondo” della *Metamorfosi* di Kafka, ad esempio, consiste in un sistema di coordinate (genitori, direttore, sorella, situazione economica familiare, ecc.) all'interno del quale prende progressivamente corpo la vicenda di Gregor, commesso viaggiatore che una mattina, nella propria camera, si trova trasformato in insetto. Il “mondo” è ciò che l'opera letteraria “fa vedere” in un'immagine verbale tanto coesa quanto dispiegantesi nel corso dell'opera. Si tratta di un'immagine *verbale* poiché l'opera – come già evidenziato – si presenta innanzitutto come un movimento di parole, che “fa vedere” un mondo: l'immagine visiva propria dell'autore e che egli tenta di trasporre in un'opera, diviene – tramite la stesura stessa dell'opera, tramite la formulazione scritta – un'immagine verbale. Durante la lettura dell'opera kafkiana, il lettore configura in immagine quanto sta leggendo: attribuisce un volto ai personaggi, ne dipinge le espressioni facciali, delinea gli spazi, e così via. Una tale immagine verbale, avendo nell'autore la propria fonte, non può che *rappresentare* la sua prospettiva. Si faccia attenzione ai termini tecnici fin da ora impiegati:

- l'opera letteraria *dispiega* un *mondo*, ovvero un sistema di coordinate che *rappresenta* la prospettiva dell'autore;
- *dispiegare* significa svolgere progressivamente ciò che l'autore intende *rappresentare* e che, originariamente, a lui solo si presenta come unitario in un'immagine visiva;
- *rappresentare* significa trasporre nel linguaggio una prospettiva sul mondo reale, la quale va a sua volta a *configurare* un mondo;
- *configurare* significa elaborare in immagine un mondo: è ciò che fa l'autore nell'atto di scrittura ed il lettore nell'atto di lettura.

3. Esperienza di letteratura come lettura individuale e letteraria

Nell'opera letteraria trova dunque dispiegamento, grazie all'atto di scrittura dell'autore, un mondo, ma quali sono le modalità possibili di accesso a questo mondo per chi non ne sia l'autore? Il ragionamento fin qui condotto permette di rispondere a tale quesito: si è difatti potuto comprendere come l'opera letteraria inerisca *intrinsecamente* alla dimensione della scrittura, sia cioè primariamente costituita da un testo *scritto*. In virtù di ciò l'atto di lettura può essere concepito come gesto complementare all'atto di scrittura e da questo indotto¹⁶: di conseguenza, l'accesso a quel mondo dispiegato nell'opera letteraria può avvenire solo tramite un atto di lettura. Certo, resta ancora da chiarire in che cosa precisamente consista questo atto, ma ora ci si limita a notare come il mondo dispiegato dall'autore nell'opera, in quanto primariamente movimento di parole scritte, preveda una modalità di accesso specifica, la lettura, e non, ad esempio, la visione di un film tratto dall'opera in questione.

Pertanto, essendo l'atto di lettura la sola modalità di accesso ai mondi dispiegati nelle opere letterarie, l'esperienza di letteratura consiste, primariamente, in esperienza di lettura. Avendo tra le mani un'opera letteraria, tuttavia, non ogni lettura sembra qualificabile come *esperienza di letteratura* in quanto *esperienza di lettura*. Due paiono essere le caratteristiche fondamentali: una più pragmatica (individualità), l'altra più attitudinale («illusione senza illusione»). Si consideri il primo di questi due tratti:

stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla [...] Prendi la posizione più comoda [...] Regola la luce in modo che non ti stanchi la vista. Fallo adesso, perché appena sarai sprofondato nella lettura non ci sarà più verso di smuoverti [...] Cerca di prevedere ora tutto ciò che può evitarti d'interrompere la lettura¹⁷.

Questa citazione mette bene in evidenza la necessità di una lettura individuale: esperienza di letteratura è esperienza di lettura *individuale*. Un'esperienza di lettura ad alta voce e collettiva, ad esempio, certo è esperienza di lettura, ma non per questo anche esperienza di letteratura: solo una lettura individuale rende possibile ciò che tra poco si vedrà essere un elemento costituente l'esperienza di letteratura, ossia l'immaginazione a sostegno della verbalità. In secondo luogo, un'esperienza di letteratura come esperienza di lettura si caratterizza per il suo essere una lettura

letteraria, una sorta di «illusione senza illusione» così come propone lo scrittore e studioso De Marchi: «ci troviamo in un mondo di parole, un mondo parziale, fittizio, ne siamo perfettamente consapevoli, e tuttavia ne abbiamo come un’illusione di realtà: un’illusione senza illusione»¹⁸. Senza sfociare quindi nei casi estremi di Don Chisciotte o Madame Bovary, ciò che rende *letteraria* la lettura che eventualmente si fa di un’opera è proprio la capacità di armonizzare¹⁹ la consapevolezza di “non realtà” di quanto si legge (referenza di primo grado, direbbe Ricoeur) e la consapevolezza di “realtà” di quel mondo che nell’opera letteraria trova dispiegamento (referenza di secondo grado, ovvero *Lebenswelt*).

4. Opera letteraria come immagine verbale: esperienza di uno spazio che è un “frattempo”

Esperienza di letteratura in quanto esperienza di lettura, ossia di progressivo dispiegamento di un mondo originariamente dispiegato dall’autore: quest’ultimo, nell’atto di scrittura, si trova a dover tradurre in una *formulazione scritta* il mondo che gli è presente in immagine visiva. Si pensi alla differenza percepibile tra il cosiddetto “sognare ad occhi aperti” e il complementare sforzo di trascrizione:

tutti conoscono per esperienza il sognare ad occhi aperti: è molto gradevole, procura un senso di appagamento e fiducia, di cui probabilmente ci serviamo per affrontare poi meglio la realtà; prendiamo delle immagini a piacer nostro e le spingiamo al fine desiderato. Sembra un procedimento del tutto simile a quello del narratore che racconta; però manca una cosa: il materiale essenziale della narrazione, la parola²⁰.

Lo sforzo caratteristico del *formulare* sta nel trovare *quelle* parole in grado di *rappresentare* la propria immagine visiva. Si ricordi, ad esempio, quando Dante, nel cominciare a descrivere l’ultimo cerchio infernale, teme di non essere in grado di impiegare un linguaggio sufficientemente aspro da poter descrivere *adeguatamente* il fondo dell’Inferno e dunque, come già all’esordio del poema (*Inferno*, II, vv. 7-9), invoca le Muse (*Inferno*, XXXII, vv. 10-12). Formulare per iscritto ciò che si vede (fisicamente o immaginativamente) trova nell’identificazione delle parole adeguate un ostacolo: «le parole o mi mancavano o erano troppo generiche o (quando riuscivo a trovarle) troppo tecniche, in ogni caso non arrivavano mai a definire l’oggetto nell’unicità che aveva nella mia immaginazione»²¹. Questa difficoltà intrinseca alla formulazione scritta mette in evidenza l’importanza che ogni singola parola ricopre nell’opera: l’autore ha scelto quella precisa parola perché al meglio in grado di dispiegare ciò che egli intendeva. L’*idea* dell’autore si traduce in un movimento di parole: se si tratta di un romanzo, i personaggi in esso coinvolti non sono altro che insiemi di parole, di *quelle* parole. Di Don Abbondio dobbiamo dire che è *quell’insieme* di parole impiegate per descriverlo: un minimo fraintendimento o cambiamento di una di esse dà forma ad un nuovo personaggio, che non è più Don Abbondio; «di Ugolino dobbiamo dire che è una trama verbale, che consiste di una trentina di terzine»²². In primo luogo, dunque, l’opera letteraria si configura essenzialmente come una formulazione scritta che tenta di *rappresentare* adeguatamente il mondo inteso dall’autore: «in letteratura rappresentare significa trasporre un’esperienza soggettiva nel [...] linguaggio»²³. Ma quale tipo di parola è qui coinvolta?

Seguendo la proposta del critico letterario Raimondi, si può argomentare a favore di una «parola letteraria», ovvero quel tipo di parola che ha la proprietà «di aprire spazi [...] di senso tra il possibile dell'immaginazione e le sofferte certezze del reale, [...] tra il mondo della [...] vita quotidiana e lo spazio sospeso del “mondo delle parole”»²⁴. Questo passo di Raimondi richiama alla memoria la curiosa definizione che di poesia diede Antonio Tabucchi: «in questo ipotetico stadio che si chiama Frattempo cerchiamo la poesia...»²⁵. L'insieme di parole che costituiscono un'opera letteraria dispiega un mondo che si va a collocare a metà strada fra il cosiddetto “mondo reale” e quel mondo frutto del proprio “sognare ad occhi aperti”. I mondi dispiegati dalle opere letterarie sono cioè da intendersi proprio come un “frattempo” tra queste due dimensioni spazio-temporali differenti: si tratta di uno *spazio* che si frappone tra il mondo reale, il mondo-della-vita, ed il mero sognare ad occhi aperti. Proprio di questo spazio intermedio la lettura di un'opera letteraria pare dunque concedere un incremento di esperienza. È uno spazio che è un'immagine verbale, perché il lettore non ha che parole da leggere e queste sono il solo strumento che l'autore ha a disposizione per rappresentare un mondo che nel corso dell'opera progressivamente si dispiega fino a configurarsi, al termine di essa, come unitario. Le proposizioni formate dalle parole stesse, difatti, «costituiscono un insieme unitario del tutto nuovo che non si può paragonare a una collezione di proposizioni (isolate). Questo insieme unitario può essere, a seconda dei casi, un “racconto”, una “dimostrazione”, una “teoria”»²⁶. Quando si sta per esporre una dimostrazione, spiegare una teoria o raccontare un evento – argomenta il filosofo Ingarden – già prima di aver *formulato* le singole proposizioni, si è a conoscenza del “tutto” che bisogna sviluppare. E quando questo “tutto” trova completa formulazione, si ha una molteplicità unitaria di proposizioni, che costituisce a sua volta un'unitarietà di ordine superiore: *un* racconto, *una* teoria o *una* dimostrazione.

Le parole che l'autore sceglie per formulare la propria immagine visuale, tuttavia, non sono in grado di rappresentarla *esattamente* in modo speculare: l'immagine verbale dispiegata nell'opera non è speculare a quel “tutto” che l'autore ha tentato di trasporre nel linguaggio. Un esempio può ben esemplificare quanto si sta discutendo; si consideri questo breve racconto di Kafka:

Gli alberi

Infatti noi siamo come tronchi di alberi nella neve. In apparenza giacciono raso terra, e con una piccola spinta si dovrebbe poterli smuovere. No, non si può, perché sono saldamente legati alla terra. Ma vedete, anche questa è soltanto apparenza²⁷.

Si è scelto questo racconto per avere la certezza che il lettore potesse sperimentare direttamente quanto si sta argomentando, senza correre il rischio di considerare un'opera non conosciuta dal lettore. L'insieme proposizionale di questo racconto è una rappresentazione, ossia la trasposizione nel linguaggio della prospettiva dell'autore, trasposizione che va a *configurare* un mondo: un sistema di coordinate all'interno del quale il lettore configura la propria immagine verbale che non risulta speculare a quella immagine visiva da cui l'autore era partito. Già nel leggere la prima proposizione, ad esempio, è possibile configurare immediatamente e spontaneamente un'immagine in cui, al centro di un sistema di coordinate, si colloca un tronco nella neve. Ugualmente, è possibile configurare un'immagine in cui questo tronco si collochi sulla destra o sulla sinistra, oppure in cui

più tronchi o anche veri e propri alberi siano immersi nella neve. Se si considera invece la seconda proposizione, è possibile configurare in immagine la presenza di un uomo qualsiasi, ma si potrebbe trattare anche del lettore stesso, o di una persona a lui cara. Ciò che diversi lettori possono configurare a partire dalle medesime parole, dal medesimo insieme di proposizioni tra loro connesse, dà luogo a immagini verbali differenti *nessuna delle quali* sarà speculare a quella che l'autore aveva tentato di rappresentare: le coordinate fornite da quest'ultimo, però, costituiscono un elemento a cui i lettori possono ancorarsi per configurare mondi che risultino adeguati a quello dispiegato nell'opera.

L'opera letteraria è il mondo che rappresenta, ossia il mondo che l'autore, a partire dalla sua prospettiva, traspone in parole. Questa sinergia tra mondo (oggetto della rappresentazione) e parola (tramite della rappresentazione) configura un'immagine verbale che va ad abitare uno *spazio* che si pone come “frattempo” tra il mondo nel quale è situato il lettore e lo svincolato sognare ad occhi aperti (svincolato nel senso di affrancato dai vincoli del cosiddetto mondo reale):

davanti al nostro spirito viene messo un mondo di eventi, personaggi, pensieri e azioni, che con il suo contenuto qualitativo ci avvince, appassiona, scuote, cattura, e ci arricchisce con la sua qualità, ci rapisce con la sua profondità, vitalità e veracità, ci persuade con la sua logica interna e ci eleva con la bellezza del suo tenore poetico.²⁸

Proprio questo «mondo di eventi, personaggi, pensieri e azioni» è quello *spazio* di cui la lettura di un'opera letteraria concede un incremento d'esperienza. Un'esperienza da avere e fare, a condizione, però, che il lettore sia disponibile a realizzare una tale sinergia. Pertanto, se Agamben tematizza l'odierna impossibilità di fare e *trasmettere* esperienza, la riflessione qui condotta mostra come l'opera letteraria possa offrire un lampante controesempio di una simile convinzione: essa infatti – tramite rappresentazione e configurazione – dispiega un mondo, ossia un'immagine verbale che traspone l'esperienza dello scrittore in parole e che permette al lettore, a partire da quelle stesse parole che sono state *trasmesse*, di *fare* ed *avere* esperienza. Questa esperienza che la lettura di un'opera letteraria offre si pone come possibilità di incremento dell'esperienza quotidiana: specificamente, si tratta di un incremento d'esperienza che si colloca in quello spazio che è un “frattempo” tra l'esperienza che quotidianamente si *fa* e si *ha* e quei mondi plasmati, ma non formulati per iscritto, dall'altrettanto quotidiano “sognare ad occhi aperti”. Si tratta ora di comprendere nel dettaglio che cosa sia l'esperienza che la lettura di un'opera letteraria rende possibile *avere e fare*.

5. Esperienza di letteratura come sinergia tra *Erfahrung* ed *Erlebnis*

Si è finora argomentato come l'esperienza di letteratura sia intrinsecamente esperienza di lettura, si è poi specificato come l'esperienza propria del lettore sia intrinsecamente differente da quella dell'autore: il *mondo* “intenzionato” dall'autore non coincide con quello “intenzionato” da lettori via via diversi e, per di più, ogni lettore ne “intenziona” uno proprio, diverso cioè da quello di ogni altro lettore. Ma, e qui sta il punto, l'opera letteraria in quanto entità primariamente *verbale* è

costituita sempre dal medesimo insieme di parole e proposizioni: proprio in ciò consiste il livello di *Erfahrung* dell'esperienza di letteratura. L'opera letteraria come entità verbale è quell'aspetto di un'opera che può essere collettivamente trasmesso, che può cioè entrare a far parte di una tradizione, e che appartiene quindi ad una dimensione prettamente intersoggettiva. Si tratta cioè di un contenuto ripetibile, verificabile, intersoggettivo e trasmissibile. Si *ha* esperienza di letteratura, perché l'opera letteraria si presenta al lettore come un *testo* che chiede di essere letto, un'entità verbale identica alle *parole* che la compongono:

potete in qualunque lingua far passeggiare Don Abbondio lungo quel ramo del lago di Como, alla stessa ora, nello stesso giorno [...] ma non è in questo che consiste il romanzo di Manzoni. Don Abbondio non c'è mai stato, la sua unica forma di esistenza è l'insieme delle parole impiegate dal narratore per descriverlo. Alterate una frase, mancate o fraintendete una parola, e don Abbondio non sarà più lui²⁹.

L'esperienza di letteratura, tuttavia, non può *intrinsecamente* arrestarsi a questo livello per costituirsi tale: a partire da *quelle* parole costituenti una data opera (si ricordino i primi significati di «*littera-ae*») il lettore configura in immagine un mondo che – necessariamente – non sarà speculare a quello a partire dal quale l'autore ha scritto quelle esatte parole che, dunque, andranno a dispiegare un mondo non speculare all'immagine visiva da cui l'atto di scrittura dell'autore aveva preso avvio. Questa *strutturale* ineguaglianza non si verifica per una presunta mancanza di abilità dell'autore, ma è inevitabile:

se lo scrittore prende alla lettera il compito di descrivere oggetti ed eventi particolari, si cacerà in un dilemma insolubile: o descrivere scrupolosamente, accatastando concetti come in una definizione di dizionario ma senza riuscire a rompere quel muro di astrazione che separa irrevocabilmente il linguaggio dalla forma concreta della vita e della sua immagine mentale; oppure limitarsi a nominare il concreto senza tentare di riprodurlo, affidandosi soltanto alla fantasia di chi legge³⁰.

A tal proposito De Marchi introduce l'importante e già accennata nozione di «immaginazione di sostegno alla verbalità»: secondo la sua tesi il discorso umano è accompagnato, a tratti, da un interno flusso d'immagini che, quasi come sequenze cinematografiche, si alternano ad espressioni verbali e sensazioni; dunque «il movimento delle parole produce, non già l'illusione di un'immagine visiva, ma un'immagine a tutti gli effetti verbale»³¹. Ed è proprio in questo processo di “rappresentazione verbale” avviato e perseguito dalla «immaginazione a sostegno della verbalità» che consiste il livello di *Erlebnis* caratteristico dell'esperienza di letteratura. Si tratta cioè di quella sfera esperienziale prettamente individuale, esistenziale, puntuale e pertanto non comunicabile nel suo contenuto, come avviene invece nel caso dell'*Erfahrung*. È una dimensione non intersoggettiva, bensì claustrale che, in quanto tale, se condivisa, non può che generare una mera “accensione di consonanze”: un simile livello esperienziale inerisce al processo di configurazione in immagine proprio dell'atto di lettura e, in particolare, di una lettura *individuale*. Il mondo che ogni lettore si configura leggendo la *Metamorfosi* di Kafka, ad esempio, è sì diverso da quello di ogni altro lettore e dell'autore stesso, ma – e qui si ha il punto di incontro con il livello esperienziale dell'*Erfahrung* –

ha come proprio *input* le medesime parole: quelle esatte parole scelte dall'autore per rappresentare in immagine verbale la propria immagine visuale. Condividendo il medesimo *input*, i mondi configurati dai lettori saranno sì diversi, ma caratterizzati dalle medesime coordinate: l'incontro tra i bravi e Don Abbondio può essere immaginato (configurato in immagine) in modi diversi, ma l'indice della mano destra di Don Abbondio sarà sempre nel breviario, l'altra mano sempre dietro la schiena. Lettori diversi configurano in immagini diverse questi due gesti di Don Abbondio ma essi, in quanto coordinate, costituiscono elementi stabili del mondo dispiegato nell'opera. Si comprende pertanto il motivo per cui lo sforzo dell'autore di trasporre in parole la propria immagine visuale porti alla configurazione di un'*immagine verbale* che, *intrinsecamente*, non sarà speculare a quelle che eventuali lettori dell'opera si configureranno (*Erlebnis*), ma troverà tuttavia suo fondamento nello strato verbale dell'opera letteraria (*Erfahrung*).

L'esperienza di letteratura, dunque, ingloba in sé questi due aspetti: *Erfahrung* (ossia, l'aver esperienza) ed *Erlebnis* (ossia, il fare esperienza). *Erfahrung* ed *Erlebnis* non sono quindi da concepirsi come due elementi tra loro antitetici, bensì come fattori dialettici e tra loro complementari: il mancato riconoscimento di tale sinergia tra queste due facce dell'esperienza porterebbe, inevitabilmente, ad un arbitrario prevalere di uno dei due aspetti. Una simile unilaterale preminenza determinerebbe una distorsione dell'esperienza in quanto tale e, conseguentemente, anche di quella specifica della letteratura. Ciò che genera la *dialettica* dell'esperienza, infatti, sta proprio nella disequazione che permane tra questi due livelli d'esperienza. Ad un livello esperienziale generale, si può asserire che la preminenza dell'“avere esperienza” porterebbe ad una personalizzazione dell'esperienza stessa, dal momento che l'elemento della prima persona viene completamente rimosso: quello che l'individuo, in una data circostanza, vive in prima persona è uguale a ciò che chiunque, in quella medesima circostanza, vivrebbe. D'altro canto, una preminenza del “fare esperienza” condurrebbe a una forma radicale di solipsismo: quello che l'individuo, in una data circostanza, vive in prima persona non è assolutamente uguale a ciò che chiunque, in quella medesima circostanza, vivrebbe. Si tratta ora di comprendere come questi due estremi si traducano nello specifico ambito esperienziale della letteratura.

6. Avere, senza fare, esperienza di letteratura: un'ardua combinazione

Questo primo “accostamento” sembra non essere possibile per gli esseri umani. In tal caso, infatti, nell'approcciarsi a leggere un'opera letteraria, il lettore dovrebbe rimuovere tutte quelle informazioni che “costituiscono” la sua prospettiva in prima persona: sia conoscenze riguardanti l'opera ma precedenti la lettura, sia ogni tipo di sentimento o emozione che potrebbe essere suscitato dalla lettura stessa. Solo in tal modo l'esperienza che il lettore *avrebbe* potrebbe a buon diritto essere considerata speculare a quella di ogni altro eventuale lettore. Il punto nodale è che un procedimento del genere non pare attuabile per gli esseri umani: nel procedimento della lettura, infatti, entra in gioco una forma di immaginazione a sostegno della verbalità grazie alla quale per il lettore diviene possibile elaborare una configurazione del mondo intenzionato dall'autore. Certo, come già argomentato precedentemente, non potrà trattarsi del medesimo mondo, ma l'opera letteraria come entità verbale è ciò che costituisce il punto d'arrivo per l'autore, ed il punto di partenza per il lettore. Nel processo di lettura di un'opera letteraria, l'elemento di prima persona

proprio del lettore è ineliminabile: così come l'atto di scrittura avviene a partire dalla prospettiva dell'autore, allo stesso modo quello di lettura avviene a partire dalla prospettiva di ogni singolo lettore. Avere senza fare esperienza, perciò, è un'ipotesi non attuabile in campo letterario dove, infatti, l'esperienza che è possibile avere è inseparabile dall'esperienza che si fa: anzi, la prima si è rivelata essere condizione necessaria e sufficiente per la seconda. Necessaria, perché il dispiegamento di mondi nelle opere letterarie avviene grazie a parole; sufficiente, perché la lettura di queste determina l'attivazione dell'immaginazione a sostegno della verbalità, caratteristica umana propedeutica alla configurazione dei mondi letterari.

7. Fare, senza avere, esperienza di letteratura: uno sforzo di sinergia contro la deriva dello psicologismo

Ciò che invece si presenta come un rischio costante è la possibilità di *fare*, senza *avere*, esperienza di letteratura: il solipsismo a cui la preminenza dell'*Erlebnis* porta, si traduce, in riferimento all'esperienza letteraria, in psicologismo, un peculiare atteggiamento che può presentarsi secondo due differenti modalità. Come descrive Ingarden, vi è uno psicologismo che verte sull'autore, ed uno sul lettore: nel primo caso «i segni sono solo un mezzo di comunicazione, ossia un mezzo per la conoscenza dell'opera d'arte letteraria stessa, la quale non sarebbe altro se non ciò che l'autore ha "vissuto" nel comporla»³²: l'identificazione dell'opera letteraria con le esperienze psichiche proprie dell'autore risulta falsa – argomenta Ingarden – dato che queste ultime cessano di esistere nel momento in cui l'opera letteraria stessa comincia ad esistere. In merito al secondo caso, all'opposto, «la concezione secondo cui l'opera letteraria non sarebbe altro che una molteplicità di momenti vissuti dal lettore durante la sua lettura è interamente falsa [...] perché così esisterebbero moltissimi *Amleto* diversi tra loro»³³: ogni nuova lettura – conclude Ingarden – darebbe vita ad un'opera completamente nuova. In sostanza, l'identificazione dell'opera letteraria con i vissuti del lettore o con quelli dell'autore distrugge qualsiasi autonomia dell'opera letteraria, riducendola a vissuti personali ed esperienze claustrali.

Pertanto, solo uno sforzo d'integrazione e di attuazione di un rapporto dinamico tra *Erfahrung* ed *Erlebnis* risulta in grado di rendere l'*esperienza* di letteratura tale. Ciò significa che, lungi dal rimuovere l'elemento della prospettiva in prima persona o dall'affidarsi esclusivamente ad esso, l'esperienza di letteratura consiste in un *avere e fare* esperienza nel medesimo tempo. Letteratura (se ne ricordi l'etimologia) è "parola", ma non solo questo: l'esperienza di letteratura è, difatti, anche un'esperienza che si *fa*. Ciò significa che l'esperienza stessa, in quanto vissuta in prima persona, conduce – a partire dal testo (*Erfahrung*) e tramite il lavoro dell'immaginazione a sostegno della verbalità – ad una configurazione di quel mondo di seconda referenza originariamente intenzionato dall'autore, ma poi – proprio tramite le parole da lui scelte (*Erfahrung*) – intenzionato dal lettore (*Erlebnis*). Questa sinergia tra *Erfahrung* ed *Erlebnis* è ciò che si caratterizza l'esperienza di letteratura in quanto tale, ma senza la *disponibilità* del lettore a voler realizzare una tale sinergia, la stessa esperienza di letteratura viene compromessa. Nella misura in cui il lettore è disponibile a considerare l'opera letteraria come un'entità primariamente verbale in cui ogni singola parola – frutto di una precisa e ponderata scelta dell'autore – contribuisce alla rappresentazione del mondo,

solo in questo modo si verifica una sinergia tra i due livelli d’esperienza. Se invece il lettore sorvola con poca attenzione sullo *status* verbale dell’opera letteraria, considerandolo esclusivamente un mero tramite per vivere i propri sentimenti e le proprie emozioni, allora l’esperienza di letteratura si limita ad essere una forma di psicologismo: «[nell’opera letteraria] le parole vi hanno abbastanza potere perché l’opera, grazie a loro, sia autonoma: ha in essa la sua radice»³⁴. In ognuno di questi due casi, ciò che è in gioco non è lo *status* di “opera letteraria” dell’opera stessa, bensì l’esperienza di letteratura del fruitore, ovvero: esperienza di letteratura come esperienza di lettura, *avendo* esperienza dell’opera letteraria come entità verbale e *facendo* esperienza dell’opera letteraria come dispiegamento di un mondo intenzionato, tramite parole, dall’autore e diversamente intenzionabile, a partire da quelle stesse parole, dal lettore. Un mondo che è un “frattempo” tra il mondo-della-vita e quei mondi plasmati, ma non formulati per iscritto, dal sognare ad occhi aperti, dal fantasticare.

Note

¹ G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell’esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001, p. 5.

² E. Raimondi, *Il senso della letteratura*, il Mulino, Bologna 2008, p. 10.

³ S. Zweig, *Notte fantastica*, trad. it di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2012, p. 57 (ed. originale: *Phantastische Nächte*, Williams Verlag AG, Zürich 1976).

⁴ Per designare il punto di partenza proprio dell’attività dello scrittore si impiegano qui le espressioni “immagine visiva” o “immagine visuale”, accettando la terminologia impiegata da I. Calvino in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, Milano 2002.

⁵ Zweig, *Notte fantastica*, cit., p. 153.

⁶ R. Ingarden, *L’opera d’arte letteraria*, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostriani, Verona 2011, p. 58 (ed. originale: *Das literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1972).

⁷ L. Castiglioni - S. Mariotti (a cura di), *IL. Vocabolario della lingua latina*, Loescher, Milano 1996.

⁸ F. Brioschi - C. Di Girolamo - M. Fusillo, *Introduzione alla letteratura*, Carocci, Roma 2003, p. 64.

⁹ P. Ricoeur, *Dal testo all’azione. Saggi di ermeneutica*, trad. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1994, pp. 106, 107 (ed. originale: *Du texte à l’action. Essais d’herméneutique II*, Editions du Seuil, Paris 1986).

¹⁰ *Ivi*, p. 107.

¹¹ *Ivi*, p. 109.

¹² In particolare si veda E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Introduzione generale alla fenomenologia pura*, trad. it. di V. Costa, Einaudi, Torino 2002, pp. 61-73 (ed. originale: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch, Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Verlag von Max Niemeyer, Halle 1913). Cfr. G. Scaramuzza, *Le origini dell’estetica fenomenologica*, Antenore, Padova 1976, p. 141.

¹³ Ricoeur, *Dal testo all’azione...*, cit., p. 110.

¹⁴ *Ivi*, p. 103.

¹⁵ T. Pavel, *Come ascoltare la letteratura*, in *Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura*, pp. 50-66, I, 2009, p. 56 (ed. originale: *Comment écouter la littérature?*, Collège de France/Fayard, Paris 2006). Cfr. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 135.

¹⁶ Cfr. C. De Marchi, *Romanzi. Leggerli, scriverli*, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 33-34.

¹⁷ I. Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano 2013, pp. 3, 4.

¹⁸ De Marchi, *Romanzi...*, cit., p. 141.

¹⁹ Cfr. R. Bodei, *Immaginare altre vite. Realtà, progetti, desideri*, Feltrinelli, Milano 2013.

²⁰ De Marchi, *Romanzi...*, cit., p. 20. Cfr. H. Hesse, *Una biblioteca della letteratura universale*, trad. it. di E. Castellani e I.A. Chiusano, Adelphi, Milano 1995, p. 105.

²¹ De Marchi, *Romanzi...*, cit., p. 39.

²² J.L. Borges, *Nove saggi danteschi*, trad. it di A. Melis e F. Rodriguez Amaya, Adelphi, Milano 2001, p. 39 (raccolta a cura di T. Scarano).

²³ De Marchi, *Romanzi...*, cit., p. 16.

²⁴ Raimondi, *Il senso della letteratura*, cit., p. 40.

²⁵ A. Tabucchi, *I dialoghi mancati. Il signor Pirandello è desiderato al telefono. Il tempo stringe*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 30. Si veda il commento di Weinrich in proposito in H. Weinrich, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, trad. it di F. Rigotti, il Mulino, Bologna 2010, pp. 228-230 (ed. originale: *Lete. Kunst und Kritik des Vergessens*, C.H. Beck'sche, München 1997).

²⁶ Ingarden, *L'opera d'arte letteraria*, cit., p. 233 (si vedano anche pp. 172-177).

²⁷ F. Kafka, *I racconti*, trad. it. di H. Furst, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1982, p. 55.

²⁸ D. von Hildebrand, *Estetica*, trad. it. di V. Cicero, Bompiani, Milano 2006, pp. 739, 747 (ed. originale: *Ästhetik*, Teil 1, *Gesammelte Werke*, Band V, Kohlhammer, Stuttgart 1977; Teil 2, *Gesammelte Werke*, Band VI, Kohlhammer, Stuttgart 1984).

²⁹ De Marchi, *Romanzi...*, cit., p. 144.

³⁰ *Ivi*, p. 39.

³¹ *Ivi*, p. 45.

³² Ingarden, *L'opera d'arte letteraria*, cit., pp. 66-67, 68.

³³ *Ivi*, pp. 68-69. Si veda anche M. Geiger, *Del dilettantismo nell'esperienza estetica*, in M. Geiger, *Vie all'estetica. Studi fenomenologici*, trad. it. di A. Pinotti, CLUEB, Bologna 2005, pp. 49-79 (ed. originale: *Zugänge zur Ästhetik*, Der Neue Geist, Leipzig 1928).

³⁴ M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, vol. I, *L'oggetto estetico*, trad. it di L. Magrini, Leric Editore, Roma 1969, p. 298 (ed. originale: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, I, *L'objet esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1953).