

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA

Dottorato di ricerca “Filosofia (Estetica ed Etica)”

Ciclo XX

Settore scientifico disciplinare M-FIL / 04

Ricezione e Finzione

Una teoria della lettura tra struttura e risposta estetica.

presentata da

dott. Alessandro Raveggi

Il Coordinatore

(Prof. Fernando Bollino)

Il Relatore

(Prof. Carlo Gentili)

Esame finale anno 2008

RINGRAZIAMENTI

Firenze, marzo 2008

Il lavoro qui proposto non potrebbe essere nato senza gli stimoli a proseguire la mia personale indagine sull'estetica della letteratura offerti da Sergio Givone, con il quale ho discusso la mia tesi di laurea sulla letterarietà post-moderna nel 2004, tesi che potrebbe essere vista idealmente come premessa di questo lavoro, anche se più marcatamente faziosa e, mio malgrado, più legata ad un confronto testuale e impregnata dei cosiddetti *Cultural Studies* rispetto a questa proposta. Per la definizione e l'aggiustamento del tiro di una ricerca sul tema della lettura sono stati fondamentali i lavori di traduzione e saggistica su W. Iser e H. R. Jauss svolti da Carlo Gentili, tutor di questa ricerca. Hanno rinforzato il cammino verso una proposta di teoria della lettura che si direbbe "ibrida", alcuni appuntamenti seminariali, convegni e scambi informali, come i Seminari di Estetica della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Firenze coordinati da Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, dove sono potuto entrare in contatto con le teorie dell'oggetto estetico in ambito analitico e fenomenologico e conoscere l'estetica genettiana, nonché il Seminario di Estetica del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Firenze, coordinato da Gianluca Garelli, dove abbiamo a più riprese discusso del rapporto tra poetiche "chiuse" e poetiche "aperte", sia in ambito francese che tedesco, e del rapporto tra narrazione e filosofia, tra ermeneutica e filosofia analitica dell'arte. Per quest'atmosfera di liberalità e scambio di vedute, devo ringraziare anche alcuni dei partecipanti a quel seminario, colleghi lontani o vicini come Stefano Marino, Tristano Scarpetta, Tommaso Lisa, Giovanni Spadaccini, Benedetta Zaccarello, Susanna Mati, Martino Rossi Monti, Katia Rossi, Andrea Sartini, Andrea Spreafico.

Dedico questo documento e quello che c'è di vero fuori delle sue pagine

A Valeria Farill,

*per la sua presenza costante di «lettrici in carne ed ossa»
del testo in movimento che io sono.*

Outside of a dog, a book is a man's best friend.

Inside of a dog it's too dark to read.

(Groucho Marx)

INDICE DEI CAPITOLI

CAPITOLO I.

Un'introduzione: l'oscillazione tra ricezione e finzione letteraria..... p. 9

CAPITOLO II.

Dalla parte del lettore? Fenomenologia della lettura e risposta estetica..... p. 43

CAPITOLO III.

Dalla parte del testo? Strutturalismo, nuova retorica, semiotica e lettura.... p. 97

CAPITOLO IV.

Interpretazione, lettura, comunità: Stanley Fish..... p. 143

CONCLUSIONI.

Dalla parte della lettura..... p. 175

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA..... p. 187

CAPITOLO I.

Un'introduzione: l'oscillazione tra ricezione e finzione letteraria.

Scrivere è fare appello al lettore perché conferisca un'esistenza obiettiva alla rivelazione che io ho iniziato per mezzo del linguaggio.

(J.-P. Sartre)

1. Una definizione molto rozza.

Quali sono le categorie necessarie per costruire una teoria della lettura che possa dirsi corretta o che renda giustizia di quest'esperienza? Quale tipo d'esperienza necessita questa teoria e *di* questa teoria? L'esperienza della lettura ha il carattere di un'esperienza estetica, in quanto ci fornisce un'esperienza ben strutturata e condotta secondo determinati artifici? Cosa significa *leggere, decifrare, produrre* un testo, e attraverso quali modalità opera questa relazione d'apparente decodificazione? Dove si trova il lettore, nel testo come sua strategia testuale, o fuori del testo, come suo fruitore storicamente determinato? Quale contributo può darci la linea formalistica-strutturalistica come scienza (o possibilità di scienza) letteraria? Quale contributo può darci la linea fenomenologica come analisi delle strutture e dei processi percettivi? Quale sarebbe il contributo dell'ermeneutica come scienza dell'interpretazione?

Possiamo trovare una sintesi o composizione di queste linee in una teoria della lettura ibrida? Infine, cosa distingue la lettura intesa come costruzione del senso dalla lettura intesa come interpretazione del senso? Quale rapporto si instaura tra la teoria della lettura e la teoria della letteratura? È un paradosso parlare di lettura letteraria? Questi e altri interrogativi troveranno posto in questo studio. Uno studio che si rivolge alla lettura inquadrandola nella cornice estetica, con l'intento né di fustigarla né di liberarla, ma di descriverne le condizioni essenziali. Intendiamo qui, volendo

dare una definizione molto rozza, quasi lapalissiana, ma in ogni caso preparatoria, con *lettura*:

- (a) La lettura è l'atto con cui si legge un testo letterario.

Scriviamo, in (a), *legge* e non, linguisticamente parlando, *decodifica* perché, come già ha notato Cornea nella sua introduzione di base alla teoria della lettura, nell'ambito linguistico che potremmo definire non letterario, di tipo «monosemico» o della «lingua artificiale» come scriverebbe Lotman¹ – alfabeto, segnali stradali, elenchi, etc. – verifichiamo un rapporto fisso seppur convenzionale tra significante e significato, così che lettura e decodificazione vanno a coincidere, mentre nell'ambito letterario la relazione tra significante e significato non è univoca o stabile e «la decodificazione costituisce soltanto *la base* del processo di formazione del senso»².

Ci confrontiamo subito con una prima *impasse*: quali testi o ambiti possono essere definiti come *letterari*? Una domanda che possiamo tradurre, sintetizzando ed anticipando molto, così: cosa ci dice la teoria della *letterarietà*, la *literaturnost'*, terminologia espressa da Jakobson nel 1921, che si riemerge insistentemente da Sartre a Genette al riguardo della lettura come atto? Quale asimmetria s'instaura tra lettore–decodificatore di un testo diciamo *ordinario* (standard) e il lettore di un testo *letterario*, speciale, o di secondo grado, sempre seguendo Lotman?

Una delle tesi di questo studio è che abbiamo bisogno di un confronto serrato e di un bilanciamento tra varie posizioni teoriche per poter affrontare queste e altre domande. Un bilanciamento che è altresì bilanciamento di poli, così rozzamente sintetizzabili:

- 1) Dalla parte del lettore, della Ricezione-soggetto.
- 2) Dalla parte del testo, della Finzione-oggetto.

Due poli che rappresentano così anche due attitudini e due interessi di indagine, che considereremo come imprescindibili e vorremmo mostrare come

¹ Cfr. LOTMAN, J. M., *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972.

² CORNEA, P., *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, Bucaresti, 1988, trad. it. *Introduzione alla Teoria della Lettura*, Sansoni, Firenze, 1993, p. 15, corsivo mio.

complementari, due facce o meglio due crinali della lettura del testo. Ma non due poli scissi, ma modalità differenti di un'esperienza estetica di lettura del testo che definiamo come letterario.

2. I due poli.

La prima posizione, quella *dalla parte del lettore, della Ricezione–soggetto*, si concentra sull'esperienza percettiva che il lettore fa della finzione letteraria, del testo o meglio la sua esperienza fenomenologica nei confronti del linguaggio letterario (con le dovute differenze rispetto all'esperienza del cosiddetto linguaggio normale, ordinario, standard), le sue non eludibili competenze, le attese, frustrazioni, la sua memoria storica all'interno di quel procedimento *ostacolato* della lettura; come, insomma, il lettore percepisce la superficie del testo e ne attiva il senso (e a quale *sensò* pervenga). Una posizione che per la vulgata formalistico–strutturalista — una vulgata che non corrisponde sempre all'utilità del metodo strutturale — può essere debole, storicista e relativista, psicologista, lo psicologismo che già Wimsatt e Beardsley hanno definito sotto l'etichetta della *affective fallacy*: «la fallacia affettiva è la confusione fra la poesia e i suoi *risultati* (ciò che è e ciò che *fa*)» così che essa «sfocia nell'impressionismo e nel relativismo».

Ciò che si ottiene è «che il testo poetico in sé, inteso come oggetto di specifico giudizio critico, tende a scomparire»³ a favore della variabilità incontrollabile delle letture. Il significato di un testo, traduciamo, il suo evento significante, la sua *dinamica*, non può essere prerogativa del lettore agente e del suo processo di lettura, perché altrimenti perdiamo ciò che fa della critica stessa una scienza, in altre parole *l'oggettività del testo*. L'immutabilità del testo deve preservarsi, o meglio, la sua dinamica, la sua evoluzione individuale deve essere *interna* e prevedibile come tale: «la forma dell'opera letteraria va riconosciuta come forma dinamica», scriveva Tynjanov anticipando la poetica dell'opera aperta; questa forma si realizza nelle interrelazioni delle parole così che la percezione della forma «è sempre percezione

³ WIMSATT, W. K., BEARDSLEY M., “The Affective Fallacy” (1948), in BEARDSLEY M., *The verbal icon. Studies in the meaning of poetry*, University of Kentucky Press, Lexington 1954, p. 21.

dello scorrimento», anche se, sottolineava, come nel concetto di questo scorrimento non sia «affatto necessario introdurre una dimensione *temporale*»⁴.

L'opera si configura autonomamente nei suoi elementi, una combinazione autonoma, non dipendente dalla percezione (diremo ricezione) storica e soggettiva di essa. Considereremo però la possibilità di un certo strutturalismo aperto (come descrisse Genette in chiusura del suo *Palimpsestes*) di modo che la *funzione estetica*, quella di fornirci un'esperienza che ha i tratti dell'estetico, della letteratura possa essere garantita e non relegata in disparte (o nell'ambito socio-psicologico) rispetto all'aspetto *artistico* dell'oggetto-testo letterario. Non solo un dialogo *palincestuoso* tra le opere, per il quale ogni opera reca in sé un dialogo con una precedente e con altre limitrofe (già presente nella nozione d'evoluzione letteraria elaborata dai formalisti) ma un dialogo *relazionale* o *attenzioneale* tra ricezione e finzione anche nella propria condizione di percepibilità, di espressività.

La seconda posizione menzionata, cosiddetta *dalla parte del testo* o dalla parte della *finzione-testo*, si concentra sul luogo in cui lettore si manifesta piuttosto che sull'effetto che questo luogo produce attivato da un presupposto *locus* "esterno". Fa dipendere cioè la condizione del lettore quasi interamente dal testo: «il testo contiene sempre *in se stesso* le sue istruzioni per l'uso»⁵ scriveva Todorov. Questa posizione che potrebbe essere definita testo-centrica o *text-oriented*, si interroga su quesiti di questo genere: «come un testo ci conduce alla costruzione di un universo immaginario? Quali aspetti del testo determinano la costruzione che noi produciamo a partire dalla lettura, e in che modo?»⁶. Questa posizione parte così dalla considerazione del lettore come un prodotto del testo, un destinatario iscritto formalmente, un *narratario*⁷ (Prince), una *strategia del testo*. Così che si possono distinguere un autore reale, un *implied author* (vedi la retorica della narrativa da

⁴ TYNJANOV, J., "Problema stichotvornogo jazyka", Leningrado 1924; trad. it. "Il concetto di costruzione" in TODOROV T. (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968 (2003), p. 123.

⁵ TODOROV, T., "La lecture comme construction", *Poétique*, 24, 1975; trad. it. "La lettura come costruzione" in ID., *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Firenze 1993, p. 422, corsivo mio.

⁶ *Ivi*, p. 417.

⁷ Cfr. PRINCE, G., "Notes towards a preliminary categorization of fictional «Narratees»", *Genre*, 1971, 4, pp. 100-105.

Wayne Booth⁸), un *implied reader* (termine sempre coniato da Booth, ripreso poi da Iser) e un lettore reale; i due termini intermediali (o *impliciti*) sono quelli da scandagliare in un'analisi formale e condizioni imprescindibili per l'esperienza letteraria. Anche se non ne rendono forse conto appieno.

Vediamo ad esempio come il lettore implicito di Wolfgang Iser è assolutamente differente dal *narratee* di Gerard Prince, il primo rappresentante da un lato la struttura ideale (una sorta di immagine o «rappresentazione allegorica»⁹) che consente al testo di esprimere il suo potenziale semantico massimo, dall'altro l'insieme delle norme interpretative che rendono questa potenzialità idealmente come massima, «una struttura testuale che anticipa la presenza del ricevente» ma, prosegue Iser, «senza necessariamente definirlo»¹⁰. Il *narratee* è invece più la figura del lettore che il testo suggerisce, il destinatario della comunicazione dell'autore implicito, una sorta di destinatario intra-diegetico del narratore: «come il narratore, il narratario è uno degli elementi della situazione narrativa» scrive Genette, «si inserisce al medesimo livello dietetico» cioè non è da confondersi «col lettore (anche virtuale) più di quanto il narratore non si confonda necessariamente con l'autore»¹¹. Detto alla maniera di Booth: «l'autore crea un'immagine di se stesso e un'immagine del suo lettore»¹². Non possiamo però trascurare che un problema dell'analisi strutturale della *fiction* fu quello di interrompere una possibile catena di distinzioni intermedie tra Lettore Reale – Lettore Implicito – Autore Implicito – Autore Reale, istanze del testo sempre più dettagliate¹³. È così decisivo distinguere questi luoghi testuali intradiegetici, a discapito dell'esperienza della lettura e delle sue condizioni?

Non solo l'immagine del lettore presente nel testo (che essa sia indicazione o insieme di norme) è formulata o ricercata nella *fazione finzione-testo*, ma ci si concentrerà ovviamente sui regimi della finzione letteraria, sul particolare *mondo* che

⁸ Cfr. BOOTH, W., *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961; trad. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 74 e ss.

⁹ CORNEA, P., *Introduzione alla teoria della lettura*, cit., p. 76.

¹⁰ ISER, W., *Der akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, Munich 1976; trad. ingl. rivista *The Act of Reading*, The Johns Hopkins University Press Baltimore 1978; trad. it. *L'atto della lettura*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 74.

¹¹ Cfr. GENETTE, G., *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 265; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, p. 307.

¹² BOOTH, W., *Retorica della narrativa*, cit., p. 142.

¹³ Cfr. *Ivi*, 1996, pp. 446 e ss.

la letteratura configura nel testo. Tante le questioni legate a questi polo, quali il dibattito già citato sulla *letterarietà*, quello sulla nozione di *stile*, la natura dei *mondi d'invenzione* (Pavel e Goodman), quella dell'*evoluzione letteraria* (dal formalismo alla *Rezeptionästhetik*) e la fondamentale distinzione dei regimi della letterarietà in *costitutivi* e *condizionali* operata da Genette in *Fiction et Diction*, distinzione che però sembra incrinare lo stesso testo-centrismo descrivendo l'esperienza della letterarietà, anche se ancora marcatamente legata ad un concetto di struttura (seppure aperto), come plurale.

3. *La natura dell'oscillazione.*

Nell'intermezzo di questi poli Ricezione–Finzione abbiamo ovviamente una serie di posizioni di confine. Affermare che la prima corrisponda effettivamente all'indagine a carattere *ermeneutico–fenomenologico* e l'altra ad un'indagine carattere *formalistico–strutturalistico* sarebbe troppo avventato (la teoria della lettura di Wolfgang Iser è un chiaro esempio di come le posizioni non siano così inconciliabili). Per questo la necessità di enucleare una serie di coordinate, per poi puntellare la nostra rete dalle attitudini teoriche più disparate alle modalità estetiche di *Ricezione* e *Finzione*. Modalità dell'esperire umano, non ipostatizzazioni ed essenze. Queste due modalità ci permettono di non confondere l'esperienza della lettura con l'esperienza epistemica che s'instaura nel rapporto soggetto–oggetto (un'esperienza quanto mai messa in crisi anche dalla moderna epistemologia, e grazie alla quale è stato ulteriormente necessario ripensare la posizione della *relazione estetica*). Un'esperienza del e sul linguaggio, quella della lettura, il linguaggio che noi utilizziamo per definire sempre in modo rivedibile ed aperto la nostra soggettività (e comunità) di parlanti (e scriventi), un linguaggio che noi utilizziamo per descrivere un mondo (più mondi) del nostro universo (del nostro pluriverso), un linguaggio che usiamo per comunicare emozioni, verità, scoperte, quindi sempre *simulato*, *differito*, *mascherato* e limitatamente *giocato*¹⁴ e *creduto*.

¹⁴ Cfr. PICARD, M., *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Éditions de Minuit, Paris 1986.

La ricezione come quasi-soggettività del testo, l'effetto (*Wirkung*) prodotto e strutturato dal testo, il suo lato attivo di percepibilità; la finzione come quasi-oggettività, come il mondo prodotto dal testo e reso percepibile, fatto di elementi linguistici e per questo *segnico-convenzionale ma non stabile*, un mondo che per essere attivo abbisogna di una sua ricezione, un mondo che propone un suo riferimento simulato in quanto *versione* di mondo.

Una pratica oscillatoria: avremo così strutture oggettive intermediali della soggettività (i vari lettori modello: implicito, informato, competente, modello, etc.), le strategie testuali che permettono al testo la sua accessibilità ambigua, perché a salti, perché ostacolata: come da Sklovskj alla moderna narratologia si asserisce a ragione; avremo comunicazioni simboliche che potremmo definire soggettive, ma del testo (la sua *espressività* o esemplificazionalità o stile).

Come nota Michael Charles, nella sua retorica della lettura:

in un caso, il lettore è un effetto (un prodotto) del libro; nell'altro, il libro è un effetto (una costruzione) del lettore. Non c'è quindi una relazione *binaria* lettore-libro da considerare, ma piuttosto la solidarietà delle istanze e la *dinamica* delle loro relazioni: la lettura¹⁵.

Si tratterà di definire dunque l'esperienza dinamica eminentemente oscillatoria della lettura, mettendo tra parentesi l'istanza autoriale-originale e non ipostatizzando le istanze del lettore e dell'opera, concentrandosi su «un'*efficacia* del discorso *letterario*»¹⁶. Se la nostra prima posizione richiamata (fenomenologica e della risposta estetica come premessa d'ogni ermeneutica) conclude che abbiamo letteratura solo per opera della lettura, la nostra seconda (semiotica e strutturalista) asserisce apparentemente che si ha lettura solo per opera della letteratura.

Se la prima parla però di strategie testuali che permettono la lettura, avvicinandosi al centro del testo, la seconda si approssima al lato della percepibilità del testo, vale a dire al suo bordo esterno prima di accedere alla voluminosità semantica dei suoi codici, alla sua letterarietà ridiscussa alla luce della semiotica

¹⁵ CHARLES, M., *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, Paris 1977, p. 61.

¹⁶ *Ibidem*, corsivo mio.

testuale e di un'estetica rinnovata anche da influssi diremo analitici. Vediamo già come una loro complementarità non è poi così impossibile.

4. Altre definizioni.

Richiamiamo a questo punto la nostra definizione (a) che stabiliremo come *banale*:

a) La lettura è l'atto con cui si legge un testo letterario [definizione banale].

Proponiamo altre definizioni, possibilmente di numero finito (!), e etichettiamole teoricamente:

b) La lettura è quel processo percettivo per il quale un lettore x attiva il potenziale semantico di un testo letterario [definizione fenomenologica];

c) La lettura è l'esperienza in cui un lettore x o ideale fa, appunto, esperienza del lato di percepibilità e quasi-referenzialità di un testo *letterario*. [definizione semiotico-strutturalista];

d) La lettura è quel divenire della scrittura in cui un testo x svela il suo senso dinamico e interagisce con gli altri testi in una cosiddetta infinita emorragia [definizione post-strutturalista/decostruttivista];

e) La lettura è quel momento della storia interpretativa in cui qualcosa di *ignoto* si confronta con qualcosa di *noto* [definizione ermeneutica];

Partiamo dall'assunto che queste definizioni, seppur idealmente esaustive, non ci soddisfano o che per lo meno non saturino abbastanza il campo sopra il quale si trova la nostra teoria ibrida a maglie larghe della lettura. Cercheremo in quest'analisi di enucleare alcuni di questi parametri essenziali e raggiungeremo determinati obiettivi che, seppure non conclusivi, vorranno enucleare una teoria composta della lettura che possa proporre una sua definizione di *lettura*.

Esplicitiamo intanto le nostre definizioni. La (b) può essere così esplicitata in:

(b1) La lettura è quel processo percettivo per il quale un lettore *x* genera una serie di sintesi passive che, concatenate tramite determinate prospettive testuali e attivando un meccanismo di domanda–risposta, realizzano il potenziale di senso di un testo letterario [definizione fenomenologica esplicita].

La (c) può essere così esplicitata in:

(c1) La lettura è l'esperienza ideale, struttura dal testo, attraverso la quale un lettore *x* o destinatario sarebbe in relazione con un codice di segni (o un testo fatto di differenti codici) *a funzione estetica* offerto da un autore o un emittente, ovvero riconoscibile per i suoi effetti come opera d'arte letteraria intenzionale [definizione semiotico–strutturalista esplicita].

La (d) può essere così esplicitata in:

(d1) La lettura è quella frattura all'interno della struttura segnica del discorso in cui un testo *x* svela la sua dinamica e prolifera in altri testi di numero e interpretazione indeterminata o *indecidibile*. Una dis–lettura in effetti. [definizione post–strutturalista esplicita].

La (e) può essere così esplicitata in:

(e1) La lettura è quel momento della storia interpretativa in cui la ricezione di un testo contribuisce a spostare o mutare l'orizzonte d'attesa del lettore all'interno di una tradizione letteraria [definizione ermeneutica esplicita].

Diremo subito che la (d1) come la (d), come definizioni cosiddette post–strutturalistiche, sono forse poco interessanti per la nostra ricerca, perché riducono i poli di Ricezione e Finzione, modalità–lettore e modalità–testo ad un'indistinta

confusione tra lettura e scrittura, come «un solo gesto, ma sdoppiato»¹⁷ di *dislettura*, come «processo negativo»¹⁸ che rende problematici concetti quali quelli di *novità*, *evoluzione*, *diacronia*, *straniamento* (e quello importante di *funzione*) se non appoggiandosi su forme di messianismo del senso che preferiremmo evitare, forme che annullano l'esperienza estetica del testo nonché la distinzione, seppur minimale o pragmatica–contestuale, tra uso del linguaggio ordinario e uso del linguaggio letterario. Come nota giustamente Bertoni: «il soggetto [nella decostruzione; N. d. R.]» diviene nient'altro «che un effetto della natura performativa del linguaggio»¹⁹, dove, in parallelo, l'unico effetto estetico del testo pare risiedere nella sua intertestualità.

Non contempleremo invece né *gradi zero della soggettività* (testualismo) né *gradi zero dell'oggettività* (impressionismo, psicologismo, storicismo acritico), ma mostreremo un'oscillazione calibrata tra poli testuali e poli soggettivi. L'esperienza estetica della lettura c'impone di non tralasciare né gli aspetti percettivo–ricettivi, e quindi peculiarmente soggettivi, né aspetti linguistico–strutturali, ovvero peculiarmente oggettuali. Salvo ripetere che non ci troviamo di fronte ad un soggetto conoscente (un osservatore) né di fronte ad un oggetto conosciuto (o uno stato di cose), ma piuttosto ad un lettore–funzione e ad un oggetto estetico (un quasi–oggetto) a natura verbale. Rendere meno ambigue le due nozioni sarà nostro compito.

Andiamo avanti introducendo elementi. Quali concetti dunque balzano fuori rispetto alle definizioni in precedenza proposte? La (b1) ci pone di fronte a concetti quali quello della *sintesi passiva*, oppure quelli di *protenzione* e *ritenzione*, in altre parole davanti ai processi mentali produttivi e temporali che fanno esperienza di contenuti noematici, cioè peculiari e dotati di senso, configurati per combinazione all'interno del testo, configurazioni che hanno come conseguenza effetti quali *defamiliarizzazione* a vari livelli (l'*ostranje* di Sklovksj), o uno spostamento e messa tra parentesi che opera sulla referenza: ciò che leggiamo possiede un riferimento

¹⁷ DERRIDA, J., *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris 1972, p. 73; trad. it. *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1989.

¹⁸ DE MAN, P., *The resistance to theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, p. 17.

¹⁹ BERTONI, F., *Il testo a quattro mani*, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 139.

come-se, cioè valido per il mondo creato dalla finzione, che, nei casi estremi — vedi il noto saggio di Todorov sulla letteratura fantastica — può variare dal regime del *meraviglioso* a quello dello *strano*, per equilibrarsi, nel regime del *fantastico*²⁰, in quella commistione che fa del lettore la figura paradossale di un credulo scettico che *sa* di fingere, in un'esitazione continua tra reale e soprannaturale.

La (c1) ci propone problemi quali quello della distinzione tra linguaggio ordinario e linguaggio letterario, nonché quello della *letterarietà*, di funzione poetica del linguaggio, oppure nozioni quali quella di *ambiguità* del testo (Empson parlava di «artifici dell'ambiguità»²¹ nel suo noto saggio). Cercheremo di mettere in questione la distinzione tra linguaggio ordinario e linguaggio poetico perché consideriamo la *letterarietà* o funzione poetica del testo «un fatto plurale» che «esige una teoria pluralista, che si occupi dei *diversi modi* che il linguaggio ha di sfuggire alla propria funzione pratica, di sopravvivere e produrre testi suscettibili d'essere recepiti e valutati come oggetti estetici»²². Questo porterà a notevoli difficoltà perché dimostrerà forse che non abbiamo, al di là del contesto ricettivo, condizioni *intrinseche* al linguaggio per distinguere ciò che è letterario da ciò che non reputiamo esserlo, spingendoci sul baratro di un'ennesima *fallacia affettiva*. Ciò implicherà accennare così alle moderne teorie dell'oggetto estetico applicandole alla teoria dell'oggetto verbale letterario. Inoltre, fare riferimento alla sintomatologia dell'estetico proposta da Nelson Goodman nel saggio *When is art?* e alla stilistica affettiva di Stanley Fish, dove è rifiutata in un sol colpo qualsiasi distinzione tra autore, opera e lettore, a favore di una distinzione negli *effetti*, che sarà però da discutere.

²⁰ Cfr. TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris 1970; trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977.

²¹ Cfr. EMPSON, W., *Seven types of ambiguity*, Noonday Press, New York 1955; trad. it. *Sette tipi di ambiguità: indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico*, Einaudi, Torino 1977.

²² GENETTE, G., *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, Paris 1991; trad. it. *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994, p. 28.

5. *La funzione comunicativa della letteratura: autonomia ed eteronomia.*

La letteratura è così non solo struttura chiusa, fuori dalla storia, ma anche, ennesima banalità, *comunicazione*, tramite, intermezzo, messaggio. Se così non fosse, se la letteratura non fosse anche questa sorta d'intrattenimento umano veicolo d'informazione, si scorgerebbero sempre più persone impegnate a leggersi di gusto le Pagine Gialle sull'autobus al mattino. Riprendiamo così la teoria della comunicazione di Jakobson e vediamo che dei sei «fattori costitutivi di ogni processo linguistico»²³ (Codificatore, Messaggio, Decodificatore, Codice, Contesto, Contatto) nella comunicazione cosiddetta letteraria sono praticamente essenziali *Messaggio* e *Decodificatore*, mentre il Codice («interamente, o almeno parzialmente, comune al mittente ed al destinatario»²⁴), il Contesto (il referente, quel qualcosa che può essere afferrato dal destinatario) ed il Codificatore (L'Autore) «non esistono che come rappresentazioni»²⁵, come esplicita Riffaterre (tralasciamo per il momento il *contatto* ovvero «il canale fisico» o una «connessione psicologica fra il mittente e il destinatario»²⁶ che consenta la comunicazione).

Diciamo che, in sintesi, la referenza del messaggio nella letteratura, così come il tipo di codice linguistico usato (il sistema di segni), così come l'autore (inessenziale per il testo e la sua struttura oggettiva) sono compresi in quello che definiamo come *finzione* o messaggio, corrispondente alla funzione (poetica) del linguaggio con la quale si relaziona il ricevente-lettore. È qui necessario quindi ricordare come Jakobson intenda la *funzione poetica* del linguaggio. I sei fattori citati sopra generano una differente funzione del linguaggio, differenti messaggi che si formano «sul diverso ordine gerarchico»²⁷ dei fattori, e non sul loro monopolio. Una gerarchia fluttuante, dunque. La funzione cosiddetta *referenziale* o denotativa, orientata al contesto è considerata la funzione dominante dei messaggi ordinari,

²³ JAKOBSON, R., "Closing Statement: Linguistics and Poetics" (1958) in SEBEEK, TH. A., *Style in Language*, MIT Press, Cambridge (Mass.), pp. 350-377; trad. it. in JAKOBSON, R., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 185.

²⁴ *Ivi*.

²⁵ RIFFATERRE, M., *La production du texte*, Éditions du Seuil, Paris 1979; trad. it. *La produzione del testo*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 12.

²⁶ JAKOBSON, R., *Saggi di linguistica...*, p. 185.

²⁷ *Ibidem*.

rispetto alla quale le altre funzioni paiono avere una funzione accessoria. La funzione *emotiva* si concentra sul mittente, e non è trascurabile rispetto alla funzione cognitiva del linguaggio. La funzione *conativa*, orientata verso il destinatario, «trova la sua espressione grammaticale più pura nel vocativo e nell'imperativo»²⁸. Jakobson individua poi una funzione *fatica*, caratterizzata da una «accentuazione del contatto»²⁹ ed una *metalinguistica* riguardante il codice, quando «si parla del linguaggio stesso»³⁰, cioè ci si riferisce direttamente ad esso.

Arriviamo così alla funzione che si concentra sul messaggio: la funzione *poetica*. Una precisazione è necessaria: la funzione poetica non è «la sola funzione dell'arte del linguaggio» ma piuttosto ne è «soltanto la funzione dominante»³¹. Questa funzione, prosegue Jakobson, «mette in risalto l'evidenza dei segni, approfondisce la dicotomia fondamentale dei segni e degli oggetti»³² e «fa di un messaggio verbale un'opera d'arte»³³. Per comprendere meglio la definizione, s'introducono i due processi fondamentali di costruzione usati nella realizzazione di un messaggio linguistico: «l'atto linguistico implica la *selezione* di certe entità linguistiche e la loro *combinazione* in unità linguistiche maggiormente complesse»³⁴, che corrisponde alla distinzione tra *asse paradigmatico* e *asse sintagmatico* di De Saussure. Nella funzione poetica del linguaggio, citando l'arcinota elaborazione, si «proietta il principio dell'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione»³⁵, ovvero ci si concentra più sul messaggio prodotto dalla combinazione che sulla sua referenza, tanto che si può dire che il discorso poetico è «virtualmente, una specie di discorso semicitato», fra virgolette grigie, che non annulla il riferimento, ma lo rende «ambiguo»³⁶.

È appunto l'ambiguità «un carattere intrinseco inalienabile d'ogni messaggio concentrato su se stesso»³⁷. Jakobson qui pare intendere specialmente l'arte poetica,

²⁸ *Ivi*, p. 187.

²⁹ *Ivi*, p. 188.

³⁰ *Ivi*, p. 189.

³¹ *Ivi*, p. 190.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 181.

³⁴ *Ivi*, p. 24

³⁵ *Ivi*, p. 192.

³⁶ *Ivi*, p. 209.

³⁷ *Ibidem*.

– nonostante il suo incontestabile distinguere tra funzione poetica e testo poetico – considerando la prosa una «area linguistica di transizione»³⁸ problematica perché oscillante tra linguaggio poetico più densamente metaforico e linguaggio a dominanza referenziale o metonimico. Nella nostra analisi non ci occuperemo di distinguere tra poesia e prosa, tratteremo genericamente di *finzione letteraria*, anche se un'esperienza del lettore interessante da analizzare è per noi più prerogativa dell'esperienza che fa il lettore del testo configurato in prosa, dove la differenza tra testo di finzione e testo non-finzionale dove in realtà pare più forte, in realtà è più labile e la questione al riguardo della *letterarietà* del testo più rischiosa. Oltretutto, nel campo della prosa, si ripresentano questioni al riguardo alla referenza che sono recuperate dopo il divieto formalista, la sua concentrazione esclusiva sulla forma, a discapito di una semantica dell'opera letteraria.

La funzione poetica o come definirà Jakobson in un altro saggio, la *letterarietà*³⁹, è bene ricordare, non implica un utilizzo di particolari o speciali elementi linguistici, ma opera al livello dell'organizzazione di elementi comuni. Questo significa che non è la metafora che fa la poesia, ma una determinata, ad esempio, *densità* o *complessità* di questi elementi che rende visibile l'effetto che chiameremo Letteratura. Ciò va già a minare una troppo facile distinzione tra ciò che è letterario e ciò che non lo è. Come nota giustamente Compagnon: «non solo i tratti considerati più letterari s'incontrano anche in un linguaggio non letterario, ma in esso sono a volte anche più visibili, più densi che nel linguaggio letterario, come accade nella pubblicità», per cui si può concludere sarcasticamente affermando che «la pubblicità sarebbe allora l'apice della letteratura»⁴⁰. Se l'arte del linguaggio ha come funzione dominante quella *poetica*, relativa al messaggio, ci dovremmo interrogare su come il lettore–destinatario risulti implicato in essa: una sorta di funzione *ricettiva*, da collocare, tra messaggio, contatto e destinatario, ed implicante un contesto di referenza *come–se* – nonché una *competenza* di codice – può essere

³⁸ *Ivi*, p. 213.

³⁹ Cfr. JAKOBSON, R., *Novejšaja russkaja poèzija*, Praha 1921; trad. it. parziale *Da «La nuova poesia russa»* in “*Poetica e poesia. Questioni di poesia e analisi testuali*”, Einaudi, Torino 1985.

⁴⁰ COMPAGNON, A., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Éditions du Seuil, Paris 1998; trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000, p. 39.

affrontata. Quando il testo si attiva come artefatto a funzione estetica, non possiamo concentrarci *solo* sul *messaggio autoreferenziale*.

Umberto Eco, rivedendo lo schema proposto da Jakobson, alla luce della semiotica, scrive che il messaggio a funzione estetica si produce quando «si presenta come strutturato in modo ambiguo e appare autoriflessivo» – qui la definizione è applicabile alla funzione poetica di Jakobson, ma poi prosegue – «quando cioè intende attirare l’attenzione del destinatario anzitutto sulla propria forma»⁴¹. Questa specificazione appartenente innocua lega strettamente la definizione del messaggio letterario a quella della sua ricezione. Se un messaggio a funzione estetica diviene opera d’arte presentandosi, seguendo Mukařovský, come un «segno autonomo privo di rapporto *univoco* colla realtà alla quale rimanda e col soggetto dal quale proviene o al quale si rivolge (autore o fruitore dell’opera d’arte)»⁴², lo stato della struttura interna dell’arte nel messaggio a funzione estetica (dominante e organizzatrice delle altre funzioni extraestetiche) è «un divenire incessante»⁴³, per cui non si può negare che la ricezione di un messaggio non comporti una sua modificazione di funzione (non materiale) anche al livello dell’organizzazione estetica autonoma come oggetto estetico nella lettura, l’effetto dell’opera. Ed inoltre, dichiara Mukařovský, se la funzione estetica è spesso dominante della produzione artistica, «non è affatto limitata all’arte ma penetra invece qualsiasi attività»⁴⁴ dell’uomo anche se acquista in questi casi una «coloritura “pratica”»⁴⁵ che muta la sua kantiana finalità senza scopo.

La comunicazione letteraria risulta così da qualcosa di più di una semplice funzione poetica del linguaggio, anche se possiamo forse caratterizzarla come dominante in una gerarchia sempre fluttuante. Fluttuante come la cosiddetta *willing suspension of disbelief* di Coleridge, sospensione dell’incredulità del lettore disposto a credere che quello che legge fa parte di *un* mondo (non *del* mondo). Una sospensione che può decadere da un momento all’altro. È necessario qui come altrove che l’apertura e l’evoluzione dell’opera sia da ricercare *hors-d’oeuvre*. Per

⁴¹ ECO, U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1982, p. 63.

⁴² MUKAŘOVSKÝ, J., *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1966; trad. it. *Il significato dell’estetica*, Einaudi, Torino 1973, p. 244.

⁴³ *Ivi*, p. 239.

⁴⁴ *Ivi*, p. 217.

⁴⁵ *Ivi*, p. 218.

questo come già visto, il moltiplicarsi delle varie versioni di lettore: *mock reader*⁴⁶ (Gibson), *competente* (Culler), *implicito* (Booth, Iser), *modello* (Eco), *informato* (Fish) ed altre figure intra- e para-testuali. Vedremo però come queste siano intessute implicitamente da prospettive fenomenologiche che sanno dare conto del «punto di vista errante del lettore»⁴⁷.

È oltretutto importante considerare anche la funzione *espressiva* del testo letterario, al di là della funzione poetica che rende il linguaggio poetico-metaforico come esclusivamente ambiguo, deviante, perché come scrive Goodman, la metafora non è in fondo «semplice ambiguità»⁴⁸, ma «richiede una combinazione della novità con l'appropriatezza, dell'inaspettato con l'ovvio»⁴⁹, cardini essenziali anche per una teoria della lettura. Vedremo che la dicotomia linguaggio ordinario/linguaggio letterario è tutt'altro che stabile, proprio affrontando il tema della stilistica strutturale, quello di una nozione semiotica dello stile, o la radicale teoria di Stanley Fish. Lo stile, come scrive Genette, è il «versante ... sensibile» della letterarietà, «che fa ciò che Jakobson chiamava la «percepibilità» di un testo»⁵⁰ da affiancare alla sua poeticità e mettere in gioco nella lettura. Un testo non solo si comporta in modo (anti-)mimetico, non solo offre una denotazione sospesa, una quasi-referenzialità, in altre parole non utilizza, per dirla con Jakobson, la funzione referenziale come accessoria o riorganizzata dalla funzione dominante estetica-poetica, ma opera per esemplificazione ovvero si mostra come campione (*sample*) del linguaggio: «un'esperienza» scrive Goodman «è esemplificazionale nella misura in cui concerne proprietà esemplificate o espresse – vale a dire, proprietà possedute e manifestate – da un simbolo, e non semplicemente cose che il simbolo denota»⁵¹.

E ciò compete anche all'*effetto* che la letteratura produce nel suo incontro col lettore. Se la letterarietà pare muoversi sul versante di artisticità del testo e l'espressività su quello di percepibilità, occorre farli interagire per chiarire il senso

⁴⁶ Cfr. GIBSON, W., "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers" in TOMPKINS J. (a cura di), *Reader-Response Criticism: From Formalism To Post-Structuralism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, pp. 1-6.

⁴⁷ ISER, W., *L'atto della lettura*, cit., p. 190.

⁴⁸ GOODMAN, N., *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis 1968, trad. it. *I Linguaggi dell'Arte*, il Saggiatore, Milano 1976, p. 65.

⁴⁹ *Ivi*, p. 72.

⁵⁰ GENETTE, G., *Finzione e dizione*, cit., p. 99.

⁵¹ Goodman, N., *Linguaggi dell'Arte*, cit., p. 213.

del nostro distinguo Ricezione–Finzione, ed anzi giungeremo ad affermare che la letterarietà è plurale in quanto comporta, legata ad una ricezione, una funzione estetica di poeticità ed una di espressività o esemplificazione. Perché la lettura, detto stringatamente, è l’esperienza estetica di un’autonomia del segno e di un’apertura del senso. La funzione estetica del segno prevede da un lato l’autonomizzarsi del messaggio dall’altro il riferirsi ad un destinatario che lo percepisce secondo quest’aspetto in una relazione estetica (si veda la nozione d’ambiguità del messaggio), così come la funzione estetica del senso *apre un mondo* e definisce il testo come finzione in effetti solo a partire da un’iscrizione al suo interno della lettura come risposta estetica. La lettura come esperienza estetica della *letterarietà* (intesa come il quando della letteratura, ovvero: quando un messaggio funziona come letterario?) è così oscillante tra finzione e ricezione.

6. *Che cosa è, o che cosa fa la letteratura?*

Antoine Compagnon nel suo saggio sul rapporto tra teoria letteraria e senso comune (*Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*) ci aiuta nella sua mirabile, anche se forse un po’ caotica, capacità di prospetto per il nostro studio, ponendoci di fronte in maniera lampante cosa implichi una domanda (mal posta) del tipo: *Che cosa è la letteratura?* Domanda che una teoria della lettura stessa deve da un lato confermare (includendosi in essa come costitutiva) e dall’altro mettere in crisi, promuovendo una teoria della letteratura quanto più plurale e traducendola in una domanda altrettanto ambigua, ma più efficace: *Che cosa fa la letteratura?*

Lo studioso francese individua⁵² sette centri d’attenzione indispensabili perché ci dia quella che chiamiamo “letteratura”, sette centri d’attenzione con le loro relative domande:

- 1) *La letteratura* stessa: il problema della letterarietà dell’opera – Che cosa è la letteratura?;
- 2) *L’autore*: il problema dell’intenzionalità dell’opera – Chi parla?;

⁵² Cfr. COMPAGNON, A., *Il demone della teoria*, cit., pp.19-21.

- 3) Il *mondo*: il problema della rappresentazione – Di che cosa parla?;
- 4) Il *lettore*: il problema della ricezione – A chi?;
- 5) lo *stile*: il problema dell'espressività dell'opera, il rapporto poesia–lingua, etc. – Come si esprime?;
- 6) La *storia*: il problema dell'evoluzione, della storia letteraria, innovazione e tradizione – Come si evolve? (primo problema meta-letterario dal punto di vista diacronico);
- 7) il *valore*: problemi quali quello del valore di un'opera, quello del canone, del giudizio di gusto sull'opera (secondo problema meta-letterario dal punto di vista sincronico, storico).

Sul problema della *letterarietà*, riferendosi particolarmente a Genette e Jakobson, Compagnon conclude radicalmente affermando che «*la letteratura è la letteratura*, [cioè] quello che le autorità (i professori, gli editori) includono nella letteratura»⁵³, una definizione certo radicale che si contrappone a teorie storicistiche piuttosto che linguistiche o stilistiche, fondate troppo spesso, nota lo studioso, in una proposizione incessante di dicotomie, varianti d'opposizioni tra «norma e devianza, o tra forma e contenuto»⁵⁴. Una definizione contestuale che cercheremo di motivare altrove richiamandoci alla figura del lettore: è letteratura, senza enfasi, ciò che ha in sé il riferimento ad una sua ricezione.

Sul problema di un'*intenzionalità* autoriale, Compagnon descrive dapprima il conflitto tra «i fautori della *spiegazione* letteraria, come ricerca dell'intenzione dell'autore» (ciò che avrebbe voluto dirci) e i cosiddetti «adepti dell'*interpretazione* letteraria, come descrizione dei significati dell'opera»⁵⁵, quelli tra i quali definirono come *intentional fallacy* l'errore di considerare il disegno dell'autore come «norma

⁵³ COMPAGNON, A., *Il demone della teoria...*, cit., p. 42.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 43.

per giudicare la riuscita di un'opera d'arte letteraria»⁵⁶. Lo studioso francese dichiara poi che la via oggi preferita è effettivamente una terza che mette l'accento sul lettore come criterio del significato letterario. Un criterio che risulta tutt'altro che pacifico.

Con la cosiddetta *Nouvelle critique* di marca strutturalista e poi semiotica si modifica anche la visione della letteratura intesa di qui in avanti come «plurale, irriducibile a un'intenzione»⁵⁷, una sorta di mito del linguaggio, anzi «punto di partenza di un'analisi il cui orizzonte è un linguaggio»⁵⁸, quello che s'instaura (o *si potrebbe* instaurare, visto che ci troviamo di fronte allo strutturalismo come analisi testuale) col lettore. Un prodotto di questa svolta è la cosiddetta *morte dell'autore*, considerato come funzione o elemento grammaticale, l'io di un testo di cui si è persa l'origine, a favore dell'analisi dell'intrico linguistico. Una morte come morte dell'intenzione e dell'origine propugnata da Barthes e Foucault, ma sulla loro posizione, nota Compagnon, si allinea anche Gadamer, che parla in *Verità e Metodo* di «ricostruzione di condizioni originarie» in un'operazione ermeneutica come di una «impresa destinata allo scacco»⁵⁹.

Contro queste tesi anti-intenzionaliste si muove uno studioso americano come Hirsch, nella sua ricerca di ristabilire un modello di validità oggettiva all'ermeneutica letteraria. Hirsch, nel suo *Validity in Interpretation* distinse tra senso (*meaning*) e significanza (*significance*), o applicazione (*using*): da un lato abbiamo il senso singolare del testo (quello che vuole dire, un senso conferito dall'intenzionalità autoriale), dall'altro abbiamo la sua applicazione al di fuori del proprio contesto d'origine (autoriale?): «il *sensu* è l'oggetto dell'*interpretazione* del testo; il significato è l'oggetto dell'applicazione del testo al contesto in cui viene recepito (per la prima volta o in seguito), e quindi della sua valutazione»⁶⁰. Ma, tornando indietro, è veramente possibile rintracciare l'intenzione premeditata dell'autore? Scrivere è un'attività controllata o controllabile, pienamente intenzionale, una partita a scacchi,

⁵⁶ WIMSATT, W. K., BEARDSLEY, M., "The Intentional Fallacy" (1946), in BEARDSLEY, M., *The verbal icon*, cit. p. 3.

⁵⁷ COMPAGNON, A., *Il demone della teoria...*, cit., p. 67.

⁵⁸ BARTHES, R., *Critique et Vérité*, Éditions du Seuil, Paris 1966; trad. it. *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1985, p. 51.

⁵⁹ GADAMER, H. G., *Wahrheit und Methode*, Surhkamp, Frankfurt am Main 1960; trad. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, p. 205.

⁶⁰ COMPAGNON, A., *Il demone della teoria*, cit., p. 89.

oppure come nota Compagnon è piuttosto «come giocare a tennis», dove «non si possono prevedere tutti i movimenti nel dettaglio»⁶¹ e quindi, si direbbe, lasciamo ampio spazio alla lettura come esecuzione del senso?

D'altra parte, richiamarsi a criteri esclusivamente testuali quali quelli della complessità o della coerenza testuale, da parte di chi vuole abbandonare le intenzioni dell'autore, in qualche modo spersonalizzando l'opera, facendone un intreccio di codici senza origine, non elimina un residuo d'intenzione. Asserire, come certo testo-centrismo fa, che le diverse parti di un testo «costituiscono un tutto unico», un'opera auto-telica, «presuppone che il testo rappresenti un'azione intenzionale»⁶². Si tratta, scrive Compagnon, «di uscire da questa falsa alternativa: il testo o l'autore»⁶³ e di concentrarsi sulla transazione tra la lettura e il testo, consapevoli del fatto di non possedere una nozione stabile di cosa s'intenda per Letteratura.

Per quanto riguarda il problema della *rappresentazione*, problema vivo per una teoria della lettura (*quale mondo* ci troviamo di fronte durante la lettura? Com'è configurato?) Compagnon individua anche qui due tradizioni contrapposte al riguardo del concetto di *mimesis* in letteratura: una teoria aristotelica o canonicamente ritenuta tale, umanistica ma anche marxista, la quale saldamente crede al fine rappresentativo della letteratura (dalla rappresentazione come *imitatio naturae* alla riconfigurazione della divisione sociale della teoria della prosa di Lukacs); ad essa si contrappone, fin dall'anti-referenzialismo della linguistica strutturale di De Saussure (vedi il suo concetto d'arbitrarietà del segno), una linea fortemente anti-naturalista, anti-mimetica, e convenzionalista, rappresentata al meglio da Barthes — per il quale, in letteratura, «“ciò che avviene”, è unicamente il linguaggio, l'avventura del linguaggio»⁶⁴—, dalla critica della «metafora della trasparenza» e della «grande utopia di un linguaggio perfettamente trasparente»⁶⁵ nel Foucault di *Les mots et les choses*, nonché dalla teoria del realismo come convenzione a dominante metonimica

⁶¹ *Ivi*, p. 94.

⁶² *Ivi*, p. 98.

⁶³ *Ivi*, p. 99.

⁶⁴ BARTHES, R., “Introduction à l'analyse structurale des récits” (1966), in *L'aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, Paris 1985; trad. it. “Introduzione all'analisi strutturale dei racconti”, in *L'avventura semiologica*, Einaudi, Torino 1991, p. 122.

⁶⁵ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1996; trad. it. ID., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967, p. 136.

di Jakobson⁶⁶ e anche dalla teoria dell'*intertestualità* di Kristeva nella sua rilettura del dialogismo di Bachtin.

Da un lato, ci concentriamo dunque sull'imitazione, seguendo il noto motto *ut pictura, poiesis* o millantando un peculiare fine illustrativo della letteratura. Dall'altro lato, poniamo l'enfasi sulla natura di linguaggio che gira, in letteratura, come su stesso o al massimo produce, un *effetto di reale*⁶⁷, un'*illusione referenziale*, dove «il referente è il prodotto della *semiosis*, e non un dato preesistente»⁶⁸ ed è da rintracciare la referenzialità non nel testo, ma «di fatto nel lettore»⁶⁹, come scrive Riffaterre. A ben vedere, queste due linee non sono così inconciliabili. Ad esempio, Compagnon ci mostra come la *Poetica* di Aristotele non si interessi affatto del rapporto tra finzione e realtà, bensì si concentri sui tre poli di *logos*, *muthos* e *lexis*, e sulla *poiesis* intesa come organizzazione sintattica dei fatti in storia, perciò si può affermare che parliamo di *mimesis* (*mimesis praxeos*) come rappresentazione delle azioni umane per mezzo del linguaggio. Scrive Compagnon: «la poetica [in Aristotele; N. d. R.] sarebbe in verità una narratologia»⁷⁰.

Per sciogliere in ogni caso il nodo referenzialità–non referenzialità del linguaggio letterario, lo studioso francese richiama la logica degli atti linguistici di finzione proposta da Austin e Searle, combinandola con la teoria dei mondi possibili. Si può così affermare che, il linguaggio letterario, nel suo uso, abbisogna di un riferimento, anzi lo crea mimando le proprietà referenziali del linguaggio comune, «per fare riferimento a mondi di invenzione che considerano mondi possibili» dove i lettori sono collocati, in un mondo che «finché dura il gioco... considerano vero»⁷¹. La strategia dei mondi possibili serve per non eliminare il riferimento: il mondo letterario ha un riferimento, come direbbe Goodman, ma a denotazione sospesa,

⁶⁶ Cfr. JAKOBSON, R., "O chudožestvennom realizme" in *Readings in Russian Poetics*, Ann Arbor, Michigan 1962, pp. 29-36; trad. it. "Il realismo nell'arte", in TODOROV, T. (a cura di), *I formalisti russi*, cit..

⁶⁷ BARTHES, R., "L'effet de réel" (1968), in AA.VV., *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, Paris 1982; trad. it. "L'effetto di reale" in BARTHES, R., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, p. 36.

⁶⁸ COMPAGNON, A., *Il demone della teoria...*, cit., p. 115.

⁶⁹ RIFFATERRE, M., "L'illusion référentielle" (1978), in AA.VV., *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, Paris 1982, p. 93.

⁷⁰ COMPAGNON, A., *Il demone della teoria...*, cit., p. 109; Cfr. DUPONT-ROC, R., LALLOT, J., (a cura di), ARISTOTELE, *Poétique*, Éditions du Seuil, Paris 1980; si è consultata anche la trad. it. in ID., *Retorica e Poetica*, UTET, Torino 2006.

⁷¹ *Ivi*, p. 146.

multipla e complessa. Ancora una volta, il rifiuto dei binarismi (sostanza/forma, descrizione/narrazione, rappresentazione/significazione) viene così proposto: «*in realtà*, il contenuto, la sostanza, il reale non vengono mai estromessi del tutto dalla teoria letteraria»⁷².

Trattando del *lettore*, Compagnon nota una generalizzata diffidenza nei confronti del lettore, dal *close reading* dei New Critics, per arrivare allo strutturalismo dove la figura del lettore si presenta come «una funzione del testo» o meglio «il lettore che il testo richiede e che si piega all'attesa del testo»⁷³. Diffidenza che significa escludere o programmare il più possibile la libertà del lettore nella produzione di senso (o come direbbe Hirsch, *significanza*) del testo. È stata l'ermeneutica fenomenologica, che l'autore francese traccia come linea ideale da *Journées de lecture*⁷⁴ e *Le temps retrouvé*⁷⁵ di Proust – il quale descrive la lettura come comunicazione tra coscienze libere – passando per il Sartre di *Qu'est-ce que la littérature?* e a Wolfgang Iser – in cui, riprendendo una nota critica di Frank Kermode alla Teoria della Ricezione, pare che *literary theory has now caught up with common sense*⁷⁶ – fino a giungere al radicale *Is There a Text in this class?* di Stanley Fish, dove si attua un recupero del lettore, della sua, a tratti limitata, a tratti meno limitata, libertà di senso. La questione cruciale, se vogliamo porre il problema del lettore, rimane però la seguente: «Nella lettura intesa come interazione dialettica tra testo e lettore, così come la descrive la fenomenologia, quanto si è vincolati dal testo? e quanta libertà ha conquistato il lettore?» etc., tutte domande relative al «problema cruciale del gioco tra libertà e vincolo»⁷⁷. Ancora una volta ci troviamo di fronte all'ambiguità della letteratura, a quell'oscillare di posizioni, in quello che Compagnon chiama uno spazio intermedio. La lettura, come qualunque esperienza umana, è inevitabilmente «un'esperienza doppia, ambigua, lacerata: tra capire e amare, tra la filologia e l'allegoria, tra la libertà e il vincolo, tra l'attenzione nei

⁷² *Ivi*, p. 148.

⁷³ *Ivi*, p. 153.

⁷⁴ Cfr. PROUST, M., “Sur la lecture”, *Renaissance latine*, poi “Journées de lecture” in *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris 1971; trad. it. in *Il piacere della lettura*, Il Saggiatore-NET, Milano 1992.

⁷⁵ Cfr. PROUST, M., *Le temps retrouvé* (1927), in *À la recherche du temps perdu*, Paris 1989, vol. IV; trad. it. *Il tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, Einaudi, Torino, 1994, vol. III.

⁷⁶ KERMODE, F., *The Art of Telling. Essays on Fiction*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1983, p. 128.

⁷⁷ COMPAGNON, A., *Il demone della teoria*, cit., p. 157.

confronti dell'altro e la preoccupazione per se stesso»⁷⁸. La lettura incrina così una teoria della letteratura che non si pensi come ibrida, analizzata nello spazio intermedio delle categorizzazioni teoriche, tra forma e apertura, struttura e risposta estetica.

La quinta nozione è quella dello *stile*. Compagnon si concentra in una genealogia del concetto di *stile*, nozione ambigua che si è cercato o di valorizzare o di eliminare completamente dalla teoria letteraria. La nozione ha così svolto una sua funzione di concetto-serbatoio, divenendo nel corso della sua storia una nozione complessa, ambigua e molteplice: «norma, ornato, variazione, tipo, sintomo, cultura»⁷⁹, dai *genera dicendi* della retorica antica, allo stile come individualità dell'autore in Dumarsais e D'Alambert, allo stile ridotto a scrittura da Barthes, come «scelta generale di un tono, di un *ethos*»⁸⁰. Ancora una volta sono gli strutturalisti che abbattano la nozione a favore della descrizione puramente linguistica del testo letterario.

La stilistica strutturale di Riffaterre viene presto convertita dall'autore in una semiotica della poesia, visto che la sua preliminare definizione di stile come *emphasis*, come «sottolineatura (espressiva, affettiva o estetica)»⁸¹ che si aggiunge all'informazione della struttura linguistica senza modificarne il senso, risulta mantenere la tradizione ornamentale della nozione di stile. Proprio concentrandosi, poche righe dopo, nel medesimo saggio, sull'attenzione del lettore, e considerando lo stile come *effetto* di lettura, Riffaterre riuscirà in un solo colpo a chiudere le partita, in altre parole ad abbandonare la stilistica a favore della semiotica, come attivazione dello stile nell'attivazione del segno da parte del lettore.

È con Stanley Fish che vediamo però demolito in maniera lampante il concetto stesso di stilistica intesa come descrizione dello stile. Se il principio della stilistica rimaneva saldo nella convinzione che è possibile dire la stessa cosa sotto differenti forme, Fish affermava che «l'atto di descrivere è di per sé un'interpretazione, e lo

⁷⁸ *Ivi*, p. 178.

⁷⁹ *Ivi*, p. 188.

⁸⁰ BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris 1953; trad. it. *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 1997, p. 12.

⁸¹ RIFFATERRE, M., "Critères pour l'analyse du style" (1960), in *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris 1971, p. 30.

stilista non è quindi mai a contatto con un fatto che sia stato definito indipendentemente (vale a dire oggettivamente)⁸². Così, oltre alla circolarità di descrizione e interpretazione, è il dualismo forma–contenuto che è stato contestato sia da Fish che dai linguisti, ovvero quella «distinzione tra il pensiero e l'espressione, che rende possibile la sinonimia»⁸³.

Tutti questi attacchi allo stile, per Compagnon, non risolvono l'obiezione con la sinonimia: «*dire in un altro modo la stessa cosa, significa dire un'altra cosa?*»⁸⁴ Risoluzione proposta invece da Goodman, che, mirabilmente nel suo saggio “Statuto dello stile” (1975), rende dispensabile la sinonimia come condizione necessaria e sufficiente per la nozione di stile: «*ci sono modi molto diversi per dire più o meno la stessa cosa*»⁸⁵. È introducendo la nozione di *esemplificazione* che Goodman porta avanti il suo ragionamento sullo stile: se parliamo di *referenza* nel linguaggio, possiamo distinguere tra un riferimento come *denotazione*, come applicazione di una etichetta (*label*) ad una o più cose, ed un riferimento come *esemplificazione*, ovvero quando ci riferiamo ad una proprietà di una cosa attraverso un campione (*sample*): «un tratto di stile» scrive Goodman è considerabile come «un tratto esemplificato dall'opera»⁸⁶. L'esemplificazione è per Goodman, come già in parte abbiamo visto, uno dei sintomi dell'estetico, è un processo di simbolizzazione inverso alla denotazione perché dove «non importa se denota o meno, simboleggia per il fatto di servire come un campione di proprietà che esso possiede letteralmente o metaforicamente»⁸⁷.

Così, riprendendo quanto detto, Gerard Genette potrà, nel suo tentativo di dare una nozione semiotica dello stile, scrivere che «lo stile è la funzione esemplificativa del discorso» affiancata e assieme «opposta alla funzione denotativa»⁸⁸. Il merito di

⁸² FISH, S., “What is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things about it?”, in *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1980, p. 246. [N. B. non tradotto nell'edizione italiana]

⁸³ COMPAGNON, A., *Il demone della teoria...*, cit., p. 194.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 206.

⁸⁶ GOODMAN, N., *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1984, p. 131.

⁸⁷ GOODMAN, N., *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1978; trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Bari 1988, p. 80.

⁸⁸ GENETTE, G., *Finzione e dizione*, cit., p. 93.

Genette, continua Compagnon, è indubbiamente quello di avere sostituito una funzione esemplificativa del discorso ad una funzione poetica troppo problematica, riportando «in primo piano le considerazioni semantiche o pragmatiche, in genere tenute a distanza dalla poetica e dalla semiotica»⁸⁹, considerazioni che torneranno utili per la nostra teoria ibrida della lettura. Non ci concentreremo sugli ultimi due termini, la *storia* (il problema della storia letteraria) e il *valore* (il problema della valutazione dell'opera) analizzati da Compagnon, perché, come lui stesso nota, ambiti meta-letterari dell'analisi, non cruciali per la nostra teoria della lettura come esperienze estetica del testo letterario. Distinguiamo ad esempio, come fa Goodman, tra fatto e merito estetico.

La letteratura è il luogo estetico della lettura. Luogo in cui le distinzioni o binarismi troppo marcati tra struttura e storia, norma e devianza, significante e significato, *mimesis* e reale sono troppo semplicistiche (ed il parteggiare per l'uno o per l'altra parziale), troppo semplicistiche per non essere prese che come strutture metodologiche di quella che può essere definita, con Compagnon, una teoria della letteratura come *epistemologia*, come «conoscenza delle ipotesi problematiche che regolano i nostri modi di procedere»⁹⁰. O più stringatamente: «una scuola di relativismo»⁹¹. Lo stesso Wolfgang Iser identificando i concetti-chiave della teoria letteraria in *struttura*, *funzione* e *comunicazione* e cercando di arginare il caos prodotto da un certo pluralismo metodologico, afferma:

si presterà perciò attenzione non tanto alla poetica strutturale, all'estetica della ricezione o all'estetica della risposta, al marxismo, alla teoria analitica del linguaggio, alla teoria dell'informazione, alla teoria della *Gestalt*, alla fenomenologia, all'ermeneutica e alla psicanalisi, quanto ai risultati e all'efficacia di questi concetti.⁹²

⁸⁹ COMPAGNON, A., *Il demone della teoria...*, cit., p. 209.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 285.

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² ISER, W., "Zur Problemlage gegenwärtiger Literaturtheorie. Das Imaginäre und die epochalen Schlüsselbegriffe" in *Auf den Web gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*, Konstanz 1979, pp. 355-74; trad. ingl. "The Current Situation of Literary Theory: Key Concepts and the Imaginary", *New Literary History*, XI, 1979, pp.1-20; trad. it. "La situazione attuale della teoria della letteratura. I concetti-chiave e l'immaginario", in HOLUB, R., *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino 1989, p. 266.

Verificheremo come la nozione di *struttura* possa essere sostituita da quella di *finzione*, in senso aperto e genettiano, comprensiva di un'attenzione al carattere estetico del linguaggio non più solo legato alla funzione poetica della lingua, quella di *funzione* da quella di *ricezione*, come meccanismo di modificazione e aggiustamento dell'esperienza del testo rispetto alla nostra esperienza quotidiana, al nostro bagaglio di conoscenze e intenzioni (o come composizione dei tre momenti interpretativi individuati da Jauss, le "tre letture" dello *Spleen II* di Baudelaire) e quella di *comunicazione* letteraria, come *rapporto* oscillante tra ricezione e finzione, tra un qualcosa che riceve ed attiva in stato di passività apparente, e qualcosa che costruisce per denotazione e mostra per esemplificazione.

7. Arginare la dislettura.

Riprendiamo, in conclusione di questa introduzione, la nostra definizione (a): *La lettura è l'atto con cui si legge un testo letterario*. Definizione banale, ma anche scorretta? D'altronde si legge *Manon Lescaut*, come romanzo di Prevost, si legge *Manon Lescaut* come partitura di Puccini, ma, in contesti più ordinari (oltre a leggere gli elementi para-testuali del testo, anche di un testo come *Manon Lescaut*) si leggono le già citate Pagine Gialle, gli orari del treno Eurostar Italia 9428 Firenze–Bologna, si leggono le istruzioni per l'uso di un computer portatile HP modello Pavillon o di Microsoft Word, etc. Perché accordare questa prerogativa al testo letterario? Ripetiamo. Perché per lettura, appunto, non intendiamo la semplice decodificazione di un testo, lo svelamento di un senso referenziale stabile, piuttosto la sua attivazione di senso, un'attivazione possibile solo nel testo di dimensione letteraria, considerando il mondo della finzione come un mondo a *denotazione sospesa*, che possiede un *suo* riferimento, un *suo* mondo. Questo perché, come scrive Dufrenne, «alla dimensione estetica del segno corrisponde una dimensione estetica del senso»⁹³, e ciò vale anche per l'opera verbale come oggetto estetico che

⁹³ DUFRENNE, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris 1953; trad. it. *Fenomenologia dell'esperienza estetica I. L'oggetto estetico*, Lerici, Roma 1969, p. 206.

«irrealizza il reale estetizzandole»⁹⁴, dandoci «accesso ad un altro mondo»⁹⁵, senza con questo voler subordinare l'esse dell'opera totalmente al suo *percipi*. Scrive ancora Dufrenne: l'opera (nel nostro caso, quella letteraria) è un «quasi-soggetto» perché «capace di espressione»⁹⁶. Ci siamo però già inoltrati in un campo che ci mostra come la dimensione dell'esse (quella testo-centrica dello strutturalismo e del formalismo) debba essere confrontata con quella fenomenologica, attenta al processo della lettura, al lato, di un *percipiendum* sorretto dalle strategie testuali.

Questo saggio si pone così il compito di scogliere ed illustrare alcuni nodi teorici, attraverso una rassegna di singoli saggi legati tra loro da un fil rouge (una possibile teoria della lettura, appunto), nodi che vengono al pettine sotto vari fronti e per vari motivi. Si presuppone che una teoria della lettura possa essere rilevata forse contravvenendo al saggio *Sur la lecture* di Roland Barthes, nel quale si mette certo in dubbio, anche se non definitivamente e dipendendo da una nuova visione d'insieme dello strutturalismo, una possibile scienza della lettura, intesa come pratica ribelle, «l'emorragia permanente, attraverso la quale la struttura – descritta con pazienza e profitto dall'Analisi strutturale – si sfalderebbe, si aprirebbe, si perderebbe»⁹⁷. Siamo convinti però che quest'apertura, questa sfaldatura della lettura possa essere inquadrata, contenuta in una teoria ibrida e a maglie larghe che ne prevenga l'eterno sfaldamento, l'eterna ribellione.

Se la lettura fosse solo emorragia, continuo sconcerto, non sarebbe definibile come tale, in quanto relazione tra familiarità ed estraneità, struttura e novità, apertura e chiusura (si veda ad esempio, il concetto di *mutamento d'orizzonte* in Jauss). Se interpretare un testo, come scrive sempre Barthes in *S/Z*, «non è dargli un senso... è invece valutare di quale pluralità sia fatto» e leggere significa *spostare* questo senso nell'intertestualità o meglio «trovare dei sensi» ovvero «nominarli», per cui il testo è come «un nominare in atto, un'approssimazione instancabile, un lavoro metonimico»⁹⁸, risulta problematico intendere la soggettività testuale descritta da

⁹⁴ *Ivi*, p. 231.

⁹⁵ *Ivi*, p. 208.

⁹⁶ *Ivi*, p. 281.

⁹⁷ BARTHES, R., "Sur la lecture", in *Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Éditions du Seuil, Paris 1984, pp. 37-47; trad. it. "Sulla lettura", in *Il brusio della lingua*, cit., p. 36.

⁹⁸ BARTHES, R., *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris 1970; trad. it. *S/Z*, Einaudi, Torino 1973, p. 16.

Barthes come già «una pluralità di altri testi, di codici infiniti, o più esattamente: perduti»⁹⁹.

Possiamo trovarci d'accordo quando si afferma perentoriamente che leggere non sia «un gesto parassitario»¹⁰⁰ e che si tratti di un'esperienza del testo plurale preso in considerazione come «uguale e nuovo»¹⁰¹, perché si pone attenzione alla temporalità della pratica (una temporalità, però che ci verrebbe da definire come *testuale-semiotica*) ed a quella particolare dialettica di familiarità ed estraneità che abbiamo già richiamato. Problematica è la nota distinzione tra *leggibile* e *scrivibile* quando dobbiamo considerare che la scrivibilità di un testo fa sì che si veda il lettore «non più come un consumatore ma un produttore del testo»¹⁰² nello spazio del gioco (che è lo spazio del «ritorno del differente»¹⁰³ nel linguaggio) mentre la sua controparte, la *leggibilità* di un testo, venga definita come controvalore negativo che porta ad una restrizione della pluralità del testo.

Il testo classico, *leggibile*, è per Barthes, «un sistema plurivalente, ma incompletamente reversibile»¹⁰⁴ vale a dire che non permette, in quando costretto ad un ordine «logico-temporale»¹⁰⁵, la riscrittura ed appunto, la reversibilità. Cosa è dunque lo scrivibile o meglio il ri-scrivibile se non «una galassia di significanti»¹⁰⁶ senza inizio né fine, multi-accesso, totalmente reversibile, un «presente perpetuo»¹⁰⁷ che rende la pratica *classica* della lettura come un otium marginale? Qual è il confine tra lo *scrivibile* e il *leggibile*, per non far sì che ogni testo letterario, ordinato logicamente-temporalmente, nelle sue strutture d'attesa, possa considerarsi come classico in quanto leggibile e il testo scrivibile come una libera emorragia infinita? Ha ragione Bertoni quando scrive che «la libertà del testo scrivibile» in Barthes «è la sua produzione (riscrittura) come gioco, quando il consumo della lettura cede il campo a una forza più nobile e potente: il desiderio»¹⁰⁸ inteso come *jouissance*,

⁹⁹ *Ivi*, p. 15.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 16.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 21.

¹⁰² *Ivi*, p. 10.

¹⁰³ *Ivi*, p. 21.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 33.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 11.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 10.

¹⁰⁸ BERTONI, F, *Il testo a quattro mani*, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 33.

ovvero come «smarrirsi atipico del soggetto nella deriva del testo impossibile»¹⁰⁹. È quest'impossibilità che mostra il negativo della semiosi illimitata di Barthes, o meglio l'inadeguatezza di una visione, quella semiotica portata alle sue estreme conclusioni, che fa del lettore un luogo virtuale, una funzione del sistema–telaio testuale, «come un moschino sospeso (a fianco dell'autore) nella ragnatela che mai nessuno ha avuto l'intenzione di tessere»¹¹⁰.

In questo studio vorremmo mantenere l'ambiguità a nostro avviso fondamentale di una *Finzione testuale* e di una *Ricezione–soggettuale* per delineare che cosa sia la lettura. Diciamo, per il momento, che la pratica della lettura assume l'aspetto di una pratica *conservatrice* in quanto coordinata dal testo letterario, che definisce la potenzialità del suo senso, ma anche *libera* nel suo farsi processo di *suspension of disbelief*, di atto finzionale collaborativo che significa anche stare al gioco. La lettura, scrive Charles, «costringe e consente un margine di libertà, – e questo non è altro che una costrizione più sottile»¹¹¹.

8. L'esperienza estetica della lettura.

Proprio per la sua natura oscillatoria, la lettura è un'esperienza estetica – in questo studio limitata all'esperienza estetica di un oggetto a materiale verbale – degna di considerazione, non in quanto sconcertante, ma certamente in quanto peculiare. Peculiare perché la lettura del testo di finzione coinvolge tutta una serie di sfere, di investimento emotivo, di percezione cognitiva, di competenza linguistica, che sempre più devono essere connesse in una buona teoria estetica aggiornata – aggiornata anche al recente stato della teoria antropologica (si pensi al cosiddetto *bisogno umano di finzioni*¹¹², divenuto tema centrale dell'ultima ricerca di Wolfgang Iser, uno dei padri di quella che fu la teoria della lettura in piena voga). Anche se queste sfere nell'esperienza del testo subiscono una loro primaria finzionalizzazione

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 28.

¹¹¹ CHARLES, M., *Rhétorique de la lecture*, cit., p. 288.

¹¹² Cfr. ISER, W., *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt 1991; trad. ingl., consultata e rivista dall'autore *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1993.

o meglio simulazione. Peculiare perché si fa esperienza estetica del linguaggio, ci s'interroga appunto come un sistema segnico come quello letterario debba e possa distinguersi dal sistema della linguaggio ordinario, nonché sulla natura di questa distinzione o *emersione* del letterario, della *letterarietà* del testo, ammesso che ci riferiamo al testo letterario come «uno schema aperto, incompleto, insufficiente, che dipende da un ricorso attivo del lettore ai suoi codici grammaticali»¹¹³ e non ad un'*opera* autosufficiente come asserivano molti esponenti della *New Critics* americana.

Peculiare infine perché si fa esperienza di un mondo, quello raffigurativo e raddoppiante della *finzione*, che pone determinate domande sull'esperienza che facciamo del mondo cosiddetto *reale*. La funzione dello scrittore, scriveva Sartre, «è di far sì che nessuno possa ignorare il mondo o possa dirsene innocente»¹¹⁴ ed in quest'affermazione è implicito tutto l'avvio che Sartre darà a favore di una nuova attenzione sulla lettura. Abbandonare così la testolatria o il testo-centrismo di certa pratica strutturalista e post-strutturalista sarà dunque necessario, senza dimenticarne i contributi d'analisi. Ciò significherà riconsiderare la relazione estetica all'oggetto-testo letterario alla luce di una nuova semantica pluralista e stabilire risonanza per la teoria della lettura che, decentrando il testo, si concentra sulle dinamiche di senso dello stesso, sui suoi margini, sul crinale ricettivo ed espressivo del testo, in ogni caso collegato all'imprescindibile crinale finzionale del testo.

Non si ha ricezione senza finzione ovvero senza configurazione di determinabili strategie testuali, non si ha finzione senza relazione estetica, una relazione estetica che ci aiuta a non postulare né soggettività forti né soggettività deboli o disseminate. Si è *nel* testo per *uscirne*, per scovare le risonanze mimetiche che questo propone con la nostra esperienza quotidiana. Se il testo è *parole* in quanto comunicazione sulla base di un codice-*Langue*, questa comunicazione ha bisogno di una oscillazione tra il messaggio-configurazione del testo e il ricevente-decodificazione *letteraria* del testo. Quella che Umberto Eco ne *La struttura assente* chiamava «*dialettica tra forma e apertura* (a livello del messaggio) e tra *fedeltà e*

¹¹³ BERTONI, F., *Il testo a quattro mani*, cit., p. 139.

¹¹⁴ SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948; trad. it. *Che cosa è la letteratura?*, Feltrinelli, Milano 1960, p. 24.

iniziativa a livello del destinatario»¹¹⁵, dialettica che è disposto a considerare di fronte ad una oscillazione continua che caratterizza la lettura dell'opera. Il lettore nel suo tentativo di decodifica dei codici del testo oscilla tra una fedeltà di lettura e una sperimentazione dei propri codici sul messaggio, perché l'opera «non nasce solo dall'uso informativo dei significanti rispetto al codice di partenza, ma dall'uso informativo dei significanti in quanto rapportati ai nostri codici d'arrivo»¹¹⁶. Si ha letteratura quando l'incontro tra la configurazione del testo e l'attività del ricevente è quanto mai vicina, quando i due poli si necessitano vicendevolmente, quando sincronia e diacronia del sistema della lingua s'incontrano, in quel movimento di *andata-ritorno* che caratterizza la lettura, come esperienza estetica del testo letterario.

Ricezione e finzione sono dunque le due modalità con cui la letteratura si manifesta. La letteratura è Ricezione perché il linguaggio letterario, di secondo grado, è passibile di una sua nuova standardizzazione, non è totalmente puro, negativo, e solo per mezzo del lettore viene attivato come *oggetto estetico* (questo significa forse dire che c'è della *prosa* anche nella *poesia*...) La letteratura è Finzione perché solo configurandosi come artefatto a denotazione sospesa, che *ci* apre una versione di mondo, la letteratura può essere recepita. Vediamo qui che la questione si incrocia con la distinzione tra oggetto estetico ed oggetto artistico, tra *apertura dell'opera* (se, come scrive Genette «non è l'oggetto che rende estetica la relazione, ma la relazione che rende estetico l'oggetto»¹¹⁷ il confine tra lingua artificiale di primo e di secondo grado è labile) e *chiusura dell'opera-testo*.

Riprendendo la nostra definizione, e vediamo come esplicitarla:

(a1) La lettura è l'atto con cui *si legge* un testo – che diviene per questo cosiddetto *letterario* – ovvero sia il lato di percepibilità del testo come finzione strutturata intenzionalmente nel suo sviluppo dinamico sincronico, sia il processo di ricezione attiva (anche se ostacolata), nella sua evoluzione diacronica che lo muta in opera d'arte come movimento.
[definizione banale mista]

¹¹⁵ ECO, U., *La struttura assente*, cit., p. 81.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 98.

¹¹⁷ GENETTE, G., *L'oeuvre de l'art*, I-II, Éditions du Seuil, Paris 1997; trad. it. *L'opera dell'arte II. La relazione estetica*, CLUEB, Bologna 1998, p. 22.

Passeremo così in rassegna i poli di *Ricezione* (capitolo II) e *Finzione* (capitolo III). In seguito distruggeremo apparentemente i nostri poli con un breve excursus, una sorta di *knock-out* dei poli, su Stanley Fish e la sua radicale *affective stylistics* (capitolo IV). Giungeremo così alle nostre conclusioni che già anticipiamo: la lettura è l'esperienza oscillatoria tra ricezione e finzione, in cui la libertà del procedimento si confronta con la costrizione della situazione e del mezzo; è la nostra esperienza del linguaggio – come veicolo di messaggio – quando si percepisce come letteratura, quando *si fa* letteratura.

Eliminando i poli autore–testo–lettore o meglio inglobandole, nelle nozioni di finzione e ricezione, a vari livelli. Perché la lettura è un'esperienza estetica del linguaggio e come scrive a ragione Genette:

il linguaggio non è né sempre totalmente conduttore né totalmente resistente, è sempre semiconduttore e semiopaco, e dunque sempre intelligibile, in quanto denotativo, e contemporaneamente percepibile, in quanto esemplificativo.¹¹⁸

¹¹⁸ GENETTE, G., *Finzione e dizione*, cit., p. 119.

CAPITOLO II.

Dalla parte del lettore? Fenomenologia della lettura e risposta estetica.

“Quello che ancora manca alla teoria della ricezione è tuttavia un confronto sistematico e non occasionale con le tradizioni teoriche più affermate negli altri paesi occidentali, soprattutto in Francia e negli Stati Uniti... avviare un dialogo con le teorie strutturalistiche e post-strutturalistiche”

(R. Holub)

“Il fenomeno della percezione invita... a rompere il dilemma contro il quale l'opposizione di soggetto e oggetto fa cozzare la riflessione... suggerisce che l'oggetto non sia il prodotto di un'attività costitutiva, e tuttavia esista soltanto per una coscienza capace d'incontrarlo e di leggerlo”

(M. Dufrenne)

1. Fenomenologia della lettura.

L'esperienza della lettura come modalità dell'esperire umano della possibilità estetica del linguaggio ha come abbiamo visto un carattere bivalente: da un lato è una ricezione di significati, dall'altro una modificazione e costruzione di senso, un atto di finzione; da un lato una percezione di senso, dall'altro un'interpretazione e produzione di senso. Il senso di ciò che leggiamo è la stessa nostra esperienza del mondo finzionale letterario, la *peculiarità* estetica stessa di questo mondo. Il mondo finzionale è, a sua volta, una nostra costruzione tramite il linguaggio, il linguaggio quando si compone come oggetto, oggetto estetico, e letterario, come artefatto caratterizzato da qualità, *metaphysische* o *abgeleitete Qualitäten* (qualità metafisiche o derivate) direbbe Ingarden, *dominanti* direbbe Jakobson, quali ad esempio densità sintattica e complessità semantica, o in modo tranchant, un'alta percentuale di *letterarietà*.

Dalla semiotica alla decostruzione, dalla neofenomenologia dell'arte allo strutturalismo desumiamo la conclusione implicita corale che non esistono artefatti o testi letterari totalmente puri, totalmente chiusi, ma solo testi percepiti e funzionanti come letterari (questa frase, apparentemente innocua, è il nostro centro problematico: è il lettore che contribuisce a definire un testo come letterario, ovvero la sua ricezione, oppure è il testo che si attiva come letterario, ovvero la sua finzione?). Questo, come abbiamo visto in introduzione, comporta un'attenta analisi del concetto di letterarietà alla luce del lato *espressivo* del testo, in altre parole il frangente sensibile e quasi-soggettivo dell'oggetto-mondo aperto davanti al quale ci troviamo a leggere, ovvero a percepire e a creare. Sulla natura di questo oggetto-mondo letterario anticiperemo molto in questo capitolo – per poi concentrarsi altrove sulla particolare logica e struttura della finzione letteraria – ma in questa stessa sede ci limiteremo ad affrontare, come promesso, il polo della Ricezione, polo di quella oscillazione tra Ricezione e Finzione, attraverso la quale vogliamo definire la lettura e la sua teoria ibrida, quella scuola o palestra di relativismo dove non si tollerano dicotomie, ma si cercano sintonie e distonie.

Questo secondo capitolo (ed anche il III) dimostrerà come l'oscillazione non è solo presente per una dinamica lettore-testo che «sospende temporaneamente la dicotomia tra soggetto e oggetto» offrendoci un soggetto oscillante tra due parti, «una che realizza la concretizzazione» del senso – in modo che si realizza parzialmente il potenziale di senso del testo – e «l'altra che si fonde coll'autore (o almeno con l'immagine che dell'autore ci costruiamo)»¹, ma è viva anche nelle posizioni teoriche che seguiranno. Queste, apparentemente più distanti non potranno fare a meno l'una dell'altra, le conclusioni teoriche dell'una dimostreranno di dipendere più dal polo apparentemente avverso rispetto ad un confronto tra premesse. Qui, in questo capitolo, sarà d'obbligo scovare una linea che dalla fenomenologia porta alla cosiddetta Estetica della Ricezione, per rendere conto di quel processo della lettura nel quale il lettore-soggetto s'immerge, né come semplice spettatore, né come occhio privo di pregiudizi, ma come punto di vista errante di volta in volta modificabile e modificante la propria esperienza *in situazione*.

¹ HOLUB, R., *Teoria della ricezione*, cit., pp. XXII-XXIII.

2. Dalle Giornate di lettura proustiane alla *Zeitbewusstsein* husserliana. *Prodromi.*

Come scrive Bertoni, al riguardo dell'approccio fenomenologico, la fenomenologia della lettura «si concentra sul processo concreto della lettura, o – più in generale – sulle dinamiche dell'esperienza estetica»². Si parla così di una dialettica tra testo e soggetto–lettore, risolvendola però in una dinamica della lettura e privilegiando il polo soggettivo e attivo del lettore, chiamato a produrre il senso dell'opera, un «costruttore, un co–creatore del libro»³ che nella sua dimensione virtuale d'opera ed oggetto estetico, come «puro oggetto intenzionale»⁴ che si realizza negli atti mentali, nella «esecuzione di operazioni soggettive»⁵ della coscienza di chi legge. Atti mentali che fanno della pratica temporale della lettura un percorso implicante una serie di attività quali «selezioni, combinazioni, organizzazioni, anticipazioni e retrospezioni, proposte ed eventuali modifiche di ipotesi, di aspettative, di congetture»⁶.

Hans Robert Jauss, nel suo tentativo d'individuare gli antecedenti storici di un'estetica della ricezione nella prefazione al secondo volume di *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* citava autori di matrice fenomenologica come il Sartre di *Qu'est-ce que la littérature?* e il già menzionato Roman Ingarden. Altrove, è da notare, spendeva ottime parole anche a favore del formalismo per essenzialmente due motivi: l'aver introdotto una concezione di letteratura come «oggetto autonomo della ricerca»⁷ e l'aver promosso la nozione diacronica di *evoluzione letteraria*, indicando che ciò che è letterario è condizionato anche

² BERTONI, F, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 55.

³ *Ivi*, p. 57.

⁴ INGARDEN, R., *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Tübingen 1960, 2a ed., p. 369; trad. it. *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Silva, Milano 1968, p. 595.

⁵ *Ibidem*.

⁶ BERTONI, F, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 57.

⁷ JAUSS, H., R., *Literaturgeschichte als Provokation*, Universitätsverlag Konstanz, Konstanz 1967; trad. it. ID., *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli 1977, p. 35.

«diacronicamente dall'opposizione ai dati tradizionali del proprio genere ed alla forma precedente»⁸.

Noi, alla ricerca di una linea fenomenologica, faremo riferimento anche alla teoria della lettura come incontro tra coscienze del Proust elaborata in *Sur la lecture* (la prefazione alla sua traduzione di *Sesamo e i gigli* di Ruskin), al potere irrealizzante della coscienza ne *L'Imaginaire* di Sartre che va a riflettersi nell'analisi fenomenologica esplicita di *Qu'est-ce que la littérature?*, alla fenomenologia dell'opera letteraria che da Ingarden viene ripresa criticamente da *Der Akt des Lesens* del 1976 di Wolfgang Iser. Ciò comporterà citare inoltre la fenomenologia della *Inneren Zeitbewusstsein*, della coscienza interna al tempo, husserliana nei suoi concetti di ritenzione e protenzione, e d'aspettazione frustrata, e richiamare l'analisi delle cosiddette *sintesi passive*. Portandoci vieppiù ad illustrare la teoria dell'oggetto estetico che in sede fenomenologica viene proposta da Mikail Dufrenne nella sua *Fenomenologia dell'oggetto estetico*, importante anche per comprendere, a nostro avviso, l'ultima fase del pensiero di Iser. Otterremo una linea ermeneutica-fenomenologica, incontro possibile di una teoria della ricezione come polo soggettuale della lettura. Andremo per dirla con Scholes⁹, in direzione *centripeta*, dal lettore al testo, per dimostrare la dialettica/dinamica della lettura, in altre parole la necessità di un movimento *centrifugo*, dal testo al lettore, in una dinamica della lettura.

Sulla lettura di Proust (1909) è forse il primo documento novecentesco al riguardo di una teoria fenomenologica della lettura. Proust descrive in apertura la sua personale esperienza della lettura fondata sul ricordo degli anni passati, sicché quei libri una volta letti sono «gli unici calendari»¹⁰ dei giorni andati. Durante le vacanze il giovane, al mattino, amava trascorrere, solitario, diverse ore nella sala da pranzo, intento nella lettura dei suoi libri. Scrive:

⁸ *Ivi*, p. 36.

⁹ Cfr. SCHOLES, R., *Protocols of reading*, Yale University Press, New Haven - London, 1989; seppur Scholes associ la tendenza centripeta a posizione da lui definite come conservatrici e testo-centriche — un esempio per tutti la teoria dell'interpretazione in Hirsch Jr.

¹⁰ PROUST, M., “Sur la lecture”, *Renaissance latine*, poi “Journées de lecture” in ID., *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris 1971; trad. it. in ID., *Il piacere della lettura*, Il Saggiatore-NET, Milano 1992, p. 8.

Qui avrei avuto per compagni, assai rispettosi della lettura, solo i piatti dipinti appesi al muro, il calendario da cui era stato di fresco staccato il foglietto del giorno prima, la pendola e il fuoco che parlano senza chiedere che gli si risponda e i cui dolci discorsi privi di senso non vengono, come le parole degli uomini, a sostituire con un senso diverso quello delle parole che state leggendo.¹¹

La lettura, pratica claustrale e soggettiva, genera così un terzo senso nel linguaggio: il primo senso — o senza senso — è quello dell'aspetto fonetico dei suoni emessi dalla stanza, il secondo senso (quello delle parole degli uomini) è il senso pragmatico del linguaggio umano, quello che ha uno scopo denotativo-informativo, così che il terzo senso quello della lettura, è conservato dal testo che Marcel sta leggendo. Questo senso è minacciato: s'interrompe a causa della scarsa accortezza della cuoca, venuta ad apparecchiare la tavola prima di pranzo, che infastidisce il giovane Marcel con le sue attenzioni e cortesie inutili. Ma, spesso, ricorda ancora Marcel, arrivava in sala da pranzo chi era già stanco di aver passeggiato oppure «quelli che quella mattina non erano usciti affatto, poiché dovevano “scrivere”»¹² ovvero sbrigare quella che, con «rispetto, mistero, scurrilità e un certo riserbo allusivo» è indicata come «corrispondenza»¹³ di vario genere e che possiamo intendere come lettere, pratiche burocratiche, contabilità (ovvero scrittura non-letteraria, si direbbe non-finzionale). Dopo un pranzo dove ognuno dei parenti pareva gareggiare con l'altro in abilità culinaria, troviamo Marcel nuovamente sui libri, chiuso, solo, in camera sua. Abbiamo ancora una descrizione d'oggetti apparentemente futili che paiono però essere rischiarati dalla stessa attività della lettura:

La mia camera non era affatto bella, poiché era piena di cose che non potevano servire a niente e che celavano pudicamente, fino a renderne l'uso estremamente difficile, quelle che servivano. Ma proprio da tali cose, che non c'erano per la mia comodità ma sembravano esserci venute per il loro piacere, ai miei occhi essa traeva la sua bellezza [...] Tutte

¹¹ *Ivi*, p. 10.

¹² *Ivi*, p. 11.

¹³ *Ibidem*.

queste cose, che non sono solo non potevano soddisfare alcuno dei miei bisogni, ma ponevano anzi un ostacolo, benché lieve, al loro appagamento, e che evidentemente mai erano state messe lì per essere utili a qualcuno, popolavano la mia camera di pensieri in certo modo personali...¹⁴

E, prosegue:

Non mi sentivo vivere e pensare se non in una camera dove tutto sia la creazione e il linguaggio di esistenze profondamente diverse dalla mia... dove io non ritrovi nulla del mio pensiero cosciente, dove la mia immaginazione si esalti nel sentirsi tuffata in seno al non-io.¹⁵

Qui e altrove in queste pagine Proust ci fornisce tutta una serie di circostanze attorno alla lettura, non parla direttamente della lettura, non descrive cosa sta leggendo, non dà giudizi di gusto su i suoi libri, ma si perde nelle descrizioni del mondo che sta lì fuori dal libro (ma pur sempre da lui narrato e intessuto con mirabile maestria), sulla soglia, quel non-io di oggetti che sono punto di partenza di un'indagine fenomenologica, rinvigoriti dal potere dell'immaginazione come negazione dell'attività oggettivante della coscienza, creazione di un *irreale* che ci affascina ed attrae.

Anche quando Marcel è condotto contro voglia nel parco, a fare merenda, con la proibizione di assentarsi solitario nella lettura del suo libro, si ha la ricerca di uno spazio solingo, chiuso, di un boschetto ombreggiato circondato dalle grida lontane, *asilo* alla lettura come, la sera, tornato a casa, nel suo letto. E pure in queste occasioni, la lettura-scrittura che Proust fa della *sua* lettura si contorna di particolari esterni a quello spazio di chiusura concesso al libro. «Poi, l'ultima pagina era letta, il libro era terminato» scrive Proust. Senza aver minimamente accennato direttamente alla sua pratica di lettura, né all'oggetto della lettura. Poi, diciamo noi, finalmente una concessione con le nostre aspettative:

¹⁴ *Ivi*, pp. 14-16.

¹⁵ *Ivi*, p. 18.

Bisognava fermare la corsa sfrenata degli occhi e della voce che seguiva tacita, fermandosi solo per riprendere fiato, con un respiro profondo... Ed allora il libro non era altro che questo? Quegli esseri cui si era dedicata più attenzione e più tenerezza che alle persone reali... quelle persone per le quali ero stato in ansia e avevo singhiozzato, non le avrei più viste, non avrei saputo più nulla di loro.¹⁶

Proust si interrompe di fronte all'aspetto finzionale di quella realtà così ricca, ma incompleta, e mostra le sue carte, come esclamando:

Senza dubbio, attraverso la lunghezza e il carattere di quanto precede ho dimostrato più che a sufficienza quello che di tali letture avevo sostenuto fin da principio: che quanto lasciano in noi è, soprattutto, l'immagine dei luoghi e dei giorni in cui le abbiamo fatte. Non mi sono sottratto al loro sortilegio: volendo parlare di loro, ho parlato di tutto salvo che di libri, perché non di libri essi mi hanno parlato. Ma forse i ricordi che, l'uno dopo l'altro, hanno destato in me, avranno a loro volta risvegliato ricordi nel lettore, e l'avranno forse condotto a poco a poco, pur attardandosi in quei sentieri fioriti e fuori mano, a ricreare nel proprio spirito l'atto psicologico originario chiamato "lettura".¹⁷

Emerge qui l'atto comunicativo della lettura, una comunicazione tra autore e lettore, volta a risvegliare e comunicare ricordi, a confrontare immagini, a soddisfare (o deludere) attese ed a correggere frustrazioni. Una definizione che, nella prefazione alla traduzione proustiana di *Sesamo e i gigli* di Ruskin che stiamo scorrendo, parrebbe rimandare proprio a quest'ultimo o meglio a come il pensiero di Ruskin sulla lettura può essere sintetizzato da una citazione di Cartesio:

La tesi di Ruskin può essere riassunta con buona esattezza mediante le parole di Cartesio, secondo cui "la lettura di tutti i buoni libri è come una conversazione con gli spiriti più eletti dei secoli passati che ne sono gli autori".¹⁸

¹⁶ *Ivi*, p. 22.

¹⁷ *Ivi*, p. 23-24.

¹⁸ *Ivi*, p. 24-25.

Proust si mostra però immediatamente contrario alla definizione con cui etichetta la posizione ruskiniana: la lettura non può essere assimilata ad una conversazione tout court (che sia con un amico o con gli spiriti più eletti) perché «il suo miracolo fecondo» è quello di una comunicazione che nasce però da una solitudine come condizione ideale. Qualcosa di più e qualcosa di diverso della definizione di Ruskin. Qualcosa che non concede assolutamente niente al ruolo preponderante che nella vita spirituale di un individuo Ruskin stesso pare assegnarle. Perché? Il libro che gelosamente Marcel leggeva prima di pranzo, o nel boschetto o nel suo letto, dichiara Proust, era il *Capitan Fracassa* di Théophile Gautier. Commenta Proust:

Ne amavo soprattutto due o tre frasi che mi sembravano le più belle e originali dell'opera. Non immaginavo che un altro autore ne avesse mai scritto di altrettanto belle. Ma avevo la sensazione che la loro bellezza riflettesse una realtà di cui Théophile Gautier ci lasciava intravedere, una o due volte per libro, solo un angolino.¹⁹

Siamo di fronte a quella anche Proust riconosce come limite ma anche legato «alla natura delle sue [del libro; N.d.R.] virtù»²⁰, ciò che Iser indicherà come *indeterminatezza* del testo, il fatto che l'enunciazione di un romanzo sia sempre incompleta, un “angolino” parziale, volutamente indeterminata, che il mondo sia sempre *un mondo*, una *versione* di mondo, attraverso il quale il lettore modifica il proprio bagaglio di impressioni e ricordi, la propria memoria di *ritenzioni* e *protenzioni*, di domande e risposte, nel procedere a salti, ostacolato, della finzione:

Proprio questa è una delle grandi e meravigliose caratteristiche dei bei libri (e che ci farà comprendere la funzione essenziale e nel contempo limitata che la lettura può avere nella nostra vita spirituale): che per l'autore essi potrebbero chiamarsi “conclusioni” e per il lettore “incitamenti”. Noi sentiamo che la nostra saggezza comincia proprio là

¹⁹ *Ivi*, p. 27.

²⁰ *Ibidem*.

dove finisce quella dell'autore, e vorremmo che egli ci desse delle risposte; mentre tutto quello che può fare è ispirarci dei desideri.²¹

Desideri nei confronti di oggetti, scorci, paesaggi, personaggi e passioni che l'autore ci «fa apparire diversi dal resto del mondo» perché, scrive ancora Proust, «recano su di sé, come un riflesso inafferrabile, l'impressione che hanno suscitato nel genio»²². Scorci e particolari, intensificazioni di immagini, percezioni protratte, che presto svaniscono:

Tale è il prezzo della lettura, e tale è anche la sua insufficienza. Significa conferire un ruolo eccessivo a quello che altro non è se non un incitamento a farne una disciplina. La lettura si trova alle soglie della vita spirituale; può introdurci ad essa ma non la costituisce.²³

Se la lettura non è una comunicazione completa tra individui per la sua natura solitaria, soggettiva, possiamo però paragonarla ad un'amicizia allo stato puro, senza «quei convenevoli da anticamera che chiamiamo deferenza, gratitudine, devozione»²⁴, un'amicizia come detto «ricondata alla purezza originaria»²⁵, un «contatto con altri spiriti» dove si «compie l'educazione dei “modi” dello spirito»²⁶. L'intenzionalità dell'autore e quella del lettore si incontrano in questa particolare comunicazione tra due assenze (lo spazio dell'opera), il lettore viene condotto in questo percorso di rimemorazione temporale in cui, come direbbe Husserl «ogni ricordo contiene intenzioni d'aspettazione», anche se «ogni rimemorazione non è aspettazione», ogni rimemorazione (attivata dal libro) possiede «un orizzonte rivolto al futuro»²⁷ che garantisce quel contatto di spirito indicato da Proust:

Questo orizzonte [scrive Husserl in *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins*] nel progredire del processo rimemorativo, viene

²¹ *Ivi*, pp. 28-29.

²² *Ivi*, p. 30.

²³ *Ivi*, pp. 30-31.

²⁴ *Ivi*, p. 39.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 43.

²⁷ HUSSERL, E., *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins*, Nijhoff, The Hague 1966; trad. it. *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano 1981, p. 84.

continuamente aperto in modo nuovo, più vivo, più ricco. Con ciò esso si riempie di sempre nuovi eventi rimemorati. Quelli che precedentemente erano stati solo prefigurati, ora sono *quasi-presenti*...²⁸

Siamo così di fronte alla doppia intenzionalità della rimemorazione: intenzioni di passato e di futuro, ritenzioni e protenzioni: nella vita coscienziale che si esprime nella lettura «ogni nuovo retroagisce sul vecchio»²⁹, nella dialettica tra intuizione memorativa e intuizione aspettativa, tra passato e futuro, un futuro d'aspettativa che ha il «carattere di apertura»³⁰, e proprio per questo può lasciare un senso di incompletezza frustrante, lo stesso percepito da Proust di fronte al *Capitan Fracassa*. Scrive ancora Husserl, riportando l'esempio del giudizio che possiamo dare di una melodia che all'improvviso si interrompe:

Se la percezione si interrompe, l'ulteriore decorso può venire integrato nella fantasia e, in quanto ciò che essa ci offre è sentito solo come un surrogato imperfetto, perveniamo a quella conoscenza che si esprime, ad es., nella proposizione: "l'esecutore si è fermato a metà". Un giudizio che siamo in grado di dare anche quando questo prolungamento fantastico dalla trama non si verifica, come spesso accade... Qui il giudizio è dovuto ad un senso di lacunosità, di insoddisfazione, di frustrazione più o meno viva, eventualmente accompagnato da un senso di sorpresa, di choc, di *aspettazione delusa*.³¹

Delusa ma non per questo drammatica, come sembra indicarci Wolfgang Iser, questo bilanciamento tra ritenzione e protenzione, e tra attesa e delusione della stessa, è essenziale alla lettura perché «la comunicazione del lettore col testo è un processo dinamico di autocorrezione» in quanto il primo «formula significati che deve continuamente modificare»³² o più esplicitamente, definendo la struttura del lettore come «punto di vista vagante»:

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 85.

³⁰ *Ivi*, p. 87.

³¹ *Ivi*, p. 167, corsivo mio.

³² ISER, W., *L'atto della lettura*, cit., p. 117.

La posizione del lettore nel testo è nel punto di intersezione tra ritenzione e protenzione. 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. Dal momento che ciascun correlato di frase mira a cose che verranno, l'orizzonte prefigurato offrirà una veduta che – per quanto concreta possa essere – dovrà contenere delle indeterminatezze, e così generare aspettative riguardo al modo in cui queste saranno risolte. Ciascun nuovo correlato, allora, risponderà ad aspettative (positive o negative) e, contemporaneamente genererà nuove aspettative.³³

Ripensiamo adesso alla prefazione proustiana di *Sesamo e i gigli*. Ci offre una gamma di possibilità per affrontare la nostra teoria della lettura che possono essere ricondotte ad una linea ermeneutico–fenomenologica, perché: a) ci descrivere la frustrazione di Marcel di fronte a *Capitan Fracassa* per cui anticipa la dialettica di rimemorazione e aspettativa presente in Husserl e ripresa dai fenomenologi nei confronti della lettura; b) ci indica di conseguenza come il mondo del *Capitan Fracassa* è costruito ovvero ci parla dell'oggetto artistico, dei suoi *aspetti schematizzati* «dotati di grande forza rivelatrice»³⁴, di quella ossatura da completare nella quale sono disseminati «punti di indeterminazione», parti non specificatamente determinate dal testo ma che necessitano una lettura di questo, come elementi «imposti al lettore»³⁵; c) riferendosi direttamente ai luoghi dove la lettura avviene solitaria, ci parla indirettamente di quello che Iser definirebbe come *repertorio*, «tutto il territorio familiare all'interno del testo»³⁶, tutto ciò che di extratestuale entra nel testo come materiale già dotato di senso, ricombinato al suo interno.

Ci si è già riferiti alla dialettica di rimemorazione e aspettativa husserliana, che coinvolge il processo della lettura, e quindi al necessario recupero del concetto d'intenzionalità, nei suoi due fondamenti: la coscienza è sempre intenzionale, ovvero coscienza *di* qualcosa; la coscienza è un atto che si relaziona al proprio oggetto secondo un determinato atto ovvero: percependolo, intuendolo o immaginandolo.

³³ *Ivi*, p. 174.

³⁴ INGARDEN, R., *Fenomenologia dell'opera letteraria*, cit., p. 488.

³⁵ *Ivi*, p. 465.

³⁶ ISER, W., *L'atto della lettura*, cit., p. 119.

Concentriamoci sull'oggetto letterario di questa intenzionalità, la natura dell'opera d'arte letteraria così come ce la descrive Roman Ingarden nella sua *Fenomenologia dell'opera letteraria*.

Cosa è la “cosa” letteraria? Innanzitutto il realismo fenomenologico di Ingarden prevede che si possa distinguere la natura dell'opera letteraria sia dall'oggetto reale percepito sia da quello ideale intuito, in quanto l'opera a natura verbale è *oggetto di pura intenzionalità*:

un'oggettività che viene 'costituita' da un atto di coscienza o da un insieme di questi o infine mediante una formazione (significato di una parola, proposizione) contenuta in un'intenzionalità attribuita, *esclusivamente* in virtù dell'intenzionalità immanente agli atti o solo ad essi attribuita. Questa oggettività è però 'costituita' in senso traslato ed ha l'origine del suo essere e delle sue determinazioni nelle oggettività dette.³⁷

L'opera non s'identifica con l'artefatto concreto perché richiede un atto soggettivo (o meglio «intersoggettivo, in rapporto ad una comunità di lettori»³⁸, assunto che preserva dall'avvalorare l'esperienza soggettiva individuale, vero problema da esorcizzare per Ingarden), e non è nemmeno un oggetto ideale, perché immerso nella temporalità particolare, quella della sua lettura singola, quella delle sue letture molteplici – le concretizzazioni. Potremmo però affermare che ha in sé lo scaturire di una dinamica della percezione (anche se non è un oggetto reale, bensì un quasi-oggetto).

Quanto detto non significa cadere nello psicologismo: l'opera è una struttura «costituita da più strati eterogenei»³⁹ – dei quali strati ci indica i principali nelle *sprachliche Lautgebilde* (formazioni linguistiche vocali), nelle *Bedeutungseinheiten* (unità di significazione), negli *schematisierte Ansichten* (aspetti schematizzati) e nelle *dargestellte Gegenständlichkeiten* (oggettività rappresentate) – che compongono una polifonia degli strati, senza minare l'unità organica dell'opera, unità che emerge proprio dalle connessioni di questi: le formazioni linguistiche vocali si

³⁷ INGARDEN, R., *Fenomenologia dell'opera letteraria*, cit., p. 206.

³⁸ ID., *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*, Niemeyer, Tübingen 1968; trad. ingl. *The cognition of the literary work of art*, Northwestern University Press, Evanston 1973, p. 4.

³⁹ ID., *Fenomenologia dell'opera letteraria*, cit., p. 57.

legano alle unità di senso «che richiedono necessariamente un materiale di parole–voci»⁴⁰, un «strato esterno» ineliminabile dell'opera; le unità di significazione, identificabili nello strato delle proposizioni, promuovono la costruzione di correlati intenzionali tra esse stesse o *rein intentionalen Sachverhalte* (stati di cose puramente intenzionali) che a loro volta producono un immaginario relativo all'opera fatto di oggetti rappresentati (personaggi, cose, luoghi) connessi necessariamente agli *aspetti schematizzati*, intesi come tali perché un oggetto rappresentato è una «formazione schematica con diversi punti di indeterminazione»⁴¹ (*Unbestimmtheitsstellen*) nella sua presentazione.

Questi aspetti presentano così veri e proprio punti di vuoto, che devono essere completati, *concretizzati*, con la lettura, attraverso il confronto che il lettore fa di questi aspetti con la propria esperienza degli oggetti reali. Qui, è bene precisare, per Ingarden ancora una volta non si sfalda la natura organica dell'opera, uguale a sé stessa seppure polifonica, in balia di «mutamenti senza cessare di essere la stessa»⁴²: varie sono le sue concretizzazioni possibili, molteplici i completamenti degli aspetti schematizzati, tuttavia essi hanno pur sempre il loro controllo, il loro fondamento «ontico nell'opera letteraria», anzi ogni concretizzazione (*Konkretisation*) o attualizzazione dell'opera è legata sì alle «esperienze corrispettive» in ogni singolo lettore, ma anche «trascendente rispetto alle esperienze di comprensione quanto lo è l'opera letteraria stessa»⁴³. Il lettore procede così nella sua lettura–concretizzazione, in un tempo – costituito dalla dialettica di ritenzioni e protenzioni che si muovono tra parti già lette, che si fondano nel passato dell'opera e di parti non ancora lette che si protendono verso il futuro – un tempo in cui vengono offerti al lettore gli oggetti rappresentati, i luoghi, i personaggi, le vicende raffigurate sempre secondo aspetti o parti non necessariamente determinate dal testo. Procedo sia costruendo un mondo di «oggettivazioni sintetizzanti»⁴⁴, di oggetti imposti dai segni testuali, sia completando i vuoti di indeterminazioni con il proprio bagaglio di esperienze. Non siamo però di fronte sola ad una semplice funzione di presentazione (*Präsentationsfunktion*) di

⁴⁰ *Ivi*, p. 111.

⁴¹ *Ivi*, p. 433.

⁴² *Ivi*, p. 596.

⁴³ *Ivi*, p. 579.

⁴⁴ INGARDEN, R., *The cognition of the literary work of art*, cit., p. 47.

questi oggetti, altrimenti la figura del lettore si tramuterebbe in quella del critico volto a decifrare il profilo intellettuale e stilistico dell'opera, la sua tessitura.

Entrare nella tessitura del testo, interessarsi a quella polifonia di strati, impone per Ingarden di parlare di *qualità metafisiche* (*metaphysische Qualitäten*) degli oggetti rappresentati nell'opera, qualità che l'opera possiede – in potenza o latenza – nella sua apparenza e che trascendono sia gli stati psichici dei singoli lettori sia le proprietà oggettive dell'artefatto, permettendo tuttavia un coinvolgimento empatico – una sorta di *Einführung* – garantito a sua volta dalla quasi-realtà degli oggetti, che nella concretizzazione innescano «un valore estetico»⁴⁵.

La particolarità di un atteggiamento estetico di fronte all'opera letteraria è proprio quello di trovarsi di fronte (e concedersi) ad una quasi-realtà o prestare fede a dei *quasi-giudizi* (a delle proposizioni *quasi-giudicative*) che intenzionano oggetti irreali, ma non radicalmente inesistenti: «'Reale' e tuttavia non reale in senso pieno, entusiasmante ma non opprimente come la realtà, 'vera' e tuttavia solo 'fantasia'»⁴⁶ scrive Ingarden al riguardo del mondo dell'opera. Nella posizione ingardeniana avvertiamo così una paradossalità dell'artefatto letterario: *autonomo* nella sua struttura stratificata, *eteronomo* nella sua modalità di esistenza (tra reale e irreal), *molteplice* nelle sue concretizzazioni, *ideale* nella sue qualità metafisiche che lo caricano di valore estetico, una «meraviglia»⁴⁷, come la definisce lo stesso autore, che prosegue:

[l'opera] ha un'esistenza eteronoma, che sembra completamente passiva e sopporta inerme le nostre operazioni, e tuttavia provoca con le sue concretizzazioni profondi cambiamenti nella nostra vita... un 'nulla', eppure un mondo meraviglioso, sebbene sorga ed esista soltanto grazie ai nostri favori.⁴⁸

⁴⁵ ID., *Fenomenologia dell'opera letteraria*, cit., p. 315.

⁴⁶ *Ivi*, p. 590.

⁴⁷ *Ivi*, p. 643.

⁴⁸ *Ibidem*.

3. *Forze immaginarie della letteratura: Sartre.*

Abbiamo parlato dell'irrealtà degli oggetti dell'opera, dell'opera come oggetto intenzionale puro, questo c'impone di fare riferimento a due opere fondamentali per la nostra linea ermeneutico-fenomenologia: *Qu'est-ce que la littérature?* e *L'Imaginaire* di Sartre. Il primo rappresenta un'esplicita analisi del processo della lettura in relazione alla scrittura attraverso la risposta ad una serie di quesiti sull'opera letteraria e il suo rapporto ad un'intenzionalità autoriale (intenzionalità che Sartre pare *sospendere* a favore del tramite, ovvero della collaborazione letteraria che s'instaura tra codificatore e decodificatore, scrittore e lettore o meglio: comunità di scrittori e comunità di lettori); il secondo è una precisa analisi fenomenologica dell'irrealtà dell'oggetto immaginario, della costruzione d'immagini mentali operata dalla coscienza, come atto di negazione del mondo e di consentimento di un mondo ulteriore, a natura estetica, *quasi-oggettiva*. Le due opere si intrecciano e risuonano – assieme ad Ingardern – nell'autore che tratteremo di seguito, ovvero Wolfgang Iser, nella sua evoluzione di pensiero da una teoria della lettura ad un'antropologia letteraria, che pare accantonare la lettura come atto a favore di una dialettica *oscillante* del Fittivo e dell'Immaginario.

Passiamo dunque all'analisi del *Che cosa è la letteratura?* di Sartre. Partendo dalla questione dell'impegno (*engagement*) in letteratura, lo scrittore e filosofo si pone tre domande:

1. Che cos'è scrivere?
2. Perché si scrive?
3. Per chi si scrive?

Rispondendo alla prima domanda, Sartre pare distinguere innanzitutto tra poesia e prosa, in un modo abbastanza netto. La prima utilizza le parole come *cose*, così come il pittore utilizza il colore e non si preoccupa del loro significato. La prosa è invece, scrive Sartre, «il regno dei segni»⁴⁹, un'attività pseudo-*utilitaristica* in

⁴⁹ SARTRE, J., -P, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948; trad. it. *Che cosa è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano, 2004, p. 15.

quanto si «esercita sul discorso» e si serve di una materia «naturalmente significante: cioè, le parole non sono soprattutto oggetti, ma designazioni di oggetti»⁵⁰.

Scrivere è appunto agire su queste parole–segni, agire, aggiunge Sartre, in «*un certo modo d'azione secondaria* che si potrebbe chiamare *l'azione per rivelazione*»⁵¹. Lo scrittore agisce indirettamente sul linguaggio referenziale per rivelarne un aspetto, quello che si definirebbe della percepibilità espressiva, per produrre una rivelazione estetica di fronte alla quale si trova il lettore e nella quale è inscritto, una rivelazione che il suo fondamento, ancora sulla quasi–oggettività dell'opera:

una soggettività che si offre sotto la specie dell'oggettivo, un discorso disposto così stranamente da equivalere a un silenzio, un pensiero che si nega da solo, una Ragione che è la pura maschera della follia, un Eterno che lascia capire di essere solo un momento della storia...⁵²

Si passa dunque alla seconda domanda: *Perché si scrive?* Scrivere è manifestazione della situazionalità umana, fatta di quella “consapevolezza che la realtà umana è intrinsecamente «rivelante», ma anche di uno stato d'inessenzialità «nei confronti della cosa svelata»⁵³. Una progettualità situata della condizione umana in cui non si dà percezione senza modificazione (e qui il riferimento è al potere *irrealizzante* della coscienza discusso in *L'Imaginaire*):

Nella percezione, l'oggetto si dà come essenziale e il soggetto come inessenziale; quest'ultimo cerca l'essenzialità nella *creazione* e l'ottiene, ma allora diventa inessenziale l'oggetto⁵⁴.

E, prosegue Sartre:

in nessun campo questa dialettica è tanto palese quanto nell'arte dello scrivere: L'oggetto letterario è infatti *una strana trottola* che esiste

⁵⁰ *Ivi*, p. 21.

⁵¹ *Ivi*, p. 22, corsivo mio.

⁵² *Ivi*, p. 31.

⁵³ *Ivi*, pp. 31-32.

⁵⁴ *Ivi*, p. 33

*quando è in movimento. Per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura.*⁵⁵

Un atto che oscilla tra percezione e creazione immaginativa. Perché innanzitutto nel leggere «si prevede, si attende», «si attende che confermino o infirmo le nostre previsioni; la lettura si compone di una moltitudine di ipotesi, di sogni seguiti da risvegli, di speranze e delusioni»⁵⁶. La lettura è così «una sintesi della *percezione* e della *creazione*», ovvero pone paradossalmente l'essenzialità del soggetto e quella dell'oggetto «essenziale perché rigorosamente trascendente»⁵⁷, luogo dove il lettore «ha coscienza di svelare e, a un tempo, di creare, di *svelare creando*»⁵⁸.

L'opera letteraria richiede dunque la cooperazione del lettore, anzi si può dire che creare un'opera è:

fare appello al lettore perché conferisca un'esistenza obiettiva alla rivelazione che io ho iniziato per mezzo del linguaggio... Lo scrittore si appella alla libertà del lettore in quanto pura libertà.⁵⁹

Nella lettura si fa dunque appello alla *libertà* del lettore–uomo, intrinseca nella sua progettualità. Una libertà che è un affidarsi al testo – una sospensione volontaria dell'incredulità come immersione nella finzione, nel suo mondo di quasi–oggetti. Sartre non si risparmia qui una critica al Kant che descrive come *finalità senza scopo* la natura dell'oggetto estetico: indica l'espressione come impropria perché implica che l'oggetto estetico sia l'apparenza di una finalità”, limitandosi a promuovere «il gioco libero e ordinato dell'immaginazione»⁶⁰. Ma, prosegue Sartre, l'immaginazione non ha solamente una funzione regolatrice, bensì è assolutamente *costitutiva* per

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ivi*, p. 35.

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ivi*, p. 37.

⁶⁰ *Ivi*, p. 38.

l'oggetto estetico, «non può godere di sé; è sempre proiettata al di fuori»⁶¹. L'opera, così, è un fine, «non esiste se non la si guarda»⁶².

Una – scrive Sartre con una perifrasi azzeccatissima:

Passione, nel senso cristiano della parola, cioè una libertà che si pone risolutamente in stato di *passività* allo scopo di ottenere, mediante il sacrificio, un certo effetto trascendente. Il lettore si fa credulo, discende nella credulità, e questa, benché finisca per rinchiudersi su di lui come un sogno, si accompagna minuto per minuto alla coscienza di essere libera.⁶³

In cosa consiste quello che chiama Sartre *effetto trascendente*? A qualcosa a che fare con la *qualità metafisica* ingardeniana? Vediamo come lo scrivere sia innanzitutto la costruzione di un senso e il suo senso sia «recuperare questo mondo presentandolo alla vista così com'è, ma come se la sua fonte fosse la libertà umana»⁶⁴.

L'opera produce quello che Sartre definisce una *gioia* estetica, piuttosto che un piacere estetico. Questa gioia non è un sentimento semplice di fronte all'opera, ma strutturato: inizialmente si manifesta nello spettatore come il «riconoscimento d'un fine trascendente», il quale permette di interrompere quella catena utilitaria dei fini-mezzi e dei mezzi-fini che regola la quotidiana esperienza umana nel nostro rapportarsi agli oggetti. Questa coscienza non-posizionale della libertà dai fini ha però una sua struttura ulteriore: non è solo «pura autonomia», ma è anche attività creatrice che si pone come «costitutiva dell'oggetto»⁶⁵. Ciò che produce l'oggetto, la gioia estetica, si riflette sul mondo, divenuto un compito davanti al quale si trova la libertà umana:

La gioia estetica proviene... dalla mia consapevolezza di recuperare e d'interiorizzare il non-io per eccellenza, trasformando il dato in imperativo e il fatto in valore: il mondo è il *mio* compito.⁶⁶

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 39.

⁶⁴ *Ivi*, p. 45.

⁶⁵ *Ivi*, p. 46.

⁶⁶ *Ibidem*.

Ma la gioia estetica si fonda anche in un patto, il patto tra scrittori e lettori, perché la coscienza, da posizionale, si fa «*immaginante* del mondo nella sua totalità come essere e come dover essere, come interamente nostro e interamente estraneo»⁶⁷. In quel patto di negazione e dono, rivelazione e creazione, che è l'opera, lo scrivere è dunque «svelare il mondo e al tempo stesso proporlo come un compito alla generosità del lettore»⁶⁸. Il mondo che si svela nella letteratura sarà un mondo ad elevata densità esistenziale, e affinché si offra questa densità (fondata, come nel racconto così come nel romanzo, «dalla complessità dei suoi vincoli con i diversi personaggi»⁶⁹) la sua rivelazione–creazione deve produrre nel lettore un impegno ad un'azione parallela di secondo grado, simile a quella dello scrittore, ovvero tanto più il lettore riuscirà a manipolarlo, a modificarlo nel suo percorso, tanto più esso sarà rivelatore e vivo.

Nel rispondere alla terza ed ultima domanda *Per chi si scrive?*, Sartre pare anticipare il concetto di *Implied Reader* di Booth/Iser. Dichiara infatti:

la scelta dell'autore, di descrivere un certo aspetto del mondo, determina il lettore e viceversa, scegliendo il lettore, lo scrittore determina l'argomento del suo libro. Tutte le opere dello spirito contengono dunque in sé *l'immagine del lettore* cui sono destinate⁷⁰.

La scelta del lettore pare essere determinata da quella che Sartre definisce la natura allusiva delle opere dello spirito, la parzialità e indeterminatezza sempre presente in qualsiasi testo di finzione. Questo già per la natura *ellittica* del linguaggio: dicendo qualcosa si oscurano molte altre cose, descrivendo delle azioni necessariamente se ne trascurano delle altre, tanto che spesso pare bastare un uso di «parole–chiave» per attivare la lettura. In questo il realismo può essere considerato un'ingenuità, proprio per l'assunto per cui percepire, nella situazionalità umana,

⁶⁷ *Ivi*, p. 47.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, p. 53.

significa innanzitutto *modificare*. Quest'insufficienza positiva, questi vuoti, punti d'indeterminazione, dell'opera si riflettono nella figura del lettore:

Il lettore al quale mi rivolgo non è né Micromegas né L'Ingenuo e neppure il buon Dio. Non ha l'ignoranza del selvaggio, a cui si deve spiegare tutto dal principio, non è un puro spirito né una *tabula rasa*: e non ha nemmeno l'onniscienza di un angelo o del Padre Eterno.⁷¹

Il lettore è così situato *storicamente*, ma in movimento, storicamente determinato, ma con un «bagaglio definito che varia da un momento all'altro e che basta a rivelare la sua *storicità*»⁷² a metà tra ignoranza totale e onniscienza. Un punto di vista vagante, direbbe Iser. Il libro, anch'esso legato al proprio *contesto*, contenente un riferimento ad un'epoca, storica, sociale, politica, a dei costumi etici, e alle «abitudini della sensibilità, dell'immaginazione e persino della percezione»⁷³, diventa il tramite, un tramite per le libertà dell'autore e del lettore che si cercano e si modificano attualizzando *un* mondo. Un mondo che si realizza per mezzo della libertà, il cui aspetto immediato è la *negazione*, da intendersi però come «negazione concreta, che conserva in sé quanto nega»⁷⁴.

La letteratura, in conclusione, ha una duplice faccia. È sia *negazione ed autonomia*, come potere di sottrarsi al dato nella funzione irrealizzante dell'immaginario, ma anche *progetto e illustrazione*, nonostante rimanga solo come abbozzo di un ordine futuro, promesso dal dono e dalla generosità della lettura. È, dice Sartre, «la festa, lo specchio ustorio che brucia tutto quanto vi si riflette e la generosità, cioè la libera invenzione, il dono»⁷⁵, negazione e donazione come doppia faccia della libertà della lettura. Vedremo come, sotto un aspetto fenomenologico, quest'apertura di mondo possa essere tradotta in termini simili da Dufrenne nella sua analisi dell'oggetto estetico.

Sul potere irrealizzante della coscienza, che si è manifestato qui nelle riflessioni sulla lettura o meglio sul legame collaborativo tra scrittori e lettori, in quel

⁷¹ *Ivi*, p. 52.

⁷² *Ivi*, p. 53.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p. 114.

patto di generosità in cui si dà la rivelazione di un mondo a natura estetica, un quasi-mondo *irrealizzato*, Sartre dedicherà un'opera di indagine più marcatamente fenomenologica, il già citato *L'Imaginaire*. In questo saggio, l'autore discute sulla coscienza delle immagini mentali, sull'irrealtà di esse, sulla struttura intenzionale dell'immagine intesa husserlianamente come coscienza-d'immagine, e sulla funzione irrealizzante della coscienza (o immaginazione).

Se trattiamo di *immagine*, possiamo, per Sartre, individuare quattro caratteristiche essenziali: innanzitutto l'immagine è una forma di coscienza, coscienza che è un rapporto, «una certa maniera della coscienza di darsi un oggetto»⁷⁶, non è né l'oggetto al quale si riferisce (ad es. Pietro) né la coscienza, ma, si potrebbe dire, «coscienza immaginativa di Pietro»; se la consideriamo come tale, dobbiamo confrontarla con gli altri due tipi di coscienza attraverso i quali si può dare uno stesso oggetto: *percezione* (Pietro come sintesi di una molteplicità) e *pensiero* (Pietro come concetto). Nella percezione, caratteristica dell'oggetto è quella che non vi appare mai se non in una serie di aspetti, di punti di vista, di profili, di proiezioni, per cui l'oggetto risulta «la sintesi di tutte queste apparizioni»⁷⁷. Nel pensiero, invece, io mi relazio direttamente con delle idealità, attivo un sapere diretto verso l'oggetto, di un sol colpo. Di primo acchito, l'immagine sembra avere la natura di una percezione, ma rispetto ad essa possiede una «specie di povertà essenziale»⁷⁸ – oltretutto possiamo avere l'immagine di un'idealità (un cubo, ad esempio) e averla direttamente, senza apprensione d'aspetti: l'oggetto della percezione in quanto sintesi di molteplici aspetti esorbita costantemente i limiti della coscienza verso la trascendenza assoluta, mentre l'oggetto di un'immagine è sempre coscienza di esso. Questo perché la coscienza d'immagine è una specie di *quasi-osservazione*, ma non un apprendimento, perché «l'immagine non insegna nulla, non dà mai l'impressione del nuovo, non rivela mai una faccia dell'oggetto: lo presenta in blocco»⁷⁹.

⁷⁶ SARTRE J. -P., *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940, trad. it. *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 1976, p. 18.

⁷⁷ *Ivi*, p. 20.

⁷⁸ *Ivi*, p. 22.

⁷⁹ *Ivi*, p. 23.

Vedremo così come Sartre porrà criticamente l'accento sul fatto che la lettura non sia innanzitutto una correlazione d'immagini mentali: quando leggo un libro non mi formo delle immagini mentali dei personaggi, dei paesaggi, delle loro relazioni, ma ho a che fare con qualcosa di sfuggente, delle impressioni, che nella corsa della lettura, non possono trovare coscienza d'immagine. Non essendo l'immaginazione né percezione né sapere, consegue che l'immagine pone l'oggetto come qualcosa d'inesistente, «dà il suo oggetto come nulla d'essere»⁸⁰, è un atto di negazione, in quanto pone qualcosa che non è né un oggetto reale né un oggetto ideale. In questo, però, si fonda la sua quarta caratteristica: la *spontaneità*, ovvero è una coscienza creatrice, «produce e conserva l'oggetto in immagine»⁸¹, anche se, come detto, lo può produrre solo come un nulla, solo irrealizzandolo.

L'immagine si dà quindi come un atto che riguarda un oggetto assente o inesistente, ed essendo una relazione tra la coscienza e l'oggetto, diremo che il suo contenuto è un «*rappresentante analogico*»⁸² dell'oggetto. L'immaginazione non è percezione, o meglio è una quasi-osservazione; l'immaginazione inoltre non è sapere, o meglio è una certa forma di sapere che Sartre definisce come sapere (*savoir*) immaginativo, la «struttura attiva dell'immagine»⁸³, non un sapere allo stato puro – il quale si presenta come «coscienza di *relazioni*», coscienza vuota perché la materia sensibile è pensata solo come supporto, nemmeno coscienza *riempita* proprio per la natura dell'immagine come coscienza-di-immagine (e quindi il riempimento, l'*Erfüllung*, come scrive Husserl nelle *Logische Untersuchungen*, non può essere operato da una coscienza su di una coscienza) ma un «sapere *degradato*»:

il sapere entrando nella costituzione dell'immagine subisce una modificazione radicale... Esistono coscienze di un tipo speciale che sono vuote, esattamente come le coscienze di pura significazione [ma che tuttavia] affermano la loro relazione intima col sensibile. Si danno come «qualcosa di visivo o di *concettuale*, ma di natura tale che avrebbe potuto generare un'impressione visiva»⁸⁴

⁸⁰ *Ivi*, p. 28.

⁸¹ *Ivi*, p. 30.

⁸² *Ivi*, p. 39.

⁸³ *Ivi*, p. 95.

⁸⁴ *Ivi*, p. 99.

Questo *sapere degradato* si riflette nella lettura. Quando leggo un romanzo, è bene precisare, le immagini mentali possono apparire solo quando «la lettura si arresta, o non riesce», quando si incontrano degli intoppi al fluire della stessa: «l'affluire di immagini è la caratteristica di una lettura distratta e interrotta di frequente»⁸⁵. Escludere la formazione di immagini mentali, non significa escludere che la coscienza di lettura non sia una coscienza immaginante o un sapere immaginativo, anche perché, nella lettura, ci troviamo di fronte ad un mondo al quale siamo disposti di concedere «un'esistenza *completa* nell'irreale»⁸⁶.

La coscienza di lettura deve considerarsi come *sui generis*: leggere un cartello o un'opera scientifica significa trovarsi davanti ad una *significazione* obiettiva dove «l'intenzione verrà a ogni istante ad aderire al segno»⁸⁷. In un romanzo – come a teatro, aggiunge Sartre – la significazione si riflette su di un mondo irreale: «leggere è realizzare *sui* segni il contatto col mondo irreale»⁸⁸, significa mutare i segni in *qualcosa*, non di reale ovviamente, questo perché il sapere immaginativo «è una coscienza che cerca di trascendersi, di porre la relazione come un *di fuori*», ma anche una «volontà di giungere all'intuitivo»⁸⁹. Nella lettura, le sintesi operata non sono sintesi pure di rapporti, sono sintesi di un *qualcosa*, un qualcosa che si dà nella sua paradossale assenza, presente ma anche «fuori dalla mia portata»⁹⁰, qualcosa che si dà oltre la percezione, perché gli oggetti immaginativi si concedono da molti lati, ma in un tutto, un aspetto totalitario: «non sono oggetti sensibili, ma quasi-sensibili»⁹¹.

Per questo si parla di *povertà essenziale* dell'immagine, per questo «quando parliamo del *mondo* degli oggetti irreali, impieghiamo per ragioni di comodo un'espressione inesatta»⁹², perché gli oggetti irreali non possono essere né individuati (in quanto ambigui, sfuggenti, contraddittori, aventi in sé una «parvenza di

⁸⁵ *Ivi*, p. 104.

⁸⁶ *Ivi*, p. 105.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, p. 106.

⁸⁹ *Ivi*, p. 109.

⁹⁰ *Ivi*, p. 194.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ivi*, p. 205.

opacità»⁹³), e l'oggetto irreali ha in sé una «forza di resistenza passiva»⁹⁴, ovvero è il risultato di una modificazione che ha nella negazione la sua essenza. Il mondo immaginario non è così alcunché di reale, non essendo possibile nemmeno definirlo come un mondo.

Come si riflette sulla coscienza il suo essere *immaginante*? Innanzitutto Sartre pare distinguere tra il mondo di un romanzo e il mondo del sogno, perché nel sogno si è di fronte ad una «finzione “ammaliante”»: la coscienza «si è annodata»⁹⁵ su stessa, non potendo uscire dalla finzione–sogno (si parla, per questo, di carattere *fatale* del sogno). Il sogno è però una situazione–limite privilegiata perché ci mostra una coscienza smarrita del suo essere–nel–mondo, del reale come totalità, lo sfondo, o meglio la *situazione* affinché possa esserci modificazione e negazione nell'immaginazione:

La condizione essenziale perché una coscienza immagini, è che essa sia “in situazione nel mondo”..., o più brevemente che “sia–nel–mondo”. Solo la situazione–nel–mondo, colta come realtà concreta e individuale della coscienza, costituisce la motivazione per la costituzione di un oggetto irreali.⁹⁶

Emerge qui ancora una volta la libertà negatrice della coscienza, come la «annichilazione libera del mondo»⁹⁷, così come era emersa nella coscienza di lettura nel *Che cos'è la letteratura?* affrontato in precedenza. Una negazione concreta, e non astratta. Un'immagine ha dunque bisogno pur sempre di uno «sfondo sintetico»⁹⁸ dal quale sorgere *via negationis*:

Bisogna immaginare quel che si nega. Infatti, quel che costituisce l'oggetto di una negazione non potrebbe essere un *reale*, perché allora si

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ivi*, p. 210.

⁹⁵ *Ivi*, p. 273.

⁹⁶ *Ivi*, p. 285.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ivi*, p. 286.

affermerrebbe quel che si nega; ma non può essere nemmeno un *nulla* totale, dacché si nega precisamente *qualcosa*.⁹⁹

L'immaginazione diviene così costitutiva della stessa coscienza realizzante, non è solo «una caratteristica *di fatto* della coscienza», ma ne è anche «condizione essenziale e trascendentale»¹⁰⁰. Quest'ultima considerazione sartreana, posta in chiusura del saggio, ci permette di considerare l'atto irrealizzante della coscienza come atto particolare di *finzione*, che pone il proprio oggetto negandolo, facendone un oggetto ambiguo, contraddittorio. Se il mondo del libro non è considerabile un mondo, ma, diremo, una versione di mondo strutturata dai segni, che mantiene il Reale (la situazione) come sfondo mobile, la lettura si ripresenta come quel tramite tra coscienze libere (libere di negare il mondo come totalità sintetica, ma di stare *in situazione* con esso), quella coscienza che pone se stessa, negandosi come coscienza realizzante, e che si trova a produrre le proprie sintesi di oggetti, oggetti non individuati, quasi-oggetti in quanto *irreali*.

Già possiamo intravedere un'oscillazione tra quello che Iser chiamerà il gioco di Fittivo e Immaginario (nel consentimento di una versione di mondo e nella negazione del mondo) e che noi chiamiamo oscillazione tra Ricezione e Finzione, di cui il nostro *vissuto* esperenziale è intriso quando ci troviamo al margine dell'artefatto letterario: parla di noi indirettamente e noi lo facciamo parlare, in silenzio, il silenzio della lettura, come direbbe Proust. Per questo Sartre giunge a negare che ci possa essere un atteggiamento estetico nei confronti del reale, che sarebbe una sorta di paramnesia, «in cui l'oggetto reale funziona come *analogon* di sé al passato»¹⁰¹: è l'atto di coscienza immaginante che può aprire all'estetico, con la sua costitutiva negazione.

Prima di passare però ad Iser, crediamo sia lecito riferirci all'analisi che dell'oggetto estetico ci dà Mikail Dufrenne nella sua *Fenomenologia dell'oggetto estetico*, analisi per certi versi solidale a quella di Sartre, nelle sue conclusioni e nell'individuazione del potere irrealizzante della coscienza – nonché nella

⁹⁹ *Ivi*, p. 289.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 298.

tematizzazione del rapporto tra teoria del senso e teoria del possibile – per altri legata a Ingarden per il suo preservare il polo artistico dell'opera data come *totalità*, armonia polifonica direbbe l'autore della *Fenomenologia dell'opera d'arte letteraria*, nell'oggetto estetico. Dufrenne stesso ci indica chiaramente la sua scelta: afferma di non seguire Husserl alla lettera, ma di abbracciare «la fenomenologia nel senso in cui Sartre e Merleau-Ponty hanno acclimatato questo termine in Francia: descrizione che ha di mira un'essenza, a sua volta definita come significato immanente al fenomeno e dato con questo»¹⁰².

Se per Dufrenne non possiamo, anche in un'analisi di natura fenomenologica, subordinare l'*esse* di un'opera d'arte al suo *percipi*, in una solidarietà tra *noesi* e *noema* che incarna il circolo soggetto-oggetto, il filosofo francese è comunque disposto a considerare l'esperienza transazionale che impone l'oggetto estetico, perché l'oggetto estetico:

è nella coscienza come se non vi fosse, e inversamente l'opera d'arte non è fuori dalla coscienza, cosa tra le altre, se non in quanto si riferisce ancora ad una coscienza.¹⁰³

Ciò nonostante l'opera è passibile anche di una sua percezione non-estetica, mentre l'oggetto estetico è necessariamente percepito esteticamente. Cambia il rapporto di transazione tra soggetto e oggetto, perché nell'oggetto estetico, scrive Dufrenne, «il soggetto è legato all'oggetto non soltanto per costituirlo, ma per costituirsi»¹⁰⁴. La distinzione tra opera e oggetto estetico è dunque necessaria, anche se bisogna considerare che l'opera, nella formazione del proprio oggetto estetico, raggiunge la pienezza del suo essere, anzi si impone essa stessa, dandosi alla percezione sotto varie *Abschattungen*, come una «scuola d'attenzione»¹⁰⁵, esigendo da noi che la si realizzi finitamente rispetto alle sue potenzialità infinite di senso. L'opera non di meno, in quanto intrico di possibilità illimitate, si attiva attraverso

¹⁰² DUFRENNE, M., *Fenomenologia dell'esperienza estetica I. L'oggetto estetico*, cit., p. 447.

¹⁰³ *Ivi*, p. 23.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 25.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 119.

l'emersione del suo oggetto estetico e per questo possiamo dire che l'opera stessa si configura come un «quasi-soggetto»¹⁰⁶ capace d'espressione.

Anche qui siamo di fronte ad una libertà costretta. Se, diciamo, la verità dell'oggetto estetico è più ricca questo dipende essenzialmente da due fattori: si tratta di una «espressione da cogliere»¹⁰⁷, di una quasi-soggettività che anticipa la significazione interna all'opera e la trascende («l'oggetto estetico non dimostra, mostra»¹⁰⁸ scrive Dufrenne); la sua verità pare anche che «ci impegni e dipenda da noi assumerla»¹⁰⁹, configurandosi come un appello al lettore, allo spettatore, al pubblico (nel caso di Dufrenne).

L'oggetto estetico si presenta così come segno auto-referenziale, ma tuttavia capace di espressione: in esso il rapporto tra significante e significato si dà come «immanente al significante» e non «al di fuori di sé»¹¹⁰. Se nell'oggetto estetico – ritornando al nostro ambito, se nell'effetto prodotto dal testo letterario – si può individuare una «dimensione estetica del segno»¹¹¹ nondimeno questo oggetto paradossale, un «quasi-oggetto»¹¹², che è cosa ma allo stesso tempo non satura le caratteristiche essenziali per esserlo, in quanto irreali, ci dà «accesso ad un altro mondo»¹¹³ estetizzando il sensibile ed aprendo una dimensione estetica del senso. Il suo presentarsi come tratto, come *immagine*, la sua povertà essenziale, direbbe Sartre, è il consentimento di una trascendenza nel sensibile, in situazione come il pubblico, «gravido di un *suo* mondo»¹¹⁴, un mondo che non è un mondo completo in quanto composto da «oggetti non identificabili»¹¹⁵. Emerge dal sensibile come isolato, imponendosi come tale, «irrealizza il reale estetizzandole» essendo «in esso serbandole le distanze»¹¹⁶. Questo suo essere tra le cose, resistendo ad esse, non permette tuttavia all'oggetto estetico di essere qualcosa di eterno, immutabile:

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 275.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 116.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 187.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 188.

¹¹¹ *Ivi*, p. 206.

¹¹² *Ivi*, p. 219.

¹¹³ *Ivi*, p. 208.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 224.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 246.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 231.

l'oggetto come il suo effetto è «nel tempo delle cose» e quindi «muta e talvolta perisce»¹¹⁷, ulteriore caratteristica della sua trascendenza radicata.

Dufrenne non è disposto a considerare, per questa caratteristica trascendenza dell'oggetto estetico, che questo possa essere considerato un oggetto intenzionale (ricordiamo che per Ingarden, è l'opera che si configura come oggetto di pura intenzionalità, in quanto né oggetto ideale né oggetto reale). L'oggetto estetico è un oggetto «essenzialmente percepito»¹¹⁸, ma di una percezione che non ha altro fine che se stessa, perché l'oggetto in questione «comanda l'esecuzione» e «sollecita e governa»¹¹⁹ la percezione stessa. Ciò nonostante l'oggetto ha bisogno di qualcuno che lo incontri, lo attivi, lo legga. Qui sta il suo paradosso e la sua fecondità, fecondità estetica che Dufrenne riporta al concetto di *phōs*, rinnovando una tradizionale estetica della luce, come manifestazione di qualcosa di trascendente nel sensibile. L'oggetto estetico, scrive Dufrenne, è «apparenza, ma nell'apparenza è più che apparenza»¹²⁰, è una percezione allo stato puro, un'espressività che non si riferisca ad altro che a stessa, che non necessita di un atto costitutivo, ma che per presentarsi abbisogna di un pubblico, «rivendica la sua unità» ed «autonomia», ma un'unità ed un'autonomia che «attendono di essere riconosciute dalla percezione»¹²¹. Nella percezione dell'oggetto estetico:

il fenomeno della percezione invita... a rompere il dilemma contro il quale l'opposizione di soggetto e oggetto fa cozzare la riflessione... suggerisce che l'oggetto non sia il prodotto di un'attività costitutiva, e tuttavia esista soltanto per una coscienza capace d'incontrarlo e di leggerlo.¹²²

¹¹⁷ *Ivi*, p. 238.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 308.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 307.

¹²⁰ *Ivi*, p. 317.

¹²¹ *Ivi*, p. 285.

¹²² *Ivi*, p. 310.

4. *Wolfgang Iser: l'estetico e la lettura, verso una teoria degli atti della finzione.*¹²³

Nella versione di un'estetica della ricezione elaborata da Wolfgang Iser i poli dell'*estetico* (inteso come risposta estetica del lettore ed effetto del testo) e dell'*artistico* (l'oggetto che consente una sua realizzazione virtuale) appaiono intrinsecamente legati, anche se si avverte un prevalere del primo polo. Se volessimo richiamare quanto illustrato in precedenza, Wolfgang Iser non è sicuramente a favore di un tipo di realismo fenomenologico, ma piuttosto legato ad un tipo di funzionalismo dove è più importante ciò che la letteratura «fa che ciò che essa significa»¹²⁴, dove ci interessiamo principalmente al rapporto funzionale, scriveva Luhmann, «tra sistema e ambiente»¹²⁵ e quindi al funzionamento dell'opera rispetto al suo effetto contestuale. Utilizzare il concetto di *funzione*, dirà Iser altrove, chiarifica il rapporto tra il testo e il suo contesto, un contesto che può essere rappresentato sia da altri testi letterari sia dal riflesso di norme e convenzioni sociali resi finzione nel testo. Il concetto suddetto di funzione deve poter essere a sua volta associato a quello di *struttura*, dominante nello strutturalismo, inteso come modello valido per un'analisi del testo letterario, ma insufficiente in quanto «produce la riduzione del significato del testo» attraverso il suo «inventario degli elementi»¹²⁶. Da ciò si produce una dimensione semantica in qualche modo ridotta che trascura quello che Iser definisce «il problema del significato del significato»¹²⁷ ovvero la *funzione* stessa, da non intendersi, come invece porta a considerare lo strutturalismo, come finalità relativa al testo.

¹²³ Questo paragrafo e il successivo appaiono parzialmente nel saggio RAVEGGI, A., «*Das Fiktive und das Imaginäre: risposta estetica ed oggetto artistico in Wolfgang Iser*» pubblicato in DESIDERI, F., MATTEUCCI G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze University Press, Firenze 2006.

¹²⁴ ISER W., *The Act of Reading*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978; trad. it. *L'atto della lettura*, il Mulino, Bologna 1987, p. 98.

¹²⁵ LUHMANN, N., *Soziologische Aufklärung. Aufsätze zur Theorie der sozialen Systeme*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1970; trad. it. *Illuminismo sociologico*, Il Saggiatore, Milano 1983, p. 131.

¹²⁶ ISER, W., *La situazione attuale della teoria della letteratura. I concetti-chiave e l'immaginario*, in HOLUB, R. (a cura di), *Teoria della ricezione*, cit., p. 271.

¹²⁷ *Ibidem*.

Se per il formalismo russo la funzione della letteratura era quella di disautomatizzare il funzionamento della percezione ordinaria, attraverso lo straniamento della lingua stessa ed una certa «discontinuità nell'organizzazione della struttura testuale»¹²⁸; e, di contro, per una critica marxista – si veda ad esempio la teoria lukacsiana del romanzo – l'arte ha il compito di ridare la pienezza del significato alla frammentazione della vita disumanizzata della società capitalista, l'idea di *funzione* percorsa da Iser presuppone che la relazione tra la letteratura e ciò che non è letteratura, la realtà extra-testuale, segua «il principio dell'omeostasi, nel momento in cui compensa una realtà già problematica o resa problematica del testo stesso»¹²⁹.

Riprendiamo adesso innanzitutto dalla teoria dell'*implizite Leser* o *Implied Reader* (lettore implicito – termine che Iser desume da Booth, ma che sveste di strette implicazioni retoriche, per riportarlo alla funzione di schema del processo di lettura come «evento vivente»¹³⁰) e del testo letterario come *Appellstruktur* (struttura d'appello¹³¹). Già in *The Implied Reader*, Iser nota come la distinzione tra polo artistico («il testo creato dall'autore») e il polo estetico (richiamando Ingarden, «la concretizzazione attuata dal lettore»¹³²) porti a considerare necessariamente l'opera come il luogo *virtuale* «di convergenza del testo e del lettore»¹³³. Questa virtualità dell'opera è condizione per «la sua natura dinamica, e questa di contro è il prerequisito per gli effetti dell'opera stessa»¹³⁴.

L'opera è così la costituzione del testo nei suoi effetti nella coscienza del lettore. Un testo letterario viene definito da Iser come un campo di gioco dove il lettore e l'autore partecipano ad un gioco d'integrazione ed immaginazione, un gioco indirizzato dal testo, ma che, in quanto gioco, non può fornire tutte le istruzioni per la sua realizzazione, garantendo così il piacere della lettura, ovvero la capacità di

¹²⁸ *Ivi*, p. 274.

¹²⁹ *Ivi*, p. 275.

¹³⁰ ISER W., *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Munich, Fink, 1972; trad. ingl. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, John Hopkins University Press, Baltimore 1974, p. 286.

¹³¹ Cfr. ISER, W., *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Universitätsverlag, Konstanz 1970; trad. it. «La struttura d'appello del testo...», *Quaderni urbinati di cultura classica*, 1, 1985, pp. 15-37.

¹³² ISER W., *The Implied Reader...*, cit., p. 274.

¹³³ *Ivi*, p. 275.

¹³⁴ *Ibidem*.

coinvolgere l'immaginazione del lettore presentando parti di «non detto» (*unwritten* – qui ricordiamo ancora una volta le lamentazioni di Proust al riguardo del *Capitan Fracassa*), in una interazione dinamica tra testo e lettore dove:

il testo scritto impone limiti sicuri alle conseguenze prodotte dal non detto, al fine di prevenire che queste siano troppo fumose e confuse, ma allo stesso tempo queste conseguenze, attivate dall'immaginazione del lettore, pongono la situazione data contro uno sfondo, il quale così si dota di sempre maggiore significato rispetto a quello che sarebbe stato il proprio.¹³⁵

Come può essere descritta al meglio questa fenomenologia della lettura? Innanzitutto dobbiamo esaminare come le sequenze di proposizioni contenute in un testo agiscono l'una sull'altra nel processo. Queste non si riferiscono ad un mondo oggettivo fuori di esse, non sono, all'apparenza, denotative: il mondo della finzione si costituisce così di correlati proposizionali intenzionali (*intentionale Satzkorrelate*, come scrive Ingarden), il particolare mondo che l'intreccio delle proposizioni produce, intreccio che permette al lettore di agire sul testo, testo che il lettore non scorre come davanti ad “un film”, ma strutturato come insieme «prospettive»¹³⁶. Queste prospettive, non riferendosi ad un mondo là fuori, «sono sempre indicazioni di qualcosa a venire»¹³⁷, anticipazioni, che come insegna Husserl, producono delle *aspettative*: «ogni correlativo intenzionale proposizionale svela un particolare orizzonte»¹³⁸ di senso, orizzonte che si modifica parzialmente via via che proseguiamo nella lettura, attraverso *protezioni*, anticipazioni e *ritenzioni*, memorie, in una connessione tra passato, presente e futuro, che produce la dimensione virtuale del testo, non il testo stesso, come detto, ma l'incontro tra testo e immaginazione del lettore.

¹³⁵ *Ivi*, p. 276.

¹³⁶ *Ivi*, p. 277.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ivi*, p. 288.

In questo processo di retrospezione ed anticipazione, il lettore si trova di fronte a «rivolgimenti e svolte, frustrazioni di aspettative»¹³⁹, *omissioni* del testo che però ne garantiscono il dinamismo. A causa di queste omissioni:

un testo è potenzialmente passibile di molteplici e differenti realizzazioni, e nessuna lettura può mai esaurire il pieno potenziale, perchè ogni singolo lettore riempirà i vuoti [*gaps*] nel proprio modo, escludendo di conseguenza le altre possibilità; quando un lettore legge, prenderà la propria decisione su come il vuoto debba essere colmato.¹⁴⁰

Così il processo della lettura può dirsi selettivo, come attitudine del lettore, il quale si trova continuamente *on the move*, in una prospettiva in movimento, un movimento all'apparenza libero, seppur «nei limiti imposti del detto opposto al non detto del testo»¹⁴¹. Si è liberi, ma indirizzati dal testo, nel processo della lettura: è la *indeterminacy* del testo, i *gaps* contenuti in esso che ci consentono di usare la nostra immaginazione per formare una *gestalt* del testo. La *gestalt* del testo non coincide col significato del testo, ma piuttosto con la comprensione di esso, un *configurative meaning*, una costruzione di significato, di coerenza, che passa attraverso la costruzione e ricostruzione di illusioni che rendono questa esperienza leggibile (*readable*¹⁴²).

La formazione di illusioni – mai fuori controllo – necessaria alla letteratura, non svela il potere sofisticato ed ammaliante della stessa: le illusioni, che si configurano attraverso il meccanismo di aspettative e frustrazioni, permettono di confrontare la nostra esperienza *familiare* con l'inaspettato, il non-familiare, e di modificarla:

Un coerente e configurato significato è essenziale all'apprendimento di una esperienza non familiare, esperienza che attraverso la costruzione di immagini possiamo incorporare nel nostro immaginario.¹⁴³

¹³⁹ *Ivi*, p. 279

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 280.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 282.

¹⁴² *Ivi*, p. 285.

¹⁴³ *Ivi*, p. 286.

L'esperienza estetica del testo è in effetti un oscillare bilanciato tra formazione di illusioni (un coinvolgimento nella finzione che si sta creando) e osservazione delle stesse in, scrive Iser, *alien associations*, un gioco di scambio tra «“sorpresa” e “frustrazione”... tra operazioni “deduttive” e “induttive”»¹⁴⁴ come scrive Ritchie, al riguardo dell'esperienza dell'oggetto estetico.

Ed Iser aggiunge:

Leggendo riveliamo le parti del testo non definite, e questa indeterminazione è la forza che ci spinge a realizzare una configurazione di significato ed allo stesso tempo ci consente il grado necessario di libertà per farlo... noi oscilliamo in maggiore o minore grado tra la costruzione e la rottura delle illusioni. In un processo di prove ed errori, organizziamo e riorganizziamo le informazioni che il testo ci offre.¹⁴⁵

Questo procedimento è così necessariamente a salti, via interruzioni del flusso di lettura (la lettura non è mai così un processo fluido), e caratterizza peculiarmente la letteratura come testo letterario, rispetto ad ogni altro tipo di testo: la sua efficacia risiede nella «apparente evocazione e conseguente negazione del familiare»¹⁴⁶, nel suo essere un'esperienza aperta, che necessita di una continua ricerca di coerenza (*consistency*), un'esperienza che si riflette anche nella nostra personale esperienza. Iser ha così il modo di parlare di una «struttura dialettica della lettura», perché la produzione del senso dei testi letterari non concerne solo «la scoperta del non formulato», del non familiare, operata dall'immaginazione del lettore, ma anche comprende «la possibilità che abbiamo di interpretare noi stessi»¹⁴⁷.

Vedremo quanto quest'affermazione si rifletterà sull'evoluzione del pensiero iseriano e che nel testo che affronteremo in seguito è così sintetizzata:

¹⁴⁴ RITCHIE, B., “The Formal Structure of the Aesthetic Object” in *The Problems of Aesthetics*, Vivas & Krieger, New York 1965, pp. 230 ss.

¹⁴⁵ ISER, W., *The Implied Reader*, cit., pp. 287-288.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 290.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 294.

Se è vero che qualcosa accade in noi mediante il testo letterario e che noi non possiamo fare a meno delle nostre rappresentazioni... nasce il problema di come la letteratura interagisca con il comportamento complessivo dell'uomo.¹⁴⁸

Non anticipiamo troppo, tornando in carreggiata. In *The Act of Reading*, Iser torna a tematizzare la lettura come atto di consentimento dell'orizzonte estetico intenzionato nell'incontro dei codici presenti e finzionalizzati nel testo letterario sotto forma di correlati intenzionali ed il bagaglio di esperienze del lettore, chiamato a realizzare i via via emergenti orizzonti intenzionali configurati nella struttura segnica del testo. Vediamo come innanzitutto la definizione dell'oggetto estetico come quasi-oggetto ripercorre l'analisi fenomenologica di Ingarden, rivedendola, ma confermando in fondo l'impossibilità di definirlo come oggetto: possiamo parlare di un orizzonte estetico (di aspettative e frustrazioni) all'interno della lettura, o al limite di *oggetto transizionale* all'interno del gioco virtuale-testuale. L'oggetto letterario è estetico nei suoi effetti, effetti che si producono di contro alla sue concretizzazioni. È la relazione, come direbbe Genette su altri fronti, che rende l'oggetto un oggetto *estetico*. Ma come è attivato l'artefatto nel suo essere opera, ovvero per il suo polo *artistico*?

In una distinzione soggiacente di *artefatto* (il sistema segnico) e *opera* (sua realizzazione nella lettura), il testo letterario, che non è mero rispecchiamento della realtà, «ridondanza», ma in qualche modo complementare al reale, «supplemento» – come chiariremo in seguito – è costituito da quegli *schematisierte Ansichten* che lo caratterizzano come un reticolo di parziali prospettive, «quella del narratore, quella dei personaggi, quella dell'intreccio»¹⁴⁹, oltre a quella del lettore *fittizio*, separato dal lettore reale da una struttura intermedia – il *lettore implicito* – come modello ideale costituito dal testo stesso, «una struttura testuale che anticipa la presenza del ricevente senza necessariamente definirlo»¹⁵⁰ e che «include tutte le predisposizioni necessarie all'opera letteraria per esercitare i suoi effetti»¹⁵¹, predisposizioni che

¹⁴⁸ ISER W., *L'atto della lettura*, cit., p. 27.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 157.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 74.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 73.

vanno a provocare quella che è la sua *Unbestimmtheit* (indeterminatezza) intrinseca, come la stessa *Wirkungsbedingung* (condizione d'effetto) della prosa.

I testi letterari contribuiscono così alla costituzione di oggetti (oggetti che non possono essere però il risultato di un atto costitutivo in quanto irreali, ma oggetti di una coscienza immaginante) e non copiano qualcosa di esistente: la loro qualità estetica risiede nella loro «struttura 'performativa'»¹⁵² mai identica al prodotto finale, la quale comporta la partecipazione del lettore. Anche se è bene ricordare che Iser si oppone a posizioni estreme che vedono l'infinita libertà della lettura come realizzazione del testo letterario. Se la lettura fosse libera non tanto svanirebbero sia l'*intentio auctoris* che l'*intentio operis* a favore di una smisurata e emorragica *intentio lectoris*, ma il testo di finzione perderebbe del suo esser atto intenzionale che irrealizzando il reale incorporandone i codici finzionalizzati consente l'emersione di un non-dato nel pre-dato, col compito di «rendere familiare il non familiare»¹⁵³. Così, nella lettura, si verifica un continuo «processo di realizzazione» nel senso che «ciò che leggiamo prende il carattere di una *situazione aperta-chiusa*, concreta e fluida ad un tempo»¹⁵⁴.

La figura che emerge come caratteristica della letteratura è quella di una rete gettata sul reale che, facendosi sempre più fitta, ovvero aumentando i propri aspetti schematizzati, i codici selezionati dal materiale extratestuale e combinati infratestualmente (qui c'è il richiamo al *Linguistics and Poetics* di Jakobson), incrementa non di meno la propria indeterminatezza, generando numerosi interstizi tra maglia e maglia, punti vuoti, *Leerstellen* o *blanks*¹⁵⁵ che invitano il lettore ad un completamento immaginativo sempre maggiore, ai limiti del fastidio, come ad esempio accade quando ci imbattiamo nell'intrico dell'*Ulysses* joyciano.

Il testo, successione di significanti di cui è sospesa la funzione denotativa, asimmetrico rispetto al lettore così come al reale, raggiunge la sua massima potenzialità di senso, la massima *significanza*, attraverso la lettura, quello che Ricoeur ha indicato come lo «stadio del "senso", che rappresenta il controllo attivo

¹⁵² *Ivi*, p. 63.

¹⁵³ *Ivi*, p. 85.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 118.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 266 ss.

del significato da parte del lettore», un significato «che produce effetti sull'esistenza»¹⁵⁶ come scrive Ricoeur. Ancora una volta però, nessun'infinità interpretativa, ma la presenza nel testo (che diviene così istanza di controllo dell'attività del lettore) di linee guida per la formazione di un (quasi-)oggetto estetico, un oggetto che, afferma Iser, non avendo esistenza propria, «può esistere soltanto mediante»¹⁵⁷ il processo della lettura.

Ma su cosa dunque opera la lettura? Di cosa è fatta la maglia del testo letterario? Il testo letterario è costituito da un *repertorio*, o «convenzioni necessarie»¹⁵⁸, *segmenti* di realtà extratestuale (norme morali, tradizioni letterarie, referenti) selezionati e de pragmaticizzati (attraverso la distruzione della loro «originale cornice di riferimento»¹⁵⁹). Il repertorio ha così una duplice funzione, perché seleziona e dà forma nuova ad un materiale familiare per consentire che la comunicazione letteraria possa prendere avvio da una base comune, ed inoltre consente una struttura, uno scheletro che permette a sua volta l'organizzazione del messaggio e del significato del testo. Provoca così il nostro interesse nell'opera attraverso un effetto di *defamiliarization* delle suddette realtà, messe sotto l'egida del come-se (*Als ob*) caratteristico dell'opera di finzione, sottostanti ad una «deformazione coerente»¹⁶⁰ che le strania, costituendo fra esse un sistema di equivalenze, e proprio in questa «perdita di validità che porta alla comunicazione di qualcosa di nuovo»¹⁶¹ acquistano un valore estetico. Il valore estetico esiste però nei suoi effetti, «è ciò che non è formulato dal testo e non è dato dal repertorio»¹⁶².

Ciò dimostra come già l'assunzione di finzione come antonimo di realtà sia inadeguata. Non che il linguaggio letterario sia referenziale, ciò nonostante possiede una propria designazione, caratterizzata dall'iconicità del segno:

¹⁵⁶ RICOEUR, P., *Le conflit des interprétations*, Éditions du Seuil, Paris 1969; trad. it. *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano 1972, p. 82.

¹⁵⁷ ISER W., *L'atto della lettura*, cit., p. 176.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 119.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 172.

¹⁶⁰ Cfr. MERLEAU-PONTY M., *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964; trad. it. in ID., *Il corpo vissuto*, Il Saggiatore, Milano 1979.

¹⁶¹ ISER W., *L'atto della lettura*, cit., p. 138.

¹⁶² *Ivi*, p. 137.

Se i segni iconici denotano veramente qualcosa non si tratta delle qualità di un oggetto dato, perché non vi è oggetto dato eccettuato il segno stesso. Ciò che è designato è la stessa *concezione* e *percezione* che consente all'osservatore di costruire l'oggetto inteso mediante i segni... I segni iconici della letteratura costituiscono un'organizzazione di significati che non servono a designare un oggetto significato, ma piuttosto designano *istruzioni* per la *produzione* del significato¹⁶³.

Quella che viene a configurarsi è una situazione che porta a eguagliare il valore estetico di un testo con i suoi effetti. Il valore estetico è come il vento, scrive Iser. Il repertorio risulta nel testo combinato in *strategie* (pressappoco quello che i Formalisti russi intendevano come *intreccio* rispetto alla *fabula*), procedimenti e convenzioni accettate della comunicazione che indirizzano il lettore nel percepire l'emersione dell'estetico come l'emersione di un mondo non più referenziale, ma dotato di una referenzialità multipla e complessa. Iser si serve qui della coppia *schema–correzione* presente in Gombrich¹⁶⁴ – abbandonando la teoria deviazionista di Mukařovský¹⁶⁵, nella sua distinzione tra linguaggio standard e linguaggio poetico (essenzialmente perché offre una definizione «unidimensionale del testo letterario»¹⁶⁶ basandosi su di un astratto concetto strutturale di *poeticità*) – per chiarire il rapporto tra il testo di finzione ed il reale, un rapporto che non può essere considerato dicotomico. Ed anche del rapporto *primo piano–sfondo* (in questo caso rispettivamente, il codice straniato dell'opera ed il codice primario come orizzonte d'attesa del lettore) mutuato in parte, ma con delle differenze¹⁶⁷, da una sintesi tra le coppie *innovazione–ridondanza* della teoria dell'informazione e *figura–sfondo* della psicologia della *Gestalt*.

Ovviamente il rapporto tra lettore e testo non è quello che si verifica tra un oggetto ed un osservatore: «invece di una relazione soggetto–oggetto, si dà un punto

¹⁶³ *Ivi*, p. 114

¹⁶⁴ Cfr. GOMBRICH, E. H., *Art and Illusion*, Phaidon Press, London 1962; trad. it. *Arte e illusione*, Einaudi, Torino 1972, pp. 143 e anche p. 182.

¹⁶⁵ Cfr. MUKAŘOVSKÝ, J., “Standard Language and Poetic Language” in GARVIN, P., L., (a cura di) *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary structure, and Style*, Georgetown University Press, Washington 1964.

¹⁶⁶ ISER W., *L'atto della lettura*, cit., p. 146.

¹⁶⁷ Cfr. p. 156.

di vista mobile che viaggia lungo l'*interno* di ciò che deve cogliere»¹⁶⁸. Il lettore percorre l'asse sintagmatico del testo e «le frasi avviano un processo che porterà alla formazione dell'oggetto estetico come un correlato nella mente del lettore»¹⁶⁹, quelle che in un linguaggio husserliano abbiamo chiamato *protenzioni*, come orizzonti di aspettative che, disattese, ricadono sulla memoria dei correlati generati dal testo nella lettura passata (*ritenzioni*). Husserliano è anche il concetto di *sintesi passive* che Iser utilizza per definire la costruzione d'immagine nella coscienza del lettore, «sintesi che hanno luogo al di sotto della soglia della coscienza»¹⁷⁰, ovvero precedenti la predicazione e il giudizio, e che producono immagini mentali.

Questa costruzione d'immagini, che si presentano però come frammentarie, in quanto l'una modifica e ridefinisce l'altra nel formarsi del significato del testo nel flusso temporale della lettura — e qui Iser ci dà la possibilità di correggere il concetto di costruzione d'immagine che pareva confuso nel confronto tra teoria della lettura e dell'immaginario in Sartre — «elimina la divisione soggetto–oggetto essenziale per ogni percezione»¹⁷¹. La lettura è così definibile come questa dialettica tra protenzione e ritenzione, aspettative che generano *Gestalten* o come scrive Gurwitsch *noemi percettivi*¹⁷² ordinanti i segni del testo e revisioni della memoria della lettura, «un'interazione continua tra aspettative modificate e ricordi trasformati»¹⁷³:

Così ogni momento di lettura è una dialettica di protenzione e ritenzione, che trasmette un orizzonte futuro ancora da occupare, insieme ad un orizzonte passato già compiuto (e continuamente in dissolvenza)... Questo processo è inevitabile perché, come è già stato stabilito, il testo non può in nessun momento essere afferrato come un tutto. Ma ciò che a prima vista potrebbe sembrare uno svantaggio, paragonato al nostro modo normale di percezione, ora può essere visto come qualcosa che offre precisi vantaggi,

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 171.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 173.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 207.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 214.

¹⁷² Cfr. GURWITSCH, A., *The Field of Consciousness*, Duquesne University Press, Pittsburgh 1964, pp. 177 ss.

¹⁷³ ISER W., *L'atto della lettura*, cit., p. 175.

in quanto permette il processo attraverso il quale l'oggetto estetico viene continuamente strutturato e ristrutturato.¹⁷⁴

Una lettura dunque che non è il consentimento d'una implicita coerenza testuale, ma che contribuisce ad una costruzione–di–coerenza¹⁷⁵. Costruzione possiamo dire “ostacolata”: i punti vuoti, gli inevitabili *blanks* come punti d'indeterminazione percepiti come impedimenti nel testo provocano una costruzione ostacolata di immagini (Sklovskij parlava abbastanza similmente di una *percezione protratta mediante ostacoli* per spiegare l'effetto straniante nell'arte poetica¹⁷⁶) nella costituzione dell'oggetto immaginario, così come operano le *negazioni* a vari livelli presenti nel testo – di norme, d'attese del lettore, di informazioni, dello stesso linguaggio ordinario (si pensi ad un'opera di Samuel Beckett). I *blanks* e le negazioni divengono così istruzioni date dal testo per la formazione dell'oggetto immaginario nella mente del lettore e proprio in quest'asimmetria tra lettore e testo si fonda la possibilità di essere letto di quest'ultimo.

Nell'oggetto estetico generato dall'interazione testo–lettore matura così quella che è la stessa caratteristica della finzione letteraria: il suo essere ad un tempo l'emersione di un mondo selezionato via negationis rispetto al reale e di un mondo–messo–tra–parentesi che ci consente di vedere con occhi nuovi il reale, un'apertura di un mondo possibile che mantiene come riferimento finzionalizzato il reale in una condizione che potremmo dire *ek–statica*, di *trascendimento radicato* (radicato nella stessa comunicazione letteraria) del fittivo rispetto al reale:

Il testo letterario svolge la sua funzione non attraverso un rovinoso confronto con la realtà, ma comunicando una realtà che ha organizzato esso stesso. Così la finzione è una menzogna, quando è definita in termini di realtà data; ma fornisce un'intuizione della realtà che simula, se la si definisce nei termini della sua funzione, cioè di comunicazione... Proprio

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ivi*, pp. 184 ss.

¹⁷⁶ Cfr. SKLOVSKIJ, V., “Iskustvo kak priëm”, in *O teorii prozy*, Federatsiia, Mosca 1929, pp. 7 – 23; trad. it. in TODOROV T. (a cura di), *I formalisti russi*, cit., pp. 73–94.

perché non è identica al mondo o al lettore... essa è capace di comunicare.¹⁷⁷

L'opera letteraria nella nostra esperienza di ricezione attiva rispetto al testo ci consente in altre parole «di trascendere ciò in cui diversamente siamo inevitabilmente coinvolti – il nostro vivere nel mondo reale»¹⁷⁸ per poterlo osservare dall'esterno, attraverso l'apertura del *possibile*. L'esperienza estetica che il lettore fa del testo di finzione è in Iser, come ha scritto Stierle, un processo di produzione e di distruzione dell'illusione:

Il lettore, stimolato dai punti vuoti e indeterminati del testo esperisce la produttività della propria ricezione e, al tempo stesso, una «realtà testuale» che non coincide mai con un significato ma si trasforma entro un sistema di prospettive sempre mutevoli.¹⁷⁹

Questo, per Stierle, e per altri con lui, significherà dare troppo valore all'attività creatrice del lettore e della sua coscienza immaginante oscillando tra una teoria formale e una teoria empirica della ricezione. O meglio, Iser elaborerebbe una raffinata teoria fenomenologica che però non porrebbe «la questione del rapporto tra costanti e varianti»¹⁸⁰ nella ricezione come esperienza estetica del testo di finzione. Il nodo centrale della sua critica sta però nella constatazione del fatto che Iser non si concentri sul vero valore della finzione, quella modalità di configurare l'esperienza che ci consente di fare un'esperienza radicalmente diversa della vita quotidiana, di fornire un vero e proprio «modello di esperienza»¹⁸¹ alternativo.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 265.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 328.

¹⁷⁹ STIERLE K., "Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?", *Poetica. Zeitschrift für Sprach und Literaturwissenschaft*, 7, fasc. 3-4, 1975; trad. it. "La lettura dei testi di finzione" in HOLUB, R., (a cura di) *Teoria della Ricezione*, Einaudi, Torino 1989 [dalla versione inglese "The Reading of Fictional Textes" in SULEIMAN, S. S., CROSMAN, I., (a cura di), *The Reader in The Text: Essay on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton 1980, pp. 83-105], p. 146.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 148.

5. Iser: Il Fittivo, l'Immaginario, il possibile: verso un'antropologia letteraria.

Come la finzione letteraria apre però al *possibile* di un'esperienza alternativa nella formazione dell'oggetto estetico, Iser lo andrà chiarendo successivamente¹⁸², anche a seguito delle critiche suddette elaborate da Stierle, il quale ha visto in sintesi nella *Wirkungstheorie* della prosa di Iser una concessione smisurata al ruolo del lettore. Iser pare ridurre i criteri della ricezione dell'oggetto estetico dal processo di *costruzione-di-coerenza* affidato al lettore al Fittivo stesso come atto di formazione intenzionale dell'immaginario rispetto al reale. Questo aggettivo, non a caso sostantivato, sommato a quelli testé citati di Reale ed Immaginario, ripreso diffusamente nel testo *Das Fiktive und das Imaginäre*, programmatico per l'approdo all'iseriana *antropologia letteraria*, costituisce una triade che scalza la dicotomia finzione-realtà, considerata già dalla sociologia della conoscenza come una *stummes Wissen* («sapere muto»¹⁸³). Tacita conoscenza che, se prendiamo ad esempio lampante l'evoluzione dell'epistemologia moderna (da Bacone a Goodman) ha portato da una condanna della finzione come menzogna fino ad un capovolgimento estremo nell'omnifinzionalizzazione del costruttivismo goodmaniano, programma che ha svelato il potere coadiuvante della finzione per la conoscenza o meglio l'ha mostrata come il *modus operandi* per il *worldmaking* nel pluralismo delle versioni di mondo.

Il *Fittivo*, rifuggendo ogni condanna od ipostatizzazione, in sintesi è un modo operativo della coscienza che si fa strada tra esistenti versioni di mondo, un atto di *Grenzüberschreitung*, di «crossing of boundaries»¹⁸⁴ in cui si varca il confine tra il Reale e l'Immaginario, tramite un procedimento, che irrealizzando il primo nella sua disposizione a segno consente nondimeno una determinazione dell'Immaginario, come dimensione di senso indeterminata del testo, di natura non semantica. La ricezione estetica diviene così allora un processo nel quale il lettore esperisce la

¹⁸² Cfr. ISER W., "Akte des Fingierens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?", *Poetik un Hermeneutik*, vol. X, *Funktionen des Fiktiven*, a cura di D. Henrich e W. Iser, München, 1983, pp. 121 – 151; trad. it. "Atti della finzione" in *Studi di Estetica*, n. 14/15, Bologna 1989, pp. 21 – 67.

¹⁸³ *Ivi*, p. 25.

¹⁸⁴ Cfr. ISER W., *The Fictive and the Imaginary...*, cit.

figura dell'immaginario che il testo produce. Le finzioni sono così da comprendersi come «legate ad un contesto», «eludono definizioni nette, lasciando fuori qualsiasi fondazione ontologica. Di contro, possono essere solo afferrate in termini di *uso*»¹⁸⁵.

Ma chiariamo nel dettaglio. Ogni opera contiene una *selezione* da una varietà di sistemi sociali, storici, culturali e letterari come campi di riferimento extra-testuali. La selezione è un atto di finzione che rivela l'intenzionalità del testo che «consiste nel modo in cui rompe e si distanzia da quei sistemi [di riferimento] ai quali si era legato»¹⁸⁶, il suo riferirsi a qualcosa che è stato spogliato del suo sistema di riferimento usuale, dislocato e quindi finzionalizzato. Gli elementi del testo una volta selezionati vengono posti in relazione da un atto di *combinazione*, il quale rende manifesta la fattualità del testo, il goodmaniano *fact from fiction*. Nell'atto di combinazione la funzione *denotativa* del linguaggio inglobato nel testo è trasformata in una funzione di *figurazione* che mostra «l'intraducibilità linguistica delle sue referenze» ma rende allo stesso tempo «le sue referenze concepibili»¹⁸⁷. Anche la combinazione rivela così la propria trasgressione rendendo concepibile una referenza che non risulta però traducibile come un referente dato. Il terzo atto di finzione è quello della *messa-a-nudo*, ovvero la finzionalità stessa della finzione, il suo essere e mostrarsi più o meno esplicitamente attraverso segnali testuali come una costruzione *come-se*. Anche questo atto permette di trascendere i limiti del Dato dando forma a qualcosa di non-dato, ovvero ancora l'Immaginario. Questi tre atti (selezione, combinazione, messa-a-nudo) costituiscono il Fittivo testuale come, riprendendo Winnicott, una sorta di «forma di passaggio»¹⁸⁸, *transitional object*¹⁸⁹ tra il reale e l'immaginario. Sono atti che «permettono un graduale superamento dei codici delle realtà date, ciononostante permettendoci di afferrare sia queste realtà sia i processi del loro superamento di codice»¹⁹⁰.

Un paradigma del Fittivo si può rintracciare per Iser nella tradizione della letteratura pastorale del Rinascimento. Essa è peculiare perché «*tematizza* l'atto di

¹⁸⁵ *Ivi*, p. XV.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 6.

¹⁸⁷ ISER W., *The Fictive and the Imaginary...*, cit., p. 11.

¹⁸⁸ ISER W., «Atti della finzione», cit., p. 66.

¹⁸⁹ Cfr. WINNICOTT D. W., *Playing and Reality*, Tavistock, London 1971, pp. 1 – 25.

¹⁹⁰ ISER W., *The Fictive and the Imaginary...*, cit., p. 11.

finzione»¹⁹¹, il suo essere una trasgressione di limiti ed un atto raddoppiante che ad un tempo annulla e consente. Nella poesia pastorale ci troviamo di fronte ad una simultaneità di due sistemi semiotici, quello storico e quello pastorale, in gioco e contrasto tra loro, valicabili solamente con la dotazione di una maschera. La maschera stessa è un'epitome del fittivo perché rappresenta «la restrizione di una persona» ma anche «la sua estensione, perché la persona deve finzionalizzare se stessa come qualcos'altro per andare oltre se stessa»¹⁹², deve negare il suo segno per esprimersi. La struttura di base della poesia pastorale è così questa «simultaneità di ciò che è reciprocamente esclusivo»¹⁹³.

Tale coesistenza di mondi reciprocamente contraddittori li introduce in una condizione di contraddizione regolata – quella del gioco – in cui il significante eccede ciò che significa ed i due mondi apparentemente in contrasto attivano una sorta di reciproca *leggibilità*, nella simultaneità del presente e dell'assente. Questo *raddoppiamento* è la caratteristica essenziale della poesia pastorale. Essa marca il declino di un sistema di significazione ternario medievale (significante–significato–loro connessione) espressione di un mondo fondato sul concetto di sostanza. La connessione tra significante e significato è sostituita nel mondo pastorale dal gioco, un *gioco* che consente la simultaneità e interazione dei due mondi (quello reale e quello pastorale) e non una loro disposizione binaria. Secondo le parole di Iser, «un non più ed un non ancora vengono fuori assieme in un differenziale tra loro»¹⁹⁴.

Ritorna qui la condizione *ek-statica* della finzione, di «contraddizione regolata»¹⁹⁵:

ciò che è rappresentato non è qualcosa di dato, ma il raggiungimento di qualcosa che non esiste ancora. E così la finzionalità non ha una forma determinata ma dinamica che presenta l'estasi solo come la matrice dalla quale la determinazione può emergere.¹⁹⁶

¹⁹¹ *Ivi*, p. 24, corsivo mio.

¹⁹² *Ivi*, p. 77.

¹⁹³ *Ivi*, p. 55.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 83.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 74.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 79.

Questa matrice transgrediente del Fittivo è rintracciabile anche nell'epistemologia moderna. Iser la definisce in questa sede come il «camaleonte della cognizione»¹⁹⁷. Da Bacone a Goodman, in una linea che va dall'empirismo al costruttivismo passando per la Filosofia del *Als Ob* di Vaihinger, verificiamo un rovesciamento nell'attitudine nei confronti della finzione: «da una forma di inganno la finzione diviene un costituente di base della cognizione»¹⁹⁸. Questa rivalutazione specie in Goodman coincide coll'abbandono della dicotomia fittivo/reale collegata alla classica dicotomia soggetto/oggetto. Goodman «libera il 'fittivo' da un legame col 'reale' e lo lega al 'possibile'»¹⁹⁹. Anche se è bene ricordare che Goodman distingue tra il *worldmaking* e il concetto di mondi possibili: quest'ultimo presuppone un mondo fisicamente reale come referenza rispetto agli altri mondi di essere fisicamente possibili o impossibili. Per Goodman invece esistono solo *versioni* di mondi, dove non c'è « un ambiguo e neutrale *qualcosa* che sta al di sotto del complesso di queste versioni»²⁰⁰.

La finzione, valutata rispetto al suo uso contestuale, incarna così un *modus operandi*²⁰¹, è un modo di costruzione di mondi o meglio quel *supplemento differenziale*²⁰² che eccede il bagaglio referenziale in possesso di una versione di mondo, facendosi ponte verso un'istanza simbolica successiva. Molteplici usi corrispondono a molteplici contesti:

differenti forme di finzione corrispondono a differenti condizioni di uso, e alcune posso anche prendere lo status di un'entità fondata ontologicamente (quando la situazione lo richiede), sebbene siano sempre solo indicatori di particolari bisogni antropologici.²⁰³

Tenendo presente la trattazione goodmaniana dei linguaggi dell'arte, la finzione letteraria assurge così ad *esemplificazione* del *worldmaking*. Da quanto

¹⁹⁷ *Ivi*, pp. 164 ss.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 87.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 153.

²⁰⁰ GOODMAN N., *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 6.

²⁰¹ *Ivi*, pp. 7 – 17.

²⁰² Cfr. GOODMAN N., *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1984, p. 16 dove si parla di “*differentialism*”.

²⁰³ *Ivi*, p. 93.

detto, il testo letterario sorge dal *gioco* reciproco tra il Fittivo e l'Immaginario, tra un atto intenzionale di trasgressione ed un potenziale attivabile dall'esterno che influisce su questo atto non rendendolo vuoto, negante *tout court*, ma dotandolo di un contesto.

Non ci resta che affrontare la questione dell'Immaginario. L'Immaginario, a seguito di un'attenta analisi, è una sorta di materia prima che non consente una propria essenzializzazione. Quella riserva di non-detto che consente sia il sovvertimento sia la chiarificazione di senso di ciò che diciamo nel linguaggio. Anche qui, se scorriamo il pensiero filosofico, in questo caso dal proto-romanticismo sino alla psicologia fenomenologica, possiamo notare come si è passati da una definizione dell'Immaginario come *Immaginazione-facoltà* del Soggetto (Coleridge) ad una che vede l'Immaginario come un *Atto della Coscienza* (Sartre), un atto irrealizzante. In tutti i casi, lo stimolante esterno agente sull'Immaginario sembra essere coadiuvato ed ad un tempo annullato, in un «movimento oscillatorio»²⁰⁴. È bene così tenere presente che «tutto nell'immaginazione deve provenire da altrove», e ciò vuol dire che l'immaginazione non ha il potere di attivarsi da sola «ma abbisogna di stimoli attivanti dall'esterno»²⁰⁵.

Riprendiamo ad esempio il Sartre de *L'Imaginaire*. Nell'immaginario, come abbiamo visto, per Sartre, la coscienza intenzionale produce un'immagine di qualcosa di dato-come-assente. Un oggetto immaginario è colto sempre come un *nulla*. La *negazione* diviene così la caratteristica rilevante dell'Immaginario, come operazione della coscienza. Ma l'immagine pare essere la condizione essenziale di presentazione di un qualsiasi oggetto intenzionato. È allora l'Immaginario stesso che «fa la coscienza operativa»²⁰⁶. Solo se l'immaginario nega il mondo, rimane sotto il controllo della coscienza. Al contempo, l'immaginario è quel sostrato che impone cambiamenti di attitudine intenzionale, quel negativo stesso del testo di finzione che produce gli effetti di percezione ostacolata di immagini di cui abbiamo già trattato e che indirizzano il lettore verso una costruzione-di-coerenza tra i punti di

²⁰⁴ ISER W., *The Fictive and the Imaginary...*, cit., p. 191.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 179.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 203.

indeterminazione della struttura testuale. Un movimento oscillatorio di *consentimento* e *annullamento* contraddistingue dunque l'Immaginario:

Mentre l'immaginario è posto dalla coscienza – come atto irrealizzante – come immagine mentale, i suoi effetti tendono a dividere, paralizzare ed imprigionare la coscienza ... il risultato è un una relazione stretta tra coscienza ed immaginario in una connessione il cui continuo scorrere e rovesciarsi sono imprevedibili perché il gioco inserisce in ciò l'imprevedibilità di ciò che in precedenza ha fatto il giocare possibile²⁰⁷.

Il movimento dell'Immaginario è da sommare a quel movimento di *raddoppiamento* del Fittivo che irrealizza e realizza ad un tempo: «qualcosa di determinato» scrive Iser «è cancellato, messo in latenza, de-realizzato affinché si possano realizzare le possibilità inerenti nel dato»²⁰⁸. Questa oscillazione tra Fittivo ed Immaginario è per Iser epitome dello stesso movimento del *gioco*. Perché questa tematizzazione del *gioco* come messa-in-finzione di un Immaginario rispetto al Reale? Scrive Iser:

Il gioco ci consegna il testo in un mondo-specchio nel quale niente può fuggire dal proprio raddoppiamento, e questo mondo-specchio è particolare perché simultaneamente riflette il mondo empirico in rifrazioni inedite ed incarna uno strappo con lo stesso mondo che riflette.²⁰⁹

L'opera letteraria, dunque, mette il mondo sotto l'egida del *come-se*, creando un sistema di denotazione sospesa, rendendo inversa la relazione *mappa-territorio*²¹⁰ che per Gregory Bateson incarnava il modello del gioco stesso: «invece di una mappa che denota un territorio, la denotazione sospesa diviene la mappa che consente almeno ai contorni di un territorio di emergere»²¹¹. Ci permette così di

²⁰⁷ *Ivi*, p. 204.

²⁰⁸ *Ivi*, 233.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 272.

²¹⁰ BATESON G., *Steps to an Ecology of the Mind*, Ballantine Books, New York 1972, pp. 180 ss. [trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1976]

²¹¹ ISER W., *The Fictive and the Imaginary...*, cit., p. 248.

vedere lo stesso mondo annullato in modo inedito, dando forma a quelle che sono le *possibilità* inerenti al dato, facendo così dell'estetico l'apertura di una *versione* di mondo. Nel campo del gioco, come campo della «coesistenza di mondi mutuamente escludentisi», i significanti «si 'leggono' l'un l'altro nel senso che il mondo artificiale è visto attraverso gli occhi del socio-istorico e quest'ultimo attraverso gli occhi dell'artificiale»²¹². Non si rimuove così la differenza semiotica tra significante e significato, ma il significante raddoppia questa differenza, in una denotazione sospesa.

La conclusione cui si perviene è la seguente: non si dà *mimesis* senza messa in scena o *performance* come *in-lusio*, *messa-in-gioco* – come gioco di Fittivo ed Immaginario, richiamando qui la funzione ludica della *poiesis* di Schiller richiamata da Huizinga nella sua nota opera *Homo ludens*²¹³. Così che la messa-in-gioco svela il Fittivo come coesistenza di mondi mutuamente escludentisi e l'Immaginario come oscillazione tra annullamento e consentimento. Una conclusione che inoltre pare riprendere il carattere aristotelico della *téchne* come completamento da un lato e imitazione dell'altro della processualità della Natura. Nella *mimesis* niente è aggiunto alla Natura che non fosse già presente in essa come possibilità. Anche se queste possibilità sono limitate fino al Rinascimento da un Ordine Cosmico legato ad un'ontologia sostanziale fissa che determinò anche la stessa condanna platonica della *mimesis*. Con la rottura epistemica rinascimentale ed il passaggio ad un sistema di significazione binario si ha *mimesis* di un mondo plurale.

Ed è qui che fa leva l'antropologia letteraria di Iser: la messa in scena di mondi nella letteratura rende concepibile quella che è la stessa *plasticità umana*²¹⁴ (l'essere di volta in volta una limitata possibilità-di-se-stessi dell'umanità), è una vera e propria «istituzione dell'umana auto-esegesi»²¹⁵ scrive Iser. «La messa in scena» prosegue «ci consente di condurre una vita estatica uscendo fuori da ciò in cui siamo imbrigliati»²¹⁶ per aprirci all'ignoto.

²¹² *Ivi*, p. 226.

²¹³ Cfr. HUIZINGA, J., *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spelelement der cultuur*, H.D. Tjeenk Willink, Haarlem, 1938; trad. it. *Homo ludens*, Einaudi, Torino 1973, p. 140.

²¹⁴ *Ivi*, p. XI

²¹⁵ *Ivi*, p. 302.

²¹⁶ *Ivi*, p. 303.

È la perpetua presenza del *doppelgänger*, della maschera raddoppiante come annullamento di un dato e consentimento di un non-dato caratteristiche della letteratura che ci consente di trascendere il nostro mondo–della–vita pur essendo limitati *a* e *da* esso, in situazione col mondo, senza dover postulare una condizione diietta o di lontananza dall'Essere o *inhumaine*, ma quella appunto di *plasticità*, che incontra nella finzione letteraria il luogo in cui testare le proprie *possibilità*: limitate, sì, ma aperte al possibile, per questo:

l'impossibilità di essere presenti a noi stessi diviene la nostra possibilità di *giocare* con noi stessi in una pienezza che non conosce confini²¹⁷.

In un'estesa dialettica di protenzione e ritenzione, aspettativa e memoria, che fa della lettura come risposta estetica un modello dello stesso *modus operandi* della finzione letteraria, la quale ci consente di percepire le versioni di mondo, eccedendo la cognizione, ed al di là della distinzione soggetto/oggetto, come *leggibili* intersoggettivamente:

Il bisogno della messa–in–scena [come spazio del gioco tra fittivo e immaginario] è marcato da una dualità irrisolvibile da un punto di vista cognitivo. Da un lato, la messa in scena ci consente – perlomeno nella nostra fantasia – di condurre una vita e–statica, uscendo fuori da ciò in cui siamo imbrigliati, per aprirci a ciò da cui altrimenti saremmo sbarrati. D'altro canto, la messa in scena ci rivela come un oggetto perpetuamente fratturato, olofrastico, così che costantemente ci riferiamo a noi stessi attraverso le possibilità della nostra alterità in un discorso che è una forma di stabilizzazione. Entrambe le situazioni si danno e possono accadere simultaneamente. Proprio perché il discorso cognitivo non può catturare la dualità adeguatamente, noi abbiamo la letteratura.²¹⁸

²¹⁷ *Ivi*, p. XVIII, corsivo mio.

²¹⁸ *Ivi*, p. 303.

Una condizione alla quale si attaglia crediamo abbastanza bene la conclusione jaussiana sul piacere estetico come «godimento di sé nel godimento dell'altro»²¹⁹, quella condizione di «bilico»²²⁰ (*Schwebezustand*) in cui kantianamente «cominciamo ad interessarci del nostro disinteresse»²²¹ pratico, interrogandoci sul *sensu* dell'opera.

6. Ricezione e interpretazione del testo: Iser e Jauss.

Adesso potrebbe essere intrapreso un collegamento ed un confronto diretto tra la teoria della lettura di Wolfgang Iser e l'ermeneutica di Hans Robert Jauss sulla questione del *sensu*. Collegamento che ci permette di ampliare il nostro concetto di ermeneutica letteraria senza per questo ampliarlo eccessivamente mutandola in un'ermeneutica della storia della ricezione delle opere letterarie che esula da una teoria della lettura come esperienza estetica (pur essendo quest'ultima una *premissa* della prima).

Per Iser possiamo distinguere tra *ricezione*, intesa come esperienza estetica che il lettore fa dell'oggetto immaginario della letteratura ed assieme «la produzione dell'oggetto estetico da parte del destinatario secondo gli schemi strutturali e funzionali contenuti nel testo»²²² (notiamo già l'ambiguità, quello che noi definiamo come *oscillamento* caratteristico della comunicazione letteraria) e *interpretazione* come produzione di senso o meglio di un *double seance*, un doppio senso manifesto nel testo e latente come Immaginario (non definibile in quanto riferimento), come attività parallela e coesistente a quella della lettura:

che permette di connettere la dimensione immaginaria del testo, grazie ad atti cognitivi, con sistemi esistenti di riferimento o con la soggettività del

²¹⁹ JAUSS, H. R., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt 1982, II; trad. it. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. II, Il Mulino, Bologna 1988, p. 101.

²²⁰ Cfr. GIESZ L., *Phänomenologie des Kitsches*, Fink, München 1971, p. 33.

²²¹ *Ivi*, p. 32.

²²² ISER, W., "La situazione attuale della teoria della letteratura. I concetti-chiave e l'immaginario", in HOLUB, R., *Teoria della ricezione*, cit., p. 282.

destinatario, che incorpora così l'esperienza immaginaria nell'esperienza vissuta.²²³

Per Jauss l'esperienza estetica come «attività creativa, ricettiva e comunicativa»²²⁴, è solo un momento dell'interpretazione, tripartita in *tre letture*, tre orizzonti di lettura per i quali è essenziale il concetto di mutamento d'orizzonte (*Horizontwandel*) e che formulano specularmente il processo ermeneutico nei tre momenti dell'*intelligere* [*Verstehen*], dell'*interpretare* [*Auslegen*] e dell'*applicare* [*Anwenden*], «tre momenti che possono essere descritti fenomenologicamente»²²⁵.

L'*intelligere* come prima lettura comprende il concetto che lo Strutturalismo di Praga aveva definito come *concretizzazione*, ed esso per Jauss già esige «la comprensione dalla peculiarità e della funzione normativa dell'opera in relazione alle norme estetiche, alle regole canoniche di genere ed ai modelli stilistici»²²⁶ preesistenti l'avvento della stessa. Si può parlare così di una *prestazione dell'attività estetica* «da un lato nella sfera d'azione del lettore implicito, dall'altro nel mutamento di orizzonte della comprensione e dell'interpretazione – il lavoro del lettore storico»²²⁷. Queste due sfere d'azione, questi due lavori, quello del lettore implicito e quello del lettore storico impongono un'ulteriore distinzione tra l'*effetto* (*Wirkung*) del testo ovvero «la concretizzazione in quanto determinata dal testo»²²⁸ e la *ricezione* come «concretizzazione in quanto realizzata dal destinatario»²²⁹.

Il carattere estetico di un'opera come sua prima lettura è così prima fase e premessa dell'interpretazione. Se la linguistica strutturalista e la sua eredità raccolta nell'analisi testuale hanno descritto strutturalmente il testo passibile di un effetto estetico, è però necessario fondare ermeneuticamente quest'analisi. Ciò significa riportare l'oggettivazione descrittiva, le strutture o meglio, scrive Riffaterre nella sua

²²³ *Ivi*, p. 181.

²²⁴ JAUSS, H., R., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt 1982, parte II; trad. it. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. II. Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 7.

²²⁵ JAUSS, H., R., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt 1982, parte III; trad. it. *Estetica e interpretazione letteraria. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, Marietti, Genova 1990, p. 158.

²²⁶ *Ivi*, p. 15.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ *Ivi*, p. 19.

²²⁹ *Ibidem*.

Semiotica della Poesia, i ruoli testuali che «regolano la stessa *performance* della letteratura come comunicazione»²³⁰ nella dimensione della sua ricezione e nella «sequenza delle precognizioni»²³¹ che la condizionano.

Jauss propone di differenziare la ricezione in una prima comprensione del testo (la prima lettura) da una seconda lettura che è interpretazione riflessiva. Se la prima si riferisce alla percezione del testo e al suo orizzonte d'esperienza primario, l'interpretazione riflessiva del testo è una comprensione *interpretante* in quanto «concretizza un determinato significato come risposta ad una domanda»²³² e non come semplice *effetto* del testo. Ciò non significa negare che la percezione estetica del testo non implichi una comprensione (anche se *percipiente*), perché l'*aisthesis*, connessa al godimento estetico, permette una «modalità della percezione nello stesso tempo più complessa e più pregnante»²³³. Ciò che consente tuttavia la seconda lettura interpretante, la «rilettura», è una riduzione della «eccedenza di senso [*Sinnüberschuß*] del testo poetico»²³⁴ nella sua prima lettura, anche se quest'ultima può essere sospesa, ma non ineliminabile in quanto va a costituire l'orizzonte di partenza per la rilettura:

L'esperienza della prima lettura diviene quindi l'orizzonte della seconda: ciò che il lettore ha recepito nell'orizzonte progressivo della percezione estetica diventa tematizzabile nell'orizzonte retrospettivo dell'interpretazione.²³⁵

Questi due orizzonti richiedono un'ulteriore lettura, la terza, l'*applicazione*, che rende «accessibile» un testo del passato e il suo «possibile significato per la situazione contemporanea»²³⁶. Questa unità triadica della ricezione permette di considerare analisi quali quelle di Riffaterre e Iser (posti assieme a Barthes) al

²³⁰ RIFFATERRE, M., *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington 1978, trad. it. *Semiotica della poesia*, Il Mulino, Bologna 1983, p. 29.

²³¹ JAUSS, H., R., *Estetica e interpretazione letteraria. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, cit., p. 159.

²³² *Ivi*, p. 160.

²³³ *Ivi*, p. 161.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ivi*, p. 162.

²³⁶ *Ibidem*.

riguardo della questione del processo di riduzione del senso di un testo. Se per operare questa riduzione Riffaterre ha bisogno di postulare un *Superreader* dotato non solo di un bagaglio culturale aggiornato, ma capace di sintetizzare la «struttura effettuale del testo»²³⁷ di fronte ad una *sovradeterminazione* del testo stesso, ed al contrario Iser ha individuato il carattere estetico di un testo sotto la categoria dell'indeterminatezza, introducendo un *lettore implicito* come struttura di mezzo richiesta nel testo per produrre il proprio effetto, si tratta per Jauss da un lato di riferirci ad un lettore storico dall'altro di considerare la prima lettura percipiente come «orizzonte già dato di una seconda lettura che si esercita nell'interpretazione» e che «nello stesso tempo inaugura e delimita il margine di concretizzazioni possibili»²³⁸.

Ci si concentra dunque sul mutamento d'orizzonte che avviene tra le prima e la seconda lettura. Nella prima lettura, eseguendo il testo come una partitura, il lettore concretizza solo uno dei significati possibili del testo. È così necessaria una retrospezione, un'interpretazione retrospettiva, una seconda lettura così che «ciò che si opponeva momentaneamente alla comprensione» si manifesta «nelle domande che il primo percorso» (quello che va dai singoli elementi di un testo alla sua totalità) «ha lasciate aperte»²³⁹. Interpretare retrospettivamente cade però «sotto la premessa ermeneutica della parzialità»²⁴⁰, non può fornirci una descrizione obbiettiva del senso dell'opera, ovvero è necessaria una differenziazione dell'orizzonte di lettura presente con l'orizzonte passato dell'opera, vista come risposta a delle domande di senso poste nell'orizzonte storico del lettore:

Interpretare un testo letterario come risposta dovrebbe includere... la sua risposta alle aspettative di carattere formale [a livello della prima e seconda lettura; N. d. R.], riguardo al modo in cui la tradizione letteraria le ha tracciate prima della comparsa del testo, e la sua risposta alle domande di senso riguardo al modo in cui esse hanno potuto porsi nel mondo della vita storico del suo primo lettore.²⁴¹

²³⁷ *Ivi*, p. 163.

²³⁸ *Ivi*, p. 164.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 165.

²⁴¹ *Ivi*, pp. 165-166.

Si tratta così di ricostruire l'orizzonte storico d'attesa del testo senza però cadere nello storicismo né proponendo una fusione degli orizzonti [*Horizontverschmelzung*] che proprio nel loro *differenziarsi* rendono interpretabile il senso del testo. Comprendere un testo significa comprendere la distanza, l'*alterità*, che ci separa da esso. Jaus si scaglia così contro la teoria del pluralismo testuale, del gioco infinito dell'intertestualità, dell'infinita produttività dei testi, perché, nel mutamento d'orizzonte delle interpretazioni, la triade ermeneutica di comprensione, interpretazione e applicazione ci permette di considerare la concretizzazione del senso delle opere legata ad una «logica» obiettiva (condizionata dal meccanismo di domanda–risposta) che si deposita nell'avvento e nella modifica di un canone estetico.

Il carattere estetico del testo diviene così un *fundamentum in re*:

consente che vi possa essere per un testo letterario una sequenza di interpretazioni che sono differenti nella spiegazione, ma tuttavia di nuovo conciliabili tra loro rispetto al senso concretizzato.²⁴²

²⁴² *Ivi*, p. 167.

CAPITOLO III.

Dalla parte del testo? Strutturalismo, nuova retorica, semiotica e lettura.

“La lettura non oltrepassa la struttura, ma è ad essa sottomessa, ne ha bisogno, la rispetta; però, la perverte”

(R. Barthes)

1. Rifare i conti con l'estetica.

Abbiamo affrontato nel capitolo precedente la possibilità di costituire una linea fenomenologica per la teoria della lettura, una teoria della lettura che si costituisce come *polarizzata* nelle premesse (nel suo mantenere i poli di Ricezione come processo soggettuale e di Finzione come mondo-testo) e *ibridata* nelle conclusioni (l'oscillazione tra Ricezione e Finzione). Quello che si vuole dimostrare è essenzialmente che le due macrocategorie (o meglio *modalità*) interagiscono vicendevolmente in quella che è l'esperienza oscillatoria della lettura come esperienza estetica, la quale implica essenzialmente l'abbandono della dicotomia soggetto-oggetto e il concentrarsi sulla relazione estetica dinamica tra lettore e testo, un lettore implicito perché il testo letterario nasce come risposta fittiva ad una domanda dell'esperienza umana immaginaria (attuale e storica, solitaria e comunitaria, anche sotto forma di racconto storico o mito che sia) e un testo espressivo, un quasi-soggetto (l'opera d'arte letteraria), perché appello alla realizzazione di possibilità, di versioni di mondo ulteriori.

Questo comporterà considerare il senso dell'esperienza estetica in generale, legandolo però all'esperienza estetica del testo di finzione. Con la terminologia *esperienza estetica del testo di finzione* forse compiamo un passo falso. Definire il testo di finzione, lo mostreremo più avanti, è alquanto arduo: normalmente intendiamo per testo di finzione, un testo nel quale è all'opera un mondo immaginario di oggetti (parziali) capaci tuttavia di suscitare in noi l'interesse per una

loro determinazione. La finzione può essere definita così come un appello calcolato. Tuttavia siamo disposti a considerare come finzione anche una formula matematica, una lista di nozze, un elenco telefonico, anche se è bene considerare che in queste ultime la significazione possiede una denotazione che indichiamo come fissa, o meglio *stabile anche se convenzionale*: per convenzione sappiamo che il cognome Farill seguito dal numero di telefono +390558242492 corrisponde alla famiglia Farill e che dall'altro capo della cornetta, composto il suddetto numero (vale a dire eseguita l'istruzione) qualcuno legato ai Farill risponderà, un membro della famiglia, un affittuario, uno studente fuorisede al quale i Farill hanno affittato la casa mensilmente. Pare che l'unico modo di definire la finzione in letteratura sia allora quello di richiamarsi alla teoria aristotelica della *mimesis*: è finzione quella narrativa e drammatica che simula azioni ed eventi immaginari. Ma questa definizione pare troppo restrittiva. La Biblioteca di Babele borgesiana ci mostra come nella finzione il carattere combinatorio della stessa porta a considerare i confini come labili: come trattare un elenco telefonico presente in un romanzo o in un poema? Sono quelli che Genette chiama *isolotti* non-finzionali come gli elementi non finzionali integrati nella finzione.

Possiamo così definire la finzione dal punto di vista del suo oggetto–di–finzione. Ma definire forse la finzione dal punto di vista del suo oggetto e l'atto di finzione dal punto di vista dell'oggetto intenzionato immaginario (in senso austiniiano–searliano come atto linguistico nonché husserliano come atto irrealizzante) presuppone che si faccia riferimento ad una coscienza capace di ricevere questi oggetti, in una comunicazione tacita tra coscienze o polarità, l'una emittente, l'altra ricevente–interpretante.

Non ci resta che affrontare dunque quello che indichiamo come polo della Finzione. Per evitare confusioni abbiamo deciso di trattare questo polo attraverso una linea del tutto arbitraria (un'avventura della lettura critica) che dal formalismo incontra lo strutturalismo e la semiotica in autori come Genette, Charles, Todorov, Prince, Riffaterre e che mantiene come maestri Roman Jakobson e la sua poetica strutturale e Roland Barthes e la sua proposta di *avventura* semiotica. Vorremmo notare come alcuni di questi abbiano abbandonato teorie a matrice testo–centrica per

aprirsi all'esperienza di natura estetica. Si veda ad esempio gli esiti della *nouvelle critique*, l'interesse per le questioni estetiche, seppur marcatamente di carattere analitico, manifestato solo per citare casi esemplari dalla rivista *Poétique* e nella raccolta di saggi *Esthétique et Poétique* curata per Seuil da Genette nel 1992. Genette, nella sua introduzione alla raccolta appena citata annuncia una vera e propria rivoluzione copernicana che collega gli studi d'estetica a quelli di poetica, una rivoluzione dal carattere ipotetico e relativista, nell'affermazione condivisa che i criteri o, come scrive Goodman, i «sintomi» della relazione artistica, non sono più dell'ordine «della sostanza, ma dell'uso, della circostanza e della funzione: non relativi al *cosa* ma al *quando*, al *come*, al *perché fare*»¹ rinnovando così il rapporto tra creazione e ricezione nell'affermazione che non sia opera se non nell'incontro attivo di un'intenzione artistica e di un'attenzione estetica, relazione che dà modo di definire l'arte (specie la letteratura come arte del linguaggio) come una *pratica* di comunicazione, nella quale il polo estetico non può essere trascurato o ridotto nei termini di una *fallacia affettiva*.

Questi episodi significativi, senza elaborare una specifica teoria della lettura, si avvicinano ad essa aprendo il campo nella distinzione tra artefatto, oggetto estetico e opera d'arte e rivedendo la teoria della *letterarietà*. Introducendo un'inquietudine all'interno di una possibile funzione letteraria disseminata nei testi e negli artefatti linguistici, ci permettono di affermare che questa è definibile attraverso la lettura come pratica semiotica ed estetica ad un tempo, produttore segni e produttore senso. L'eccezione è da farsi per Charles e il suo *Retorica della lettura*, l'unico che tratti esplicitamente la dinamica figurale della lettura.

Parlando di *retorica*, ovvero, sia detto sinteticamente, di uno studio degli effetti del discorso (o dei fini del discorso come indica la *Retorica*²) rispetto al suo pubblico, ci rendiamo conto come questa sia inscindibile da una poetica come studio dei modi del discorso, una poetica intesa qui principalmente come studio della funzione ambigua della comunicazione cosiddetta letteraria. La letteratura che noi definiamo come testo passibile di un'esperienza estetica è forse un quadro più allargato di quello che possiamo desumere da teorie classiche come quella

¹ GENETTE, G. (a cura di), *Esthétique et Poétique*, Éditions du Seuil, Paris 1992, p. 8.

² Cfr. ARISTOTELE, *Retorica*, I, 3 in ID., *Retorica e Poetica*, UTET, Torino 2006

aristotelica — ma anche da una teoria della letterarietà tout court, di tradizione linguistica, priva di una venatura retorica e concentrata solo sull'auto-referenzialità del messaggio — la quale, in effetti non elabora una teoria della letteratura a partire da uno studio del linguaggio come comunicazione verso un pubblico (una comunità di lettori) o un destinatario (un lettore) quanto piuttosto dalla *poiesis* come creazione e *technè* e dalla *mimesis* come imitazione d'eventi e azioni. Se definiamo la letterarietà sia secondo la *mimesis* sia secondo prospettive anti-mimetiche, linguistiche, interessate alla funzione poetica autoreferenziale del messaggio letterario, tralasciamo l'aspetto retorico del testo.

Noi ci interessiamo sicuramente del carattere mimetico del testo, ma lo leghiamo inscindibilmente al carattere di effetto estetico proveniente dal testo o meglio dall'incontro asintotico tra sua ricezione e sua finzione. Poetica, Estetica e Retorica si avvicinano, forse pericolosamente, affermando la natura *ludica* della *mimesis*, già individuata da Iser, in quanto comunicazione per *in-lusio* di un mondo di natura implicitamente destinataria, cioè implicante la dinamica della lettura. Per questo distinguere cosa sia letteratura da tutta quella massa di non-letteratura (che ne costituisce il confine) si fa arduo, perché il bisogno (umano o post-humaine che dir si voglia) di finzioni, mantenendo la funzione poetica del linguaggio come funzione estetica — fondata sull'ambiguità e l'autoriflessività del messaggio, ma pur sempre aperta ad un destinatario attivo-passivo (quella strana trottola di Sartre) — rende *impura* la letteratura enfatizzandone l'aspetto collaborativo. Permettendo così, proprio nell'inedita solidarietà di poetica (quali testi sono opere?), estetica (quale estetica del testo?) e retorica (quale effetto ha quest'estetica del testo sul proprio pubblico?), la formulazione di una semantica del mondo letterario come plurale e legata all'accesso e alla produzione di senso parziale consentita dalla lettura, come possiamo vedere nella teoria dei mondi di invenzione di Thomas Pavel³, il quale nell'intento di superare a ragione lo strutturalismo, rivede la nozione di *mimesis* della letteratura.

Le teorie che tratteremo, nella ricerca di una delimitazione del campo letterario, ne hanno mostrato in realtà falle e aperture. Nel ricercare le strategie

³ Cfr. PAVEL, T. G., *Fictional worlds*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1986; trad. it. *Mondi d'invenzione*, Einaudi, Torino 1990.

testuali che potessero regolare l'effetto del testo e la potenzialità infinita della sua lettura (la sua sovracodificazione indeterminabile) ci si è spinti ad esempio sul versante d'espressività legato al testo. Si veda Genette, che dalle sue *Figures* è passato al *Finzione e Dizione* e all'analisi della relazione estetica in *L'Opera dell'Arte*, nonché dalla domanda *Che cosa è la letteratura?* al *Quando si ha letteratura?*

2. *Lectores in fabula. Il lettore regolato dal testo.*

Parlando di una retorica della lettura è quanto mai indicabile accennare ad uno studioso che più volte è ritornato su queste pagine: Wayne Booth. Booth è un erede del *New Criticism*, senza per questo, a nostro avviso, mantenendo l'idolatria del *close reading* o credendo in un'arte letteraria pura. Anzi, presentando una letteratura necessariamente contaminata dalla retorica, pare impossibile individuare un'idea di letteratura pura proprio per i suoi «appelli evidenti al lettore»⁴. L'indagine promossa nel suo *The Rethoric of Fiction* si spoglia ovviamente dei fini pedagogici e didattici della retorica *tout court* per divenire un'analisi dei modi — una retorica ristretta — con cui l'opera letteraria riesce a «comunicare se stessa»⁵:

Se ho ragione — scrive Booth — di dire che la dimensione retorica in letteratura è inevitabile, la prova di ciò si trova in *qualsiasi* scena riuscita, per quanto pura, indipendentemente dal fatto che l'autore, mentre la scriveva, pensasse al suo lettore. Ma non si tratta di ampliare — con un procedimento che a qualcuno potrebbe sembrare meramente verbale — il termine «retorica», bensì di riconoscere la prevalenza, nelle opere che ammiriamo, della retorica in senso stretto, cioè di elementi riconoscibili e separabili, di «amici del lettore».⁶

Fin da subito, nessuna concessione ad un'analisi che voglia risalire alla fonte, all'intenzione autoriale, per far sì che possa mantenersi l'autonomia dell'opera

⁴ BOOTH, W., *Retorica della narrativa*, cit., p. 102.

⁵ *Ivi*, p. XIV

⁶ *Ivi*, p. 109.

stessa, senza farne un idolo da dissacrare da parte di una soggettività invadente e produttiva. Ciò nonostante per Booth è necessario, perché la comunicazione letteraria abbia effetto, postulare una figura intermedia tra la fonte (lo scrittore tal dei tali) e i segnali (a volte non manifesti) della sua presenza nell'opera, un'implicita versione dell'autore che sia l'immagine che dell'autore il lettore andrà a formarsi: l'*autore implicito*. L'autore implicito non è solo però una sterile strategia testuale, un fantasma testuale, ma anche è il manifestarsi di una scelta di norme, di prospettive, d'aspetti:

L'autore implicito seleziona, consciamente o inconsciamente, ciò che verrà letto; il lettore interpreta la sua personalità come una versione letteraria, idealizzata, della persona reale in quanto somma della proprie scelte.⁷

L'autore è così, nel testo, una prospettiva chiamata a costituire quel reticolo di prospettive o prescrizioni stilistiche, etiche, sociologiche che il lettore si trova ad affrontare. Così l'autore, creando un'immagine di se stesso, crea la figura simmetrica del *lettore implicito*, una figura–norma che garantisce il successo o meno della lettura.

Una lettura che deve essere disposizione del lettore a giocare nella finzione come un credulo e allo stesso tempo a comportarsi sempre come uno scettico, nella libera sospensione dell'incredulità prescritta già nella *Biographia Literaria* di Samuel Coleridge. Il narratore stipula così una sorta di contratto–accordo con il lettore, «in base al quale quest'ultimo *non sa tutto*»⁸. Questa è la garanzia affinché la letteratura come comunicazione possa funzionare: quanto più il lettore si approssima al suo ruolo di lettore implicito quanto più si avvicina all'autore implicito ed ha la possibilità di interpretare al meglio l'opera, affinché essa sia capace di auto–regolare la propria interpretazione, ovvero che essa «faccia ciò che “vuole” fare»⁹. Già Henry James notava che se un autore «crea bene il suo lettore», cioè quando riesce a coinvolgerlo collaborativamente nell'opera, «allora il lettore si accolla metà della

⁷ *Ivi*, p. 77.

⁸ *Ivi*, p. 56.

⁹ *Ivi*, p. 378.

fatica»¹⁰. Ci sono però molti modi e gradi di attivare la collaborazione del lettore, corrispondenti a vari fini dell'opera, quali la confusione delle aspettative, la collusione tra prospettiva dell'autore e quella del lettore possibile, oppure il piacere della *ironia*, «un espediente per escludere ma anche per includere»¹¹.

Booth, nella seconda edizione al testo, fornirà una suddivisione in tre sensi dello stesso *lettore implicito* (definendo asintoticamente quello che è il lettore reale): il primo senso, quello che possiamo definire come *lettore quasi-scettico*, e che, riprendendo una terminologia coniata da Peter Rabinowitz nel saggio “Truth in fiction: a reexamination of audiences”¹², può essere chiamato *pubblico autoriale* della finzione, è disposto a prestare fede al mondo immaginario pur comprendendo di trovarsi di fronte ad una finzione («sa che gran parte di ciò che viene raccontato è, in un certo senso, “solo una storia”»¹³) ad opera di un'intenzione autoriale, contribuendo così anche alla costruzione dell'immagine dell'autore implicito; al secondo livello è un *narratario* (il *pubblico narrativo* di Rabinowitz) che si fa *credulo* nei confronti dei postulati della finzione, «che accetta tutti gli avvenimenti come se stessero veramente accadendo, ma è tuttavia preparato per sconfessare attraverso l'*ironia*¹⁴ l'inattendibilità dell'autore implicito o un contrasto esplicito con la propria esperienza; così facendo dà la possibilità di presentarsi ad un terzo livello (il *lettore implicito tout court*), un narratario credulo disposto a realizzare ogni prospettiva imposta dall'autore.

È chiaro anche da questo schema, che Booth stesso vede come parziale e in continua definizione, come sia il testo che possa fungere da regolatore del senso, un senso intendibile più che come *coerenza* che come *validità* assoluta, come possibilità di comunicazione piuttosto che efficacia assoluta della comunicazione. Una comunicazione in cui il lettore si approssima asintoticamente ad un ruolo postulato del testo, che inferisce la figura dell'autore implicito, quanto più impersonale,

¹⁰ JAMES, H., *The Atlantic Monthly*, ottobre 1886, p. 485.

¹¹ BOOTH, W., *Retorica della narrativa*, cit., p. 317.

¹² Cfr. RABINOWITZ, P., J., “Truth in fiction: a reexamination of audiences”, *Critical Inquiry*, 1977, 4, 1, pp. 121-141.

¹³ BOOTH, W., *Retorica della narrativa*, cit., p. 447.

¹⁴ Cfr. BOOTH, W., *A Rethoric of Irony*, University of Chicago Press, Chicago 1974.

invisibile, disposto allo *showing* (alla narrazione indiretta dei fatti) piuttosto che al *telling* (una voce narrante che esplicitamente compone la narrazione).

Di un Lettore inscritto nel testo, *implicito*, o meglio, in questo caso, di un *Lettore Modello* ha discusso anche semioticamente Umberto Eco nel suo arcinoto *Lector in fabula*. Per lo studioso italiano, il testo «è una catena di artifici espressivi che debbono essere attualizzati dal destinatario»¹⁵. Questa definizione adombra l'incompletezza del testo come messaggio da un Emittente (Autore) ad un Destinatario (Lettore), chiamato a realizzare il testo attraverso una necessaria «competenza grammaticale» capace di «aprire il dizionario»¹⁶ associato ad ogni parola e di condurre una serie di regole sintattiche. Un testo è oltremodo incompleto perché si caratterizza come un messaggio *complesso*, perché «intessuto di *non-detto*»¹⁷, di spazi bianchi che spingono alla cooperazione del senso.

Il testo può così essere definito come:

un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario... via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un *marginale sufficiente di univocità*. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare.¹⁸

Ma come può funzionare questa comunicazione se il codice del destinatario non corrisponde quasi mai a quello dell'Emittente e spesso non basta la competenza linguistica per decodificare un messaggio? Occorre una competenza che possiamo definire «circostanziale» capace di «far scattare presupposizioni, di reprimere idiosincrasie»¹⁹ ovvero di diminuire al massimo la possibilità dell'ambiguità e del fraintendimento, una competenza che non può essere, nel caso della lettura, segnico-gestuale, vero e proprio esempio di salvagente della comunicazione faccia-a-faccia.

¹⁵ ECO, U., *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, 7a ed., Milano 2002, p. 50.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 51.

¹⁸ *Ivi*, p. 52, corsivo mio.

¹⁹ *Ivi*, p. 53.

Questo insieme di competenze è lo stesso Lettore Modello, capace di dare direzione ai segni testuali, capace di contenere quella sorte interpretativa che deve essere compresa nel «meccanismo generativo»²⁰ del testo stesso.

Da ciò deriva che si potrebbero definire, a livello intuitivo dice Eco, testi *chiusi* e testi *aperti*, anche se non necessariamente questa distinzione funziona. Un testo apparentemente chiuso, dove «ogni termine, ogni modo di dire, ogni riferimento enciclopedico, sia quello che prevedibilmente»²¹ il lettore è capace di intendere, può essere ritorto contro se stesso e divenire apertissimo, anche se in questo caso ci troviamo di fronte ad un modo di usare, di violentare il testo piuttosto che di «esserne dolcemente usati»²². Di contro, anche il più aperto dei testi, il *Finnegans Wake* di Joyce, che assume come ipotesi regolativa della propria strategia testuale quella della propria idiosincrasia nei confronti della competenza del lettore, produce il proprio lettore Modello capace di interpretare «i gradi di difficoltà linguistica, la ricchezza dei riferimenti... possibilità sia pure variabili di letture incrociate»²³.

È necessario così distinguere tra *uso* di un testo chiuso preso come «stimolo immaginativo»²⁴ e *interpretazione* di un testo aperto, ovvero tra l'uso indeterminato di un testo a proprio piacimento (o *godimento*, direbbe il Barthes de *Le Plaisir du texte*) e interpretazione di un testo che la prevede e la istituisce come libera, distinzione che implica a sua volta la distinzione tra semiosi illimitata e interpretazione:

Un testo altro non è che la strategia che costituisce l'universo delle sue interpretazioni – se non “legittime” – legittimabili. Ogni altra decisione di usare liberamente un testo corrisponde alla decisione di allargare l'universo del discorso. La dinamica della semiosi illimitata non lo vieta, anzi lo incoraggia. Ma bisogna sapere se si vuole tenere in esercizio la semiosi o interpretare un testo.²⁵

²⁰ *Ivi*, p. 54.

²¹ *Ivi*, p. 57.

²² *Ivi*, p. 58.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 59.

²⁵ *Ivi*, p. 60.

Interpretare significa consentire che determinate strategie testuali abbiano il loro effetto: ci concentriamo così sul messaggio–testo piuttosto che sull’Emittente reale e il Destinatario reale del messaggio, così che essi devono essere pensati non tanto come poli dell’enunciazione, ma come «*ruoli attanziali* dell’enunciato»²⁶ ovvero non soggetti, ma attanti dell’enunciazione che si definiscono vicendevolmente. Così possiamo definire l’Autore come una *ipotesi interpretativa*, un Autore Modello, che il lettore empirico formula ricavandolo dall’enunciazione, ovvero che deduce da «tracce testuali»²⁷. E, seguendo Austin, possiamo indicare il Lettore Modello come l’insieme delle «*condizioni di felicità*, testualmente stabilite»²⁸ da soddisfare affinché un testo sia attualizzabile nel suo potenziale di senso.

Eco successivamente si impegna nel descrivere i vari livelli di cooperazione testuale possibili, i nodi o giunti dove è attesa la cooperazione del Lettore Modello. Livelli strutturali, intese come «“caselle” metatestuali»²⁹ della cooperazione, che non si configurano in una gerarchia temporale perché nel processo d’interpretazione non esistono sentieri obbligati, ma un procedere a balzi in cui si verifica una «interdipendenza tra le varie caselle»³⁰. Se si può avvertire una gerarchia la si avverte sul primo livello testuale, quello della sua manifestazione lineare, quando s’inizia ad attualizzare il testo in quanto si presenta davanti ad un lettore come un’espressione. Successivamente, scrive Eco, la lettura non segue una gerarchia, «non procede ad albero, né a *main stream*, ma a *rizoma*»³¹. Si deve riconoscere in prima istanza il testo come espressione, ovvero come la manifestazione lineare del testo, la superficie lessematica, linguistica, sulla quale il lettore applica il proprio *codice*, o meglio «un sistema di codici e sottocodici per trasformare le espressioni in un primo livello di contenuto (strutture discorsive)»³².

I codici e sottocodici possono essere distinti a loro volta in:

²⁶ *Ivi*, p. 61.

²⁷ *Ivi*, p. 66.

²⁸ *Ivi*, p. 62.

²⁹ *Ivi*, p. 69.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, p. 71.

a) *dizionari di base*, che attivano dei *postulati di significato* al riguardo dei termini in gioco in una frase (l'esempio è quello del termine *principessa* all'inizio di una fiaba), senza che ancora sia stabilito l'universo di discorso affinché si sappia quali "proprietà debbano essere attualizzate"³³;

b) *regole di coreferenza* che permettono di "disambiguare espressioni deittiche e anaforiche"³⁴ e di riferirle ai termini;

c) *selezioni contestuali e circostanziali* che consentono a loro volta una ulteriore disambiguazione di lessemi, stabilito il contesto del discorso;

d) *ipercodifiche retoriche e stilistiche*, le quali comprendono quelle regole retoriche e di genere che permettono di interpretare tutte quelle espressioni "fatte" appartenenti alla tradizione (come il classico *C'era una volta*);

e) *inferenze da sceneggiature comuni e intertestuali*, una sorta di "testo virtuale" o "storia condensata"³⁵ le prime, "schemi retorici e narrativi che fan parte di un corredo selezionato e ristretto di conoscenza che non tutti i membri di una data cultura posseggono"³⁶ le seconde;

f) *l'ipercodifica ideologica*, la prospettiva ideologica inconscia dalla quale il lettore approccia il testo.

Tramite i codici e i sottocodici, il lettore non attualizza «l'intera rete di proprietà interconnesse»³⁷ presenti nel testo:

Il lettore cioè esplicita, di ciò che rimane semanticamente incluso o implicitato, solo ciò che gli serve. Nel far questo egli *magnifica* alcune proprietà mentre tiene le altre *sotto narcosi*.³⁸

³³ *Ivi*, p. 77.

³⁴ *Ivi*, p. 78.

³⁵ *Ivi*, p. 80.

³⁶ *Ivi*, p. 84.

³⁷ *Ivi*, p. 86.

³⁸ *Ibidem*.

Nel compiere questa selezione, nel magnificare e narcotizzare, a livello delle strutture discorsive, il lettore formula l'ipotesi di un *topic*, ovvero una sorta di «ipotesi su una certa regolarità comportamentale del testo»³⁹ che permette di arginare l'interpretazione illimitata e di formulare «una serie di amalgami semantici che stabiliscono un dato livello di senso o *isotopia*»⁴⁰. *Topic* e *isotopia* si differenziano perché il primo compete ad un livello di pragmatica cooperativa del testo, il secondo ad un livello semantico e di coerenza interpretativa. L'*isotopia* (declinata al plurale e divisa in isotopie *discorsive* e isotopie *narrative*) è considerabile come un termine-ombrello sotto il quale si verificano vari fenomeni, tutti comunque miranti all'individuazione di una «costanza di un percorso di senso»⁴¹ nell'interpretazione, seppure le regole di questa coerenza possano cambiare.

Dall'attualizzazione del livello discorsivo il lettore passa — ma, ricordiamolo, non attraverso un percorso gerarchico, ma rizomatico — a sintetizzare intere porzioni di discorso attraverso *macroproposizioni* della *fabula*, nel livello delle strutture narrative, individuabili sotto condizioni ristrette (rispetto alle condizioni proposte da Van Dijk nel saggio “Action, action description and narrative”⁴²) ricavabili dalla *Poetica* di Aristotele:

[Per individuare una struttura narrativa; N.d.R.] è sufficiente individuare un *agente* (e non importa se umano o no), uno *stato iniziale*, una *serie di mutamenti* orientati nel tempo e prodotti da *cause* (da non specificare a ogni costo) sino a un *risultato finale* (anche se transitorio o interlocutorio).⁴³

Ciò che interessante notare è che queste condizioni implicano che si possa individuare una *fabula* anche in testi non apparentemente narrativi come le operazioni per la produzione del litio o l'esordio dell'*Etica* di Spinoza! Questo ci permette di ribadire che una definizione di cosa sia *letteratura* o *letterarietà*

³⁹ *Ivi*, p. 90.

⁴⁰ *Ivi*, p. 91.

⁴¹ *Ivi*, p. 101.

⁴² Cfr. DIJK VAN, TEUN A., “Action, action description and narrative”, *New Literary History*, VI/2, 1975, pp. 273-294.

⁴³ ECO, U., *Lector in fabula*, cit., p. 108.

comporta una serie di restrizioni deboli che non la rendono costante e spesso dipendente dalla categoria della ricezione estetica o comunque da una riflessione, dirà come vedremo a breve in Riffaterre, dell'*unicità* dell'esperienza del testo letterario fondata nel rapporto al suo effetto di stile.

Il lettore, come abbiamo già discusso, si relaziona alla *fabula* nel tempo, in una sequenza dinamica di eventi. Così facendo, l'elaborazione di macroproposizioni implica la presenza di *previsioni*, ovvero il lettore «è indotto a *prevedere* quale sarà il cambiamento di stato prodotto dall'azione e quale sarà il nuovo corso di eventi»⁴⁴. Il testo presenta segnali di suspense impliciti ed espliciti che condizionano le attese del lettore e che gli impongono di assumere un atteggiamento proposizionale al riguardo dei fatti e delle azioni presentate a livello d'intreccio narrativo. Inoltre il lettore compierà le sue *passegiate inferenziali*, ovvero di norma «*esce dal testo*»⁴⁵ per confrontare la propria esperienza con quella del testo e colmare i vuoti di non-detto presenti in esso.

Visto anche che non tutte le previsioni elaborate dal lettore possiederanno la stessa probabilità, si possono individuare *fabulae chiuse* e *fabulae aperte*, le prime «non permett[ono] (alla fine) nessuna alternativa ed elimina[no] la vertigine dei possibili»⁴⁶, le seconde ci concedono «varie possibilità revisionali, ciascuna in grado di render coerente ... l'intera storia»⁴⁷. Le due differenti modalità non mutano l'attività di previsione e passeggiata inferenziale del lettore ma solo l'intensità della cooperazione. Il lettore con la sua attività cooperativa al livello delle strutture narrative formula così «ipotesi su strutture di mondi»⁴⁸, consentendo la configurazione di un mondo possibile. Eco discuterà sull'applicabilità del concetto di *mondo possibile*, preso a prestito dalla metafisica e dalla logica modale. Sono da escludere a priori sia interpretazioni essenzialiste sia idealistiche del termine: un mondo possibile non ha una consistenza ontologica pari al mondo attuale, ma nozioni come quella della *completezza* del mondo non ci aiutano perché se è impossibile «stabilire un mondo alternativo completo» è altresì «impossibile descrivere come

⁴⁴ *Ivi*, p. 112.

⁴⁵ *Ivi*, p. 117.

⁴⁶ *Ivi*, p. 121.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 114.

mondo completo il mondo “reale”»⁴⁹. Il costruttivismo ci insegna che anche il mondo di riferimento deve essere inteso come un *costrutto culturale*, ma a natura operativo–metodologica (senza concedere troppo all’idealismo).

Un mondo possibile, almeno nel campo di una semiotica della lettura, è definibile in sintesi come quel mondo al quale vari interpretanti sono disposti a concedere atteggiamenti interpretativi, al di là della realtà o meno del mondo: consiste di un insieme di *individui* (o meglio strutture attanziali, non importa se umane o meno) forniti di *proprietà* (essenziali, ma *prospettiche*, al riguardo di *Abschattung*, i profili che il lettore assegna all’oggetto della sua esperienza) da intendere come *azioni*, per cui il mondo possibile è definibile come un *corso di eventi*, un corso di eventi non attuale, ma dipendente «dagli *atteggiamenti proposizionali* di qualcuno, che lo afferma, lo crede, lo sogna, lo desidera, lo prevede»⁵⁰.

In conclusione, Eco ci presenta un’apertura alla natura estetica del testo che pareva assente in questa teoria semiotica della lettura, individuando le due caratteristiche dell’estetico come messaggio nella *ambiguità* e *autoriflessività* del messaggio stesso:

L’aver dimostrato come un testo funziona, e in virtù di quali strategie funzioni così bene (nelle sue volute disfunzioni) ... ci dice ancora una volta che il messaggio estetico possiede la duplice qualità dell’ambiguità e dell’autoriflessività, e che nel lavorare a livello dell’espressione produce alterazioni nell’ordine del contenuto e ci impone di rivedere l’intero universo dell’enciclopedia che mette in crisi.⁵¹

Il testo ci rimanda al nostro bagaglio d’esperienza, di codice, rimanda fuori di sé pur imponendosi come meccanismo autoregolatore della propria interpretazione. Eco ribadisce così quello che già aveva mostrato in *Opera aperta*, quella dialettica tra *forma* e *apertura* nella comunicazione tra emittitore e ricevitore, in un vincolo di costrizione e libertà che fa dell’opera (anche quella più aperta e passibile di

⁴⁹ *Ivi*, p. 131.

⁵⁰ *Ivi*, p. 128.

⁵¹ *Ivi*, p. 217.

molteplici interpretazioni) il meccanismo si direbbe mezzo–pigro e mezzo–attivo della propria interpretazione, di modo che sia mantenuta la sua «irriducibile singolarità»⁵², salvo non si possa esorcizzare l'eventualità ultima di interpretazioni aberranti e di usi semiotici illimitati di un testo, uso proposto dalla cosiddetta «semiosi ermetica»⁵³ dei critici della *Yale Deconstruction* e dalla decostruzione di Jacques Derrida, che Eco distingue dall'interpretazione illimitata in quanto quest'ultima significa pur sempre «appellarsi a un *modus*, ovvero ad una misura»⁵⁴, che è quella del testo come parametro delle proprie interpretazioni, senza negare un senso, o molti, alle interpretazioni, lasciandole le stesse alla propria deriva o decostruzione.

Con la sua teoria semiotica della lettura, Eco ci permette in sequenza sia di evitare uno strutturalismo dogmatico e *ontologico* – che fa dell'opera una struttura chiusa, cristallina e auto–telica – sia di evitare una semiosi illimitata, emorragica, che disperde il testo e, a nostro avviso, i poli di Finzione e Ricezione, in un'infinità disseminazione: «nessun vincolo *strutturale* può chiudere la lettura»⁵⁵ scriveva Barthes. Un'affermazione che altri con Eco non sarebbero disposti a sottoscrivere in toto. Criticare lo strutturalismo non significa per molti abbracciare la semiosi illimitata.

3. Stilistica e semiotica della lettura.

Si veda ad esempio il passaggio da una *stilistica strutturale* ad una *semiotica della poesia* in Michael Riffaterre. Maturato già nel saggio “Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's «Les chats»”⁵⁶ dove la critica all'analisi del poema baudelaireiano ad opera di Lévi–Strauss e Jakobson si fonda sull'assunto che il significato di un testo letterario non possa risiedere sulle strutture grammaticali

⁵² ECO, U., *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1993, p. 34.

⁵³ ECO, U., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, pp. 51-52.

⁵⁴ *Ivi*, p. 55.

⁵⁵ BARTHES, R., *Le Bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris 1984, trad. it. *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino, 1988, p. 29.

⁵⁶ Cfr. RIFFATERRE M., “Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's «Les chats»”, in TOMPKINS, J.,P. *Reader-response criticism. From formalism to post-structuralism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1980, pp.26-40.

e fonologiche, in quanto esse non possono essere componenti attive della poesia, reagenti col lettore, e che dunque si debba riscoprire il ruolo del destinatario in letteratura. Il messaggio poetico, come abbiamo già discusso, può per Riffaterre essere ridotto alla dialettica di *messaggio* e *destinatario*, dove «la risposta del lettore al testo è la sola relazione di causalità cui possa appellarsi una spiegazione dei fatti letterari»⁵⁷.

Il fenomeno letterario, analizzato da Riffaterre attraverso un'analisi formale, è caratterizzato essenzialmente per la sua *unicità*, «la definizione più semplice che si possa dare alla letterarietà»⁵⁸, un'esperienza unica in quanto straniante la nostra percezione abituale, alla quale il lettore ovviamente non si concede totalmente, ma anzi spesso vi resiste, o meglio vi «resiste razionalizzando»⁵⁹ l'ignoto al noto, al familiare. L'esperienza della lettura è così esperienza di testualità, caratterizzata per una stimolazione oscillante tra il piacere e l'irritazione, sensazioni che il lettore avverte come sensazioni però estetizzate, determinate dalla *significanza* — termine che chiariremo in seguito — come «trionfo della forma sopra il contenuto»⁶⁰.

Da questa unicità dell'incontro tra fenomeno e sua ricezione, una ricezione condizionata dal testo che si comporta come un vero e proprio programma di computer capace di strutturare la nostra esperienza, si possono individuare due punti essenziali che caratterizzano il fenomeno:

(1) Il fenomeno letterario “*non è costituito solamente dal testo, ma anche dal suo lettore e dall'insieme delle reazioni possibili del lettore al testo* — enunciato e enunciazione”⁶¹.

L'insieme delle reazioni possibili del lettore al testo è definibile come una razionalizzazione a natura interamente linguistica, una percezione del testo coordinata e prevista dal testo stesso. L'atto di comunicazione letteraria, richiamando alla mente le distinzioni jakobsoniane, ha come componenti essenziali «il messaggio

⁵⁷ RIFFATERRE, M., *La produzione del testo*, cit., p. 131.

⁵⁸ *Ivi*, p. 10.

⁵⁹ *Ivi*, p. 11.

⁶⁰ RIFFATERRE, M., *Semiotica della poesia*, cit., p. 195.

⁶¹ *Id.*, *La produzione del testo*, cit., p. 11.

e il lettore»⁶², le altre componenti (autore, testo, lingua, realtà) sono a livello della rappresentazione e quindi comprese nel rapporto dialettico di testo e decodificatore. Da ciò derivano tre conseguenze essenziali:

- a) “La comunicazione” (letteraria) “è un gioco”⁶³, un gioco programmato dal testo.
- b) Il lettore percepisce il testo in relazione al suo comportamento abituale nella comunicazione pratica, ma non secondo valori di verità o non-verità, ma di conformità o trasgressione rispetto al codice usato dal lettore.
- c) La realtà e l'autore costituiscono due effetti del testo, ovvero l'intenzione autoriale deve essere analizzata solo tramite l'analisi degli effetti che esse provoca orientando l'interpretazione del lettore. L'autore-nel-testo, ovvero l'immagine che il lettore formula dell'intenzione autoriale, è “una modalità di simbolizzazione dei caratteri del testo”⁶⁴. La realtà del testo è un effetto di realtà.

Il secondo punto che caratterizza il testo letterario è il suo essere una partitura che prevede sia la sua corretta esecuzione sia il suo pervertimento (pur sempre, direbbe Eco, all'interno di un campo d'interpretazioni *legittimabili*):

(2) *Il testo è un codice limitativo e prescrittivo.*

Qui si fonda la differenza tra comunicazione non letteraria, che possiede un margine di libertà maggiore, e comunicazione letteraria. Questo perché il testo letterario deve pensarsi come un «monumento... capace di durata»⁶⁵, un «codice speciale ... le cui parole sono contrassegnate da un indice estetico»⁶⁶ — così come l'autore descrive il simbolismo del *monument* in Chateaubriand in *La production du texte* — nella deriva delle sue interpretazioni, una costante nel tempo, che proprio per

⁶² *Ivi*, p. 12.

⁶³ *Ivi*, p. 13.

⁶⁴ *Ivi*, p. 14.

⁶⁵ *Ivi*, p. 15.

⁶⁶ *Ivi*, p. 169-170.

questo consenta lo spaesamento caratteristico dell'esperienza letteraria fatta dal lettore.

Per affermare questo, è necessario rivedere le componenti di un testo letterario come *unità stilistiche* che si impongono all'attenzione del lettore come una segmentazione specifica della sequenza verbale. L'unità di stile, che non corrisponde ad una unità canonica come la parola o la frase, ma risulta come il prodotto di una segmentazione specifica, è una «diade di poli inscindibili, di cui il primo crea una probabilità e il secondo frustra tale probabilità, sicché dal contrasto tra i due risulta un effetto di stile»⁶⁷. Proprietà essenziale dell'unità di stile che coordina l'esperienza del lettore nel testo è quindi una «percezione obbligata»⁶⁸, che sconfessa il principio strutturalista di *latenza delle strutture* a favore del lato di percezione del testo. Una percezione che è caratterizzata sia come norma sia come sua costante pervertimento.

Anche se una dialettica di effetto manifesto (stilistico) ed effetto latente è comunque presente, visto che il lettore percepisce un dato segmento di una sequenza verbale anche come «corollario di qualcos'altro»⁶⁹ ovvero come una *variante*. Questo perché ogni unità stilistica, pur attualizzando un'invariante, è una variante nella misura in cui si trova in relazione ad altri fatti testuali e proprio per questo emerge nella sua differenza; la variante innanzitutto «*rivela che nasconde qualcosa*» e «indica come sia possibile *trovare* questo qualcosa»⁷⁰. Ciò significa che ogni unità stilistica ha un *carattere deittico* ovvero deve fare riferimento ad un elemento ad essa esterno, presentandosi così come una deformazione della mimesi; ed allo stesso tempo un *carattere ermeneutico* («quello che indica al lettore da quale parte debba cercare la relazione strutturale e in quale modo debba interpretarla»⁷¹) consistente nella natura o tipologia di detta deformazione della mimesi.

Una mimesi a livello testuale che non deve essere relazionata ad un referente esterno, né alla problematica della rappresentazione che si deve eliminare in letteratura o meglio riformulare all'interno dello studio semiotico. Innanzitutto

⁶⁷ *Ivi*, p. 16.

⁶⁸ *Ivi*, p. 20.

⁶⁹ *Ivi*, p. 21.

⁷⁰ *Ivi*, p. 22.

⁷¹ *Ibidem*.

perché la lettura opera su clichés, stereotipie, combinazioni verbali e queste subordinano il significato al significante e fanno della funzione referenziale del testo un *effetto* dello stile. Per cui abbiamo a che fare con una semantica orizzontale: «la funzione referenziale si esercita da significante a significante: la referenza consiste nel fatto che il lettore percepisce che certi significanti sono le varianti di una medesima struttura»⁷². Ed ancora:

La semantica del testo poetico è caratterizzata dal *bricolage* di cui parla Lévi-Strauss: essa si basa interamente su parole già combinate tra loro, su gruppi prefabbricati, il cui significato non procede dalle cose, ma dal loro ruolo in un sistema di significanti... Le combinazioni verbali mutano d'aspetto, il loro significato si modifica costantemente con il procedere della lettura. Ogni interpretazione che tenda ad immobilizzare tale meccanismo riconducendo il testo alla realtà e all'atomismo statico del dizionario non può che disconoscere la funzione della poesia come esperienza di alienazione.⁷³

La mimesi poetica non ha dunque un legame con una *adaequatio* del segno alla cosa, ma è fondata sul significante così come è percepito nelle unità stilistiche dal lettore. Un'analisi del significato dipende così necessariamente da una teoria della lettura. È ciò che Riffaterre ribadirà in *Semiotics of Poetry*, accantonando forse lo studio del sistema di probabilità inscenato dal testo, ma rinnovando l'affermazione di una stretta dipendenza tra fenomeno letterario e dialettica di testo e lettore, chiarendo il già accennato concetto di *significanza*. Un fenomeno che in poesia si manifesta attraverso l'*obliquità* ovvero: è esperienza comune che «una poesia dice una cosa e ne significa un'altra»⁷⁴. Così possiamo distinguere preliminarmente nella sua unicità la letterarietà dalla non-letterarietà. Nella poesia possiamo individuare tre possibili modalità d'obliquità, corrispondenti ad una distorsione deviante rispetto ad un effetto di verosimiglianza, di mimesi: lo *spostamento* (lo «stare per», ad esempio, della metafora e della metonimia), la *distorsione* (nell'ambiguità, nella contraddizione manifesta o nel caso estremo del *nonsense*) e la *creazione* del significato («quando lo

⁷² *Ivi*, p. 49.

⁷³ *Ivi*, p. 57.

⁷⁴ RIFFATERRE, M., *Semiotics of Poetry*, cit., trad. it. *Semiotica della poesia*, cit., p. 23.

spazio testuale funge da principio d'organizzazione per originare segni da *items* linguistici che non sarebbero altrimenti significanti»⁷⁵ come la simmetria, o la rima di elementi).

La verosimiglianza che anche il lettore pare attendersi come attitudine — derivata dalla comunicazione ordinaria — viene così sovvertita da quelle che possono chiamarsi *agrammaticalità* [*ungrammaticalities*], ostacoli imposti dal testo che costituiscono la sua continua modificazione, variazione e molteplicità. Una molteplicità nell'unità, l'unità formale e semantica della poesia, che appunto si definisce come *significanza*, come «modificazione persistente della mimesi»⁷⁶ e che prevede la distinzione in due momenti di lettura.

Consideriamo una prima lettura, dove il lettore pare scavalcare la «recinzione della mimesi»⁷⁷. Il lettore attiva la propria competenza linguista (e quella letteraria, intesa come dimestichezza coi testi, con le mitologie, coi temi presentati), la quale implica il presupposto pratico della verosimiglianza del linguaggio, ma anche la capacità di riconoscere le *agrammaticalità* presenti nel testo. Ciò nonostante, afferma con forza Riffaterre, la capacità del lettore di riconoscere la modificazione mimetica dipende dal testo, «la competenza linguistica pone il lettore in grado di percepire le non-grammaticalità; egli, però non è libero di ignorarle, poiché precisamente su questa percezione il controllo del testo è *assoluto*»⁷⁸.

Il secondo stadio della lettura, quello della *lettura ermeneutica*, è caratterizzato dal passaggio dal dominio della *mimesi* a quello della *semiosi*: il lettore, «mentre è all'opera muovendo in prospettiva dall'inizio verso la conclusione ... riconsidera, rivede, paragona retrospettivamente»⁷⁹ e attraverso questa esperienza di retroazione, traduce le *agrammaticalità* come «variazione e modulazione di un'unica struttura»⁸⁰, accendendo ad un sistema superiore che gli permette di interpretare la *unità di significanza* che è il testo. Questo effetto di reale (che non è adesione all'illusione referenziale ma sua accettazione come stadio della *mimesi* da superare):

⁷⁵ *Ivi*, p. 24.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 25-26.

⁷⁷ *Ivi*, p. 29.

⁷⁸ *Ibidem*, corsivo mio.

⁷⁹ *Ivi*, p. 30.

⁸⁰ *Ibidem*.

stabilisce la grammatica come lo sfondo dal quale le non-grammaticalità s'impongono allo sguardo come pietre d'inciampo, per essere comprese infine ad un secondo livello. Non si può sottolineare abbastanza come l'ostacolo che minaccia il significato quando percepito isolatamente alla prima lettura, costituisca anche il filo conduttore della semiosi, la chiave della significanza nel sistema superiore, ove il lettore lo percepisce come parte di un reticolo complessivo.⁸¹

La lettura scopre così l'unità significante del testo poetico, così la significanza è la stessa prassi trasformazionale della lettura, prassi che ha come peculiarità quella di «rimbalzare da referenza a referenza che senza sosta sospinge e convoglia il significato in un testo non presente nella linearità, in un paragramma o, meglio, in un *ipogramma*»⁸², un «gruppo verbale preesistente»⁸³ che funziona come matrice di una parola o locuzione quando si può definire come poetica.

Un ipogramma, a livello semiotico, può essere messo in parallelo alla funzione delle non-grammaticalità a livello mimetico, ed è un insieme che comprende «semi e rappresentazioni, *clichés* (o citazioni), sistemi descrittivi»⁸⁴, questi ultimi essendo «un reticolo di parole associate l'una con l'altra attorno ad una parola nucleare»⁸⁵. La derivazione ipogrammatica fa sì che la percezione del testo sia il risultato «della trasformazione di un intertesto»⁸⁶, gioco verbale estremo definito come *intertestualità*.

Così, l'unità di significanza è scoperta dal lettore in un movimento circolare che va dalla sequenza di segni mimetici fino ad essa, e *a contrario* da una matrice al testo, fino al lettore:

Una poesia risulta dalla trasformazione della matrice, una frase minimale e letterale, in una più lunga perifrasi, complessa e non letterale. La matrice è ipotetica, costituendo soltanto l'attualizzazione grammaticale e

⁸¹ *Ivi*, p. 31.

⁸² *Ivi*, p. 39, corsivo mio.

⁸³ *Ivi*, p. 56.

⁸⁴ *Ivi*, p. 58.

⁸⁵ *Ivi*, p. 78.

⁸⁶ *Ivi*, p. 82.

lessicale di una struttura... La matrice è sempre attualizzata in varianti successive, la forma delle quali è governata dalla sua attualizzazione prima o primaria, il *modello*. Matrice, modello e testo costituiscono varianti della medesima struttura.⁸⁷

Il testo nella sua produzione di significato compie così una sorta di *giro vizioso*, scrive Riffaterre, dalla mimesi alla semiosi, in una crescente *iperdeterminazione* dove «l'arbitrarietà delle convenzioni del linguaggio, quanto più il testo si fa deviante e non-grammaticale, sembra diminuire invece di aumentare»⁸⁸.

La proposta di Riffaterre si caratterizza dunque per la sua rigidità, l'esperienza del lettore è iperdeterminata nel passaggio necessario dal momento mimetico a quello semiotico, ma forse la transitività di questo passaggio ci permette di individuare un margine di libertà nel lettore, se consideriamo il procedimento inverso del circolo — dall'unità stilistica al codice del lettore, il quale, una volta scoperta la *monumentalità* della poesia, può sempre tornare ad una comunicazione ordinaria, oppure al suo contesto o a confrontare questa con quella. Così una sorta di riverberazione semantica sul *testo che noi siamo* è possibile come indicava forse Barthes quando scriveva che «leggere vuol dire far lavorare il nostro corpo... in corrispondenza al richiamo dei segni del testo»⁸⁹.

Oppure, a confronto, si potrebbe richiamare gli esiti di una semiotica *aperta* in un autore come Robert Scholes, per il quale ogni attività interpretativa implica una riconnessione dei «mondi della finzione e dell'esperienza»⁹⁰. Questo non significa ricondurre il gioco implicito della lettura ad un meccanismo totalmente arbitrario e soggettuale, né enfatizzare le proprietà mimetiche della letteratura. L'infinità dell'interpretazione, che essa sia soggettiva o testuale (della semiosi illimitata), deve essere by-passata considerando che ogni interpretazione è finita nella misura in cui si riflette sull'esperienza situata del lettore, sulle «norme generiche, i modelli sociali e le opinioni»⁹¹ del suo orizzonte di lettura.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 49-50.

⁸⁸ *Ivi*, p. 52.

⁸⁹ BARTHES, R., *Il brusio della lingua*, cit., p. 25.

⁹⁰ SCHOLES, R., *Semiotics and Interpretation*, Yale University Press, New Haven – London 1974, p. 32.

⁹¹ *Id.*, *Protocols of reading*, Yale University Press, New Haven, 1989, p. 30.

Torna così l'oscillazione tra libertà e correttezza dell'interpretazione presente in molte delle teorie finora affrontate, quella dialettica tra Ricezione e Finzione che non prevede una sintesi, ma lo stesso procedere dell'avventura della lettura, alla quale è da associarsi una teoria ibrida della stessa, che renda conto del momento di creazione e del momento di configurazione del testo, del livello mimetico–produttivo, del livello semiotico–interpretativo, del livello semantico–ricongrativo dove «riscriviamo il testo dell'opera nel testo delle nostre vite»⁹².

Proprio attorno a questa citazione da Barthes, Scholes elabora una visione della lettura che potrà esserci utile. In *Protocols of Reading*, la lettura è vista sia come un tentativo di comprendere, ovvero di entrare nel corpo del testo *altro*, e un tentativo di incorporare il testo nel proprio corpo testuale. Una lettura che nel suo procedere si caratterizza come peculiarmente dialettica, a due facce e direzioni [*two-faced*], una direzione a ritroso, «verso la fonte e il contesto originale dei segni che stiamo decifrando»⁹³ e una direzione in avanti «fondata sulla situazione testuale della persona che sta leggendo»⁹⁴. Ma queste due direzioni, per quanto chiare, hanno il difetto di essere mono–dimensionali, dunque sarebbe meglio parlare di una lettura *centripeta* e di una lettura *centrifuga*, sostituendo la metafora del cerchio a quella della linea, capace di figurare anche il contesto in cui la lettura avviene:

La *lettura centripeta* concepisce il testo nei termini di una intenzione originale collocata al centro del testo. La lettura così concepita tenderà a ridurre il testo al suo nocciolo di intenzionalità assoluta. La *lettura centrifuga*, al contrario, vede la vita del testo lungo la sua circonferenza, la quale è in costante espansione, circoscrivendo nuove possibilità di significato.⁹⁵

La lettura è così un processo che si sviluppa nel tempo, ma non come qualsiasi processo. Le due forze centripete e centrifughe sono forse differenziali coesistenti, ineliminabili. Anche una teoria come quella della decostruzione in Derrida — che

⁹² BARTHES, R., “Day by Day with Roland Barthes” in BLONSKY, M., *On Signs*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1985, p. 101.

⁹³ SCHOLETS R., *Protocols of reading*, cit., p. 7.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ivi*, p. 8, corsivo mio.

l'autore definisce non a caso come un «nichilista con una differenza»⁹⁶, come salvandolo dalle fauci dei suoi critici più acerrimi — non può fare a meno di un'etica della lettura, che si caratterizza come un riconoscimento sia della nostra libertà sia della nostra responsabilità nei confronti di ogni testo, di ogni retorica:

La nozione di testualità ci ricorda che non facciamo niente in isolamento dagli altri. Siamo sempre connessi, intrecciati assieme, testualizzati...
Avere un'etica significa avere degli standard, dei canoni, dei protocolli.⁹⁷

I *protocolli di lettura*, intesa la lettura come una pratica trasformazionale, sono così ineliminabili anche nelle teorie che Scholes definisce come radicali, *esorbitanti* di testualità (*il n'y a pas de hors-texte*) comparate con teorie conservatrici, *rigorose* che si muovono in maniera centripeta, verso quel nocciolo del testo di cui sopra (*il testo è oggettivabile*). Anche se non abbiamo la possibilità di decretare una vincitrice tra le due, perché «non abbiamo altra scelta» scrive Scholes «che leggere sia rigorosamente sia in modo esorbitante, sia in modo centrifugo che centripeto allo stesso tempo»⁹⁸, riscrivendo le nostre vite nel solco dei testi che leggiamo e rileggiamo. La lettura è così una pratica paradossale: per leggere bisogna essere fuori dal testo per entrarci, ma il nostro *io* di lettore non è altro che testo, un testo che sa di essere finito, in quanto limitata possibilità tra le innumerevoli possibilità. Si dà così validità dell'interpretazione, secondo Scholes, per la stessa finitezza della natura umana e dipendendo da ineliminabili cornici di riferimento, grazie alle quali «alcune letture sono migliori di altre e alcuni testi di altri»⁹⁹.

A prescindere dai differenti livelli e possibilità di cooperazione testuale presentati, da quelle più conservatrici a quelle più radicali, queste teorie di auto-regolamentazione del testo rispetto alla sua lettura, hanno dimostrato l'insufficienza dello strutturalismo inteso come dogma del testo-in-sé seppur confermando l'utilità di un'analisi strutturale come metodo. Se si è passati dallo strutturalismo alla semiotica, ci si è imbattuti in una serie di difficoltà, la prima della quali è quella della

⁹⁶ *Ivi*, p. 58.

⁹⁷ *Ivi*, p. 154.

⁹⁸ *Ivi*, p. 88.

⁹⁹ *Ivi*, p. 154.

semiosi illimitata, differentemente arginata, la seconda quella di una definizione della *letterarietà* non in termini di funzione poetica del linguaggio, ma nei termini di un effetto stilistico all'interno della pluralità del testo inteso semioticamente. Le teorie di cui sopra si sono così imbattute in un'esperienza della lettura paradossale, al bordo del testo che noi chiamiamo letteratura, paradossale perché dinamica.

Una dinamica tra effetto permesso e prodotto dal testo, che troviamo nell'esplicita retorica della lettura di Michael Charles. Lo studioso francese dichiara di voler elaborare una «teoria dell'efficacia del discorso»¹⁰⁰ come una retorica della lettura nei suoi effetti che prende avvio dalla poetica, analizzando le figure del discorso come «marchi percettibili per la lettura»¹⁰¹. Sebbene la teoria di Charles si iscriva a pieno titolo in un sistema testo-centrico che fa della lettura una procedura del testo, un processo controllato, ciononostante il suo tentativo di elaborare proprio una retorica fa sì che i poli oggettivi (*le figure* della letteratura) e soggettivi (*le forze* della letteratura) siano mantenuti entrambi come possibilità o meglio come movimenti in gioco: perché la retorica «lungi da fare d'ostacolo al piacere di leggere, lo permette... *doppiamente*: nel modo in cui presuppone che il libro trasformi il suo lettore e nel modo in cui regola questa trasformazione»¹⁰².

Per questo dobbiamo concentrarci sullo stesso atto di leggere, lasciando da parte o meglio includendo i poli del testo e quelli del lettore, che vivono di una dinamica, e non in una relazione binaria, che può essere affrontata secondo due sensi, «dal libro al lettore, o all'inverso»¹⁰³; la prima apparentemente fornisce la sicurezza dell'oggettività, la seconda il piacere di una soggettività libera (ed il suo rischio), ma quello che è appunto necessario considerare, per comprendere appieno il fenomeno della lettura è «la solidarietà delle istanze e la *dinamica* delle loro relazioni»¹⁰⁴. Una dinamica regolata dal testo nella sua stessa natura, natura figurale analizzata dal metalinguaggio retorico, mirante ad individuare quei «buchi e fratture dove

¹⁰⁰ CHARLES, M., *Rhétorique de la lecture*, cit., p. 10.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 128.

¹⁰² *Ivi*, p. 25, corsivo mio.

¹⁰³ *Ivi*, p. 60.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 61.

interviene, dove si inserisce l'*interpretazione*¹⁰⁵, vuoti del testo che fanno sì che anche l'interpretazione più libera sia «ancora un effetto del testo»¹⁰⁶.

Così la retorica si riformula rispetto alla tradizione, non come sistema di precetti o regole del discorso, ma a partire da una retorica di figure che, riprendendo *Les Figures du Discours* di Fontanier, «non descrive un linguaggio poetico, ma una poetica del linguaggio»¹⁰⁷. La figura deve essere ripensata come «il marchio del soggetto» del discorso, «caratterizzazione del discorso come differente dagli altri»¹⁰⁸ — e quindi il genere si distingue come «la definizione di *istruzioni d'uso* [*mode d'emploi*] del libro»¹⁰⁹ — e così il testo letterario può manifestare una sua finalità esterna, il *destinatario*, e pur sempre una finalità interna, l'*autonomia* del suo discorso.

La conseguenza lampante di questo procedimento è che si instaura un rapporto implicito tra *letterarietà* e lettura, anzi «un testo si determina come *letterario* per il suo posizionamento *retorico*; o meglio: la letteratura è un effetto retorico specifico»¹¹⁰ nella relazione dinamica. Charles analizza i prologhi dei *Canti di Maldoror* di Lautréamont e di *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais, due testi che consentono un modello di lettura attraverso un meccanismo comune di «disorientamento del lettore»¹¹¹ e dove «il soggetto dell'enunciazione si nasconde (almeno provvisoriamente) per “lasciar parlare” il libro»¹¹²:

Il testo agisce sul lettore e il lettore sul testo; o piuttosto *all'interno* del testo... Una *retorica dell'effetto* può (non può che) tentare di determinare le modalità di tale operazione. Essa non pretende di descrivere il «contenuto» delle letture possibili, ma *le procedure testuali che rendono queste letture possibili*, quelle che per metafora si possono chiamare le «aperture» del testo.¹¹³

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 118.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 125.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 127.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 62.

¹¹¹ *Ivi*, p. 59.

¹¹² *Ivi*, p. 60.

¹¹³ *Ivi*, p. 63.

I modelli della lettura proposti dal testo possono variare da un modello di *movimento* ad un modello di *assorbimento* nel testo. Il lettore pare trovarsi di fronte ad un'alternativa: o si impegna a «“resistere”» nel suo modo di lettura o «si lascia leggere, quindi legge veramente»¹¹⁴. Entrambi i modelli sono però previsti nelle figure retoriche presenti nel testo, anche se lo spazio tropico travalica sempre se stesso nel proprio *effetto*, generando «un discorso–corpo, percettibile, “palpabile”, descrivibile»¹¹⁵ che diviene uno spazio intermedio tra il linguaggio usuale, ordinario, referenziale e quello ambiguo dell'invenzione, della letteratura considerata nella sua autonomia. Uno spazio, *estetico* diremo, in cui la distinzione soggetto–oggetto è abolita a favore della relazione, di oscillazione, tra costrizione e libertà, tra consentire a l'opera di leggersi nella sua forma indeterminata e produrre l'opera leggendola.

Quella che possiamo così definire come *effetto Letteratura* è un fenomeno eterogeneo, che chiama in causa differenti tipi di discorsi e differenti modelli di lettura, una retorica come «teoria della ricezione del discorso»¹¹⁶, che trasla l'oratoria nel campo del discorso scritto:

è qualcosa del tipo del «discorso citazionale»; obbliga un punto di vista del quale si può *costruire* un'unità, facendo però così che essa consenta spazio a differenti relazioni possibili tra i suoi «frammenti», tra i differenti discorsi che utilizza. Costringe e lascia un margine di libertà — che non è altro che una costrizione più sottile.¹¹⁷

Rivendendo lo schema jakobsoniano, la nozione di messaggio orientato su stesso (che fa del messaggio letterario espressione della dominanza della funzione poetica) è legato inscindibilmente a quella che potremmo definire come *funzione retorica* del linguaggio, quella che lo rende messaggio verso un destinatario e questo fa sì che la stessa idea di un «messaggio che è a fine a stesso» sia sempre «*messa in questione*»¹¹⁸, messa sotto torchio da questa deriva e apertura propria della lettura.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 24.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 135.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 187.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 288.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 78.

Una teoria della letteratura diviene così una «*arte della messa in dubbio*», divenendo così una «teoria del nostro *rapporto* con la letteratura»¹¹⁹.

4. Genette: dalla narratologia alla meta-estetica.

Charles ha proposto così una retorica come *art de lire* alla quale fa dipendere una teoria del discorso, riconoscendo nello spazio tropico un campo che si pone tra l'uso ordinario e l'uso ambiguo, creativo, del linguaggio. Ricordiamo come, in direzione apparentemente opposta, Gerard Genette inaugurava in *Figures III* il suo discorso sul racconto a partire dall'analisi di una *retorica ristretta*, che fonda il proprio credo sul *centro-centrismo* della figura della metafora, cercando di dimostrare al contrario quella che chiama una collusione tra le due figure di metafora e metonimia, o meglio «l'incrocio di una trama metonimica e di una catena metaforica»¹²⁰ in Proust e in molta letteratura moderna.

Già in *Figures* del 1966, l'autore aveva affrontato la retorica e la sua eredità, questa volta in rapporto allo strutturalismo e all'attività critica proposta dalla semiologia barthesiana, trattando parallelamente il tema della significazione in letteratura e caratterizzandolo attraverso la predominanza della *connotazione* retorica: i segni in letteratura appartengono ad un linguaggio di secondo grado, il significante funziona come una sorta di *supersignificazione*, «significante di un secondo significato»¹²¹, situazione che si esprime in retorica attraverso il concetto di figura. La semiologia pare applicare però questo interesse per la connotazione retorica oltre il ristretto campo letterario, verso il mondo intero della comunicazione. Questo perché il linguaggio della connotazione:

mostra che l'uomo può imporre un *surplus* di senso a qualunque oggetto
già provvisto o di un senso primo (enunciato verbale, immagine grafica o

¹¹⁹ *Ivi*, p. 96.

¹²⁰ GENETTE, G., *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino p. 63.

¹²¹ ID., *Figures*, Éditions du Seuil, Paris 1966; trad. it. *Figure I. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino 1969, p. 176.

fotografica, sequenza cinematografica) o di una funzione primaria non
significante che può essere, per esempio un uso.¹²²

Così che la funzione letteraria perde di una sua posizione stabile all'interno del sistema della lingua, situazione della quale si erano accorti già i formalisti russi, insistendo secondo Genette sul «carattere *differenziale*»¹²³ del fatto letterario, un fatto che richiederebbe una storia della lettura della letteratura la quale mostrerebbe tutta la *silenziosità* di quest'ultima, la comunicazione silenziosa già descritta dal Proust delle *Giornate di lettura*, una «retorica del silenzio»¹²⁴, un processo di annullamento e ambiguità del senso che fa della letteratura una paradossale seconda lingua all'interno della lingua stessa. Ambiguità che la critica contemporanea, abbandonando la retorica classica, ed anzi fondandosi sul rifiuto di essa, ha stabilito come funzione autosignificante del segno in letteratura; prospettiva che in realtà era in qualche modo implicita nella retorica stessa, un'idea di letteratura descritta — seppure all'interno di una precettistica delle figure — come un ordine fondato sull'ambiguità dei segni, un sistema che può contemplare «due sensi della medesima parola: due linguaggi del medesimo linguaggio»¹²⁵.

Se la letteratura è un ordine ambiguo, possiamo dire di essere di fronte a quel anello di Möbius a due facce, la faccia della scrittura e la faccia della lettura, indicato sempre da Genette in *Figures II* come modello della lingua letteraria, un modello che implica l'infinità al suo interno pure essendo formalmente finito. Un'immagine che, seguendo le *Finzioni* e le *Inquisizioni* borgesiane, permette di sgombrare il campo da tendenze autoriali e recuperare, seppure in una *mitologia* del testo eternamente incompiuto e impersonale, il ruolo della lettura. L'Autore è così morto, la sua intenzione alla sorgente irrintracciabile (persa nella Biblioteca di Babele) tanto quanto l'Opera, il suo senso conchiuso; rimane solo il *testo*, plurale, un centro d'innomerevoli relazioni, «una riserva di forme che attendo il loro senso»¹²⁶ nella solidarietà di scrittura e lettura.

¹²² *Ivi*, p. 177.

¹²³ *Ivi*, p. 155.

¹²⁴ *Ivi*, p. 185.

¹²⁵ *Ivi*, p. 202.

¹²⁶ *Ivi*, p. 121.

Ispirandosi a Borges, si potrebbe dire che la letteratura è quel testo–specchio che fa conoscere (e distorce) il volto del lettore, e da esso è parzialmente distorto. In essa, percezione e creazione si danno di un sol colpo. Questa solidarietà di scrittura e lettura sembra essere l'unica certezza che consente di definire un campo letterario del discorso. Pare ancora una volta, come verificato altrove, che la letteratura si definisca tramite il suo effetto, come testo *in movimento*. La logica della letteratura mostra così la sua autonomia relativa, dipendente forse da un'etica della lettura che dipende dalla sottile libertà consentita dall'opera (come arte in movimento) alla dinamica della lettura. Un'etica della lettura che a sua volta è iscritta formalmente, nei confini incerti della finzione letteraria, da essi contenuta e prevista.

Ma se entriamo nella cornice narratologica di *Discours du récit* e di *Nouveau discours du récit*, la visione genettiana del lettore come istanza è ridimensionata e quasi sminuita come controparte *virtuale*, in potenza e asimmetrica, del narratore extradiegetico, un'immagine trasparente, un velo inconsistente che permette o meglio permetterebbe l'accesso in potenza al testo. Genette riporta il termine coniato da Gerard Prince nel 1971¹²⁷, il *narratee*, il destinatario a livello esclusivamente diegetico, del racconto, che non può essere confuso col lettore (reale e virtuale) più di quanto il narratore non si confonda con l'autore. In *Nouveau discours du récit* Genette dichiara come non sia compito della narratologia definire le istanze del *implied author* e del *implied reader*, anche se queste rientrano nel campo più ampio della poetica. Analizza il seguente schema, che ricava tra gli altri da *Story and Discourse* di Chatman, e cerca di ridurlo:

[Autore Reale[Aut. Impl.[Narratore[racconto]Narratario]Lett. Impl.]Lett. Reale.]

Semplificabile di seguito in:

[AR [AI[Ne[R]Nio]LI]LR]

Genette si chiede innanzitutto se l'istanza dell'autore implicito sia necessaria tra narratore e autore reale: lo nega come istanza effettiva (perché «un racconto di

¹²⁷ Cfr. PRINCE, G., “Notes towards a preliminary categorization of fictional «Narratees»”, cit.

finzione è fittiziamente prodotto dal suo narratore, ed effettivamente dal suo autore»¹²⁸). È disposto invece a considerare l'autore implicito come l'istanza ideale dell'autore «come posso indurlo dal suo testo»¹²⁹ spesso come controparte ideale del narratore fittizio (sia esso intra- o extradiegetico). Ma quest'immagine o induzione dell'autore dipende essenzialmente da due fattori: la competenza o meno del lettore – che può variare dall'ingenuità di identificare Daniel Defoe con l'esperienza di Robinson Crusoe alla conoscenza minima di questa effettiva differenza (Defoe non ha mai passato alcuni mesi come naufrago in un'isola deserta) — e, altro fattore in gioco, la *performance* dell'autore reale, ovvero come l'autore si rivela inconsciamente o consciamente nel testo (per *rivelazione involontaria* o *simulazione volontaria*).

In entrambi i casi, l'autore implicito (AI) può essere identificato con l'autore reale (AR) e quindi eliminato dallo schema. In generale però come abbiamo detto, si nega l'autore implicito come istanza narrativa effettuale, riducendolo ad un'idea o immagine superflua dal punto di vista effettuale rispetto all'autore reale. Questa immagine, l'autore implicito, sopravvive qualora ci interessiamo di poetica, ma non è necessario nella narratologia: «Esiste nel racconto, o meglio dietro o davanti ad esso, qualcuno che racconta: il narratore. Al di là del narratore esiste qualcuno che scrive, responsabile di tutto il suo al di qua. Costui è, udite udite, l'autore (semplicemente)»¹³⁰. Questa riduzione col rasoio di Occam vale altrettanto per il lettore implicito, ridotto a *lettore virtuale*, o lettore possibile della comunicazione asimmetrica tra un autore e il suo presente e futuro destinatario, una supposizione nella mente dell'autore, pertanto prevedibile ma indefinibile.

Lo schema della comunicazione letteraria viene così tradotto da Genette:

$$AR (AI) \rightarrow Ne \rightarrow R \rightarrow Nio \rightarrow (LV) LR$$

Qualcosa, avvertiamo, è cambiato. Innanzitutto, si introduce l'uso della freccia ad indicare la direzione della comunicazione (è bene specificare, a livello

¹²⁸ GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris 1983; trad. it. *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987, p. 120.

¹²⁹ *Ivi*, p. 121.

¹³⁰ *Ivi*, p. 127.

narratologico) dall'Autore al Lettore e mai a senso contrario. Sarà il compito di una poetica o meglio di una poetica riformulata, in Genette, ampliare l'analisi della comunicazione letteraria introducendo un ambito di ricezione della letteratura, anche se non postulando figure strategiche come quelli dei vari lettori impliciti già affrontati.

Inoltre, ritornando alla formula di Genette, si introducono le due non-istanze narrative ma indefinite di AI (non autore implicito, ma autore *indotto*, dice Genette) e LV (lettore virtuale). Non si capisce effettivamente la necessità di questi inserimenti né la reintroduzione di due istanze, quella dell'Autore Reale e quella del Lettore Reale che sono simmetriche, anche se Genette prospetta la loro asimmetria virtuale nel Lettore Virtuale – asimmetria che è forse da tradurre nel rapporto tra racconto e lettore, non tra autore reale (trascurabile) e lettore virtuale (ininfluente se non come istanza *de jure* ma non *de facto*). D'altronde la narratologia e con lei *Discorso del racconto* dichiarano di occuparsi del *racconto*, storia e narrazione esistono solo per l'intermediario del racconto, in una conoscenza di tipo indiretto. L'analisi del discorso è «lo studio delle relazioni tra racconto e storia, fra racconto e narrazione, fra storia e narrazione» in quanto esse «si iscrivono nel discorso del racconto»¹³¹. Lo schema di Genette potrebbe così essere ridotto all'osso (visto dal punto di vista di una poetica, invece che dal punto di vista narratologico):

Ne→R→Nio

Genette non mira così assolutamente a rintracciare una logica della lettura, come fa il Todorov di *La lecture comme construction*, seppur quest'ultimo confermi l'assoluto controllo del testo a discapito di qualunque suo effetto arbitrario, consegnandoci una teoria delle funzioni interpretative (*esegetiche* e *meta-esegetiche*) introdotte nel testo dall'autore, controcanto di una codificazione implicita, di un sistema di norme e convenzioni della società in cui lettore si trova a leggere il testo. Non si avverte così, in Genette, la necessità di un'istanza regolatrice sia essa l'autore

¹³¹ GENETTE, G., *Figures III*, cit., trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p. 77.

implicito (eliminato) sia esso il lettore implicito (altrettanto fuorigioco) come sua controparte.

Lungi così dal poter rintracciare una teoria della lettura palese. O meglio, si può riconoscere come, per quanto detto, la lettura si pone al di fuori della scienza letteraria tout court, per ritrovarsi nel campo di una mitologia del testo come eternamente metamorfico, palinestroso, messo in questione dal suo stesso paratesto, dalla sua *soglia* (da attraversare, Scrive Genette a conclusione di *Seuils*), che seppur come scopo abbia quello garantire al testo «una sorte conforme al disegno dell'autore»¹³², non sempre svolge questa funzione d'ausilio, d'accessorio, ed anzi mette in crisi l'autonomia del testo aprendolo alla sua dimensione *trascendente* — vedremo il senso di questo termine — di sua ricezione. Ricordiamo così anche che allo statuto *sostanziale* del paratesto (l'essere esso stesso un testo alle soglie del testo) deve affiancarsi allo statuto *pragmatico* del paratesto («la natura del destinatario, del destinatario, il grado di autorità o responsabilità del primo, la forza illocutoria del suo messaggio»¹³³, etc.) che impone di incrinare l'autonomia del discorso letterario e di considerarla rispetto al contesto d'uso dell'enunciato letterario stesso.

Vorremmo dunque mostrare come, specie nei suoi esiti recenti che tendenzialmente collegano estetica, come studio descrittivo della relazione estetica, e poetica, che si ridefinisce come studio delle condizioni per cui un testo possa essere percepito come oggetto a funzione estetica (sia essa intenzionale o meno, sia esso opera d'arte o testo ad effetto estetico), molto possa ruotare attorno ad una domanda ed ad una risposta che Genette si fa e a cui risponde in *Finzione e Dizione*: «Cos'è che fa di un testo un oggetto estetico?» si chiede. La risposta «essere un'opera d'arte», afferma, «non può essere che una risposta tra le altre»¹³⁴. Vedremo da cosa è consentita quest'evasiva risposta.

Quali sono effettivamente le altre risposte? Si avverte così il bisogno di una vera apertura della relazione estetica tra testo e destinatario, che non può essere

¹³² GENETTE, G., *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989, p. 401.

¹³³ *Ivi*, p. 10.

¹³⁴ GENETTE, G., *Finzione e dizione*, cit., p. 35.

relegata solo alla funzione poetica, all'auto-referenzialità del messaggio della poetica strutturalista. Ovvero, significa che a questa si affianca. Questo perché la letterarietà, come asserisce Genette più volte, è un fatto plurale, un intreccio funzionale, del quale dobbiamo descrivere regimi, criteri e modi, come vedremo in seguito.

Il percorso dell'analisi genettiana, che traduce il suo legame con lo strutturalismo e l'eredità della *écriture* barthesiana in una cornice allargata, approda ad uno strutturalismo aperto, come indicato in ipotesi a conclusione di *Palimpsests*, il quale partendo da un'analisi dei modi della letterarietà si esprime nella teoria della relazione estetica di *L'Oeuvre de l'Art I-II*, dipendente da una traduzione della teoria dei sintomi dell'estetico di Goodman che, nel caso dello studioso francese, mantiene problematicamente la distinzione tra polo artistico e polo estetico. Una distinzione relativista o meglio funzionalistica, oscillatoria: un'opera d'arte è tale *quando* le si attribuisce un'intenzionalità estetica; un'opera d'arte è oggetto estetico *quando* richiama un'attenzione ed un *apprezzamento* (un giudizio di gusto soggettivo e immotivato), secondo la descrizione fattane nei due volumi appena citati.

Dove, seppure divisa e distribuita in due parti della ricerca, Genette dichiara di proporre una sua *meta-estetica* (o un'estetica intesa come ispirata all'estetica analitica per il carattere provvisorio, descrittivo e non normativo della sua ricerca) la quale mira a indicare i differenti modi di esistenza delle opere d'arte considerati artefatti a intenzione estetica, o meglio «artefatti a funzione intenzionale»¹³⁵ o artistica, nei quali è riconoscibile «l'obiettivo di un effetto da ottenere o “la candidatura” a una ricezione estetica»¹³⁶. Le condizioni perché vi sia opera sono dunque quelle dell'artifattualità tecnica e dell'articità come funzione artistica, ovvero la possibilità da parte di un ricevente di rintracciare un'intenzione estetica nell'artefatto.

All'interno del rapporto tra *Immanenza* — quello che solitamente è ritenuto senza specificazione come modo d'esistenza o statuto ontologico e che Genette traduce in una vera e propria tassonomia empirica dei regimi d'immanenza

¹³⁵ ID., *L'oeuvre de l'art*, cit. 1997; trad. it. *L'opera dell'arte. I. Immanenza e Trascendenza*, CLUEB, Bologna 1998, p. 7.

¹³⁶ *Ivi*, p. 253.

allografico e autografico, regimi del *come* dell'opera d'arte, della sua «consistenza»¹³⁷, come carattere costitutivo dell'oggetto, sia esso concreto o ideale — e *Trascendenza*, come gioco dinamico tra l'opera e il suo oggetto di immanenza, ovvero il modo d'esistenza dell'opera nel suo *funzionare*, in movimento, in azione, presa in considerazione rispetto all'«effetto che ess[a] esercita (o meno) sui suoi riceventi»¹³⁸, rispetto ovvero al suo carattere *condizionale*, la posizione di Genette, spinto dal suo funzionalismo interessato più al “Come funziona?” piuttosto che al “Che cosa è?” dell'arte, consentendosi di affermare che «*nulla è in sé un'opera d'arte*»¹³⁹, almeno che non sia riconosciuto in essa un'intenzione estetica, si manifesta nel fatto che parlare d'opera d'arte (o meglio, si direbbe, di «arte all'opera»¹⁴⁰) significa trascendere l'immanenza dell'oggetto, nel nostro caso il testo, e interessarsi alla relazione che l'opera ha non solo con quest'ultimo, ma con il ricevente che la fa funzionare, riconoscendo in essa un'attività produttrice essenzialmente in relazione.

Quest'attenzione al *quando*, per la quale si può affermare effettivamente che nel campo artistico la «funzione equivale a statuto»¹⁴¹, comporta in una teoria letteraria una dura presa di posizione di teorie testocentriche come quella formalista o quella espressa dal *New Criticism* americano, in quanto l'opera non può essere considerata più come un «oggetto autonomo»¹⁴² autotelico. Per cui la stessa *funzione letteraria* rimane una nozione instabile e dipendente dall'attivazione dell'oggetto d'immanenza–testo, dipendente dalla «variabilità contestuale»¹⁴³ della proprio ricezione. L'artisticità di un'opera letteraria, o come scrive, *l'articità*, ha così un carattere condizionale o *attenzionale*, inscindibile dalla consistenza costitutiva di questo oggetto, dalla sua articità costitutiva.

Così, come vedremo in *Finzione e Dizione*, la teoria della letterarietà richiede considerazione *costitutiva* dell'opera affiancata da una considerazione *condizionale*,

¹³⁷ *Ivi*, p. 12.

¹³⁸ *Ivi*, p. 272.

¹³⁹ *Ivi*, p. 161.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 272.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 271.

¹⁴² GENETTE, G., *L'oeuvre de l'art*, cit. 1997; trad. it. *L'opera dell'arte. II La relazione estetica*, CLUEB, Bologna 1998, p. 206.

¹⁴³ ID., *L'opera dell'arte. I. Immanenza e Trascendenza*, cit., p. 265.

per cui finzione e ricezione, nel nostro caso, possono essere mantenuti come poli di una relazione fluttuante tra polo artistico e polo estetico. L'opera-testo si apre alla molteplicità contestuale delle sue ricezioni, della sua *trascendenza*, sorpassando l'idea del testo chiuso cara agli strutturalisti:

Il giudizio estetico è libero di investire qualunque oggetto, naturale o artefattuale, per esempio un informe marmo mutilato o appena sgrossato, un assemblaggio casuale, *cadavre exquis*, scrittura automatica o prodotto oulipiano. Ma un "semplice" oggetto estetico, essendo un artefatto umano, suggerisce sempre un'intenzione estetica, a torto o a ragione, e generalmente senza che si possa deciderne con certezza ... e questa suggestione, legittima o meno, può investirlo di una funzione artistica, e dunque farne l'oggetto (o uno degli oggetti) d'immanenza di un'opera.¹⁴⁴

In *Finzione e Dizione*, si tratta di stabilire sotto quali condizioni un testo orale o scritto possa essere candidato al grado di oggetto letterario come «oggetto (verbale) dotato di funzione estetica — di cui le *opere* costituiscono una specie particolare, definita tra l'altro dal carattere intenzionale (e come tale percepito) della funzione»¹⁴⁵.

Da cui la distinzione in due regimi della letterarietà: un regime *costitutivo*, corrispondente alla domanda *Quali testi sono opere?* e relativo alla *poeticità* o *fittività* del testo, ovvero a ciò che lo distingue formalmente in qualche modo (vedremo come e se stabilmente) dal testo non-letterario; e un regime *condizionale*, «che dipende da un giudizio estetico soggettivo e sempre revocabile»¹⁴⁶, il quale riguarda le condizioni e le circostanze per cui un testo diviene o smette di essere un'opera letteraria ("Quando è la letteratura?"). Affiancati ai regimi si trovano due criteri radicalmente *empirici* della letterarietà: un criterio *tematico* relativo, detto in parole povere, al contenuto nel testo, al mondo finzializzato dal testo, e un criterio formale, *rematico*, relativo al tipo di discorso esemplificato dal testo, indipendentemente dal suo oggetto.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 211.

¹⁴⁵ GENETTE, G., *Finzione e dizione*, cit., p. 7.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

L'incrociarsi dei quattro produce uno schema dei modi della letterarietà, così sintetizzabile¹⁴⁷:

CRITERIO	REGIME	<i>Costitutivo (relativo al Come)</i>	<i>Condizionale (relativo al Quando)</i>
<i>Tematico</i>		FINZIONE	
<i>Rematico</i>		POESIA	DIZIONE PROSA (non finzionale)

Verifichiamo così l'incrociarsi dei modi della letterarietà: la *finzione* o *fittività* è a regime costitutivo e criterio tematico, ovvero, indipendentemente da qualsiasi giudizio di valore, comprende tutti quei testi che prevedono «un atteggiamento del lettore (la famosa «sospensione dell'incredulità») che è estetico, nel senso kantiano del disinteresse relativo verso il mondo reale»¹⁴⁸, quel patto di irresponsabile fiducia tra testo e ricettore che permette l'accesso al mondo immaginario della finzione dotato di una sua referenza implicita; la letterarietà per *dizione* comprende in sé invece la *poesia*, a regime costitutivo e criterio rematico, ovvero con dei tratti formali, seppur variabili, di ordine estetico evidenti, e la *prosa non finzionale*, a carattere condizionale, cioè dipendente da un atteggiamento individuale o un giudizio di gusto immotivato. Ovvero, possiamo valutare come letterario o contenente letterarietà anche il Codice Napoleonico o un elenco del telefono o un libretto di istruzioni, essenzialmente per il loro stile.

Che cosa è dunque la letteratura per *dizione*? È tutta quella letteratura definibile non tanto per il suo oggetto quanto per la sua forma, al di là che la si consideri sotto un regime costitutivo o condizionale, per il suo *come* o per il suo *quando*. Si distingue dalla letteratura di finzione perché se quest'ultima «si impone essenzialmente per il carattere immaginario dei suoi oggetti»¹⁴⁹, quella si manifesta come l'essere di un testo distinto (benché inseparabile) dal suo contenuto oggettuale o, in termini goodmaniani, è il testo considerato per le sue «capacità di

¹⁴⁷ Cfr. *Ivi*, p. 29.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 8.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 28.

esemplificazione in quanto opposte alla funzione denotativa»¹⁵⁰ e l'esemplificazione è «una modalità di riferimento allo stesso titolo della denotazione, anche se essa procede in senso inverso (dall'oggetto al predicato, e non dal predicato all'oggetto)»¹⁵¹. Qui Genette introduce e rivede la nozione di *stile* come «il versante percepibile del discorso»¹⁵², un grado minimo di letterarietà del testo che dipende «interamente dalla valutazione del lettore»¹⁵³. Lo stile è il campo della figuralità del testo, il campo della connotazione distinto dalla sua denotazione, e non è mai una proprietà obbiettiva del discorso, ma sempre «un fatto di lettura e interpretazione»¹⁵⁴. Così possiamo affermare che:

ogni elemento di discorso può essere considerato letterale o figurato a seconda dei contesti e dei tipi di *ricezione*. Il carattere ampiamente condizionale, o *attenzionale* della figuralità ne fa come si è sempre saputo un perfetto emblema dello stile... Lo stile consiste dunque nell'insieme della proprietà rematiche esemplificate dal discorso, al livello «formale» (ovvero, di fatto, fisico) del materiale fonico o grafico, e al livello figurale della denotazione indiretta.¹⁵⁵

Possiamo rintracciare ciò nonostante un tratto comune tra i regimi condizionali e i regimi costitutivi, al di là del criterio tematico o rematico, al di là di denotazione ed esemplificazione del discorso, della fittività o della funzione stilistica del testo? Questo tratto, dice Genette, è da definire come *intransitività* del discorso, ovvero il fatto che il significato «sia inseparabile dalla forma verbale»¹⁵⁶, dal punto di vista rematico (che Genette paragona e distingue da *formale*) come effetto dello stile, e che gli oggetti della finzione non hanno sussistenza al di là degli enunciati di finzione. Questo perché, costitutivamente, il testo è composto di pseudo-asserzioni alle quali non corrisponde nessuna realtà extra-testuale, cioè esso «determina una

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 30.

¹⁵¹ Genette, G., *L'opera dell'arte. II. La relazione estetica*, cit., p. 62.

¹⁵² *Ivi*, p. 107.

¹⁵³ *Ivi*, p. 118.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 103.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 105.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 31.

funzione paradossale di pseudo–referenza, o di denotazione senza denotato»¹⁵⁷. Ma anche perché la parola nel testo considerato per il suo regime *condizionale* si presenta come opacizzata, disturbata nella sua trasparenza denotativa. Questo significa che:

oltre a ciò che *dice* (denota) il discorso è, in ogni istante, una cosa o un'altra... in linguaggio sartreano si potrebbe giustamente dire che le parole, e quindi le frasi e i testi, sono di continuo contemporaneamente *segni* e *cose*... lo stile non è altro che questo versante, diciamo *sensibile*, che fa ciò che Jakobson chiamava la «percepibilità» di un testo.¹⁵⁸

In entrambi i casi, l'intransitività consente a che il testo possa considerarsi un oggetto autonomo *solo* in quanto si riferisce a se stesso (la funzione poetica in Jakobson) e che la relazione col lettore sia una relazione estetica «nella quale il senso è percepito come inseparabile dalla forma»¹⁵⁹. Come possiamo vedere, Genette non ci fornisce una nozione stabile di quello che potrebbe essere detto parafrasando Bordieu il *campo della letterarietà*¹⁶⁰, come il campo che distingue a priori i testi letterari dagli altri testi (scientifici, storici, autobiografici). La stessa nozione di *finzione* o *fittività* ha indizi rintracciabili non solo dal punto di vista testuale, come già Genette aveva dimostrato introducendo la nozione di para–testo, di un qualcosa che facesse da cornice mobile per il lettore e lo immettesse in quella che è disposto a credere o *candidare* come opera d'arte o oggetto estetico a funzione intenzionale. Altrove, considerando il dibattito sullo statuto illocutorio della finzione narrativa in *Expression and Meaning* di Searle¹⁶¹, afferma un'ovvietà non sempre chiara per il senso comune, ovvero che non tutta la letteratura sia finzione, così come non tutta la finzione sia letteratura: un fumetto è finzione, ma non letteratura.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 32

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 99.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Cfr. BOURDIEU, P., *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil, Paris 1992; trad. it. *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005.

¹⁶¹ Cfr. SEARLE, J., "The Logical Status of Fictional Discourse", in *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

Questo non scompone la nostra ricerca, ed è importante notarlo: noi parliamo di lettura come una relazione estetica all'interno di quella oscillazione tra letteratura a regime costitutivo–finzionale e letteratura a regime condizionale–soggettuale, non ci interessano nozioni stabili ma solo una polarità mobile, per indicare la dinamica della lettura. Se per Genette la relazione estetica comporta attenzionalità aspettuale ed apprezzamento, noi stabiliamo la particolarità della relazione estetica insita nella dinamica della lettura, che non necessita di un apprezzamento, di un giudizio di gusto che lo stesso Genette intende come *derivato* dall'attenzionalità, dell'aspettualità, quando scrive che «l'attenzione aspettuale determina e definisce senza reciprocità l'apprezzamento estetico, che è soltanto un effetto»¹⁶².

La relazione estetica della lettura definisce il proprio oggetto come estetico solo (ma non solo) a partire da una certa *articità*, sia essa costitutiva o condizionale. Per questo la lettura è una relazione estetica sui generis, che sbaraglia la contrapposizione tra esteticità ed artisticità, polarità troppo pericolose per essere contrapposte, alla vecchia maniera della dicotomia Soggetto–Oggetto. La lettura è una *visione aspettuale* e una *produzione intenzionale*, produzione in quanto relazione semiotica di produzione o esecuzione di senso e intenzionale in senso fenomenologico, in quanto mirante sempre ad un certo oggetto costituito da questa intenzionalità. Questo il senso della sua paradossalità, del suo essere un'oscillazione tra costituzione di un oggetto immaginario e una relazione soggettuale volta a percepirlo in modo peculiare. Per questo ad una dimensione estetica del segno come significante in movimento si deve associare una dimensione estetica del senso.

Parliamo poi di letterarietà associandola alla lettura perché, dal punto di vista tematico, il mondo oggettuale della finzione *ristretta* non è di per sé autosussistente, la sua apertura di mondo necessita di un'attività ricettiva (che mettiamo tra parentesi come *soggettuale*, non soggettiva) che ne consente il riferimento simulato o denotazione sospesa. Lo aveva notato anche Genette, i testi di finzione postulano, in quanto *enunciati* di finzione, un destinatario o lettore disposto, anche solo in parte, a credere alla realtà che costruiscono. La nozione di *intransitività* che attraversa le due poetiche essenzialiste e condizionali è quella che paradossalmente ci permette di

¹⁶² GENETTE, G., *L'opera dell'arte. II La relazione estetica*, cit., p. 38.

parlare di ricezione ed è quella che ci permette di parlare di relazione estetica nella lettura: l'oggetto verbale si costituisce come oggetto estetico, indipendentemente da un'intenzione produttiva, ma dipendendo da una relazione non solo *attenzionale*, ma anche produttrice nel senso che consente all'oggetto di attivarsi come opera. Nella lettura visione e creazione sono da considerarsi come solidali, questo significa parlare di quell'etica della lettura tra libertà e consentimento del testo. Ciò dà adito a considerare oggetti verbali a natura non costitutivamente intenzionale (testi) come oggetti letterari dipendendo da una loro ricezione, una *letterarietà minima*, perché non supportata dalla poeticità o fittività. Questo ci permette di dire che solo alcuni di questi testi sono opere d'arte tout court, anche se non oggetti effettivamente autonomi, perché *trascendenti* sempre il loro oggetto d'immanenza. In entrambi i casi, i testi letterari implicano una relazione estetica ed artistica e sono oggetti estetici a natura o meno intenzionale, a prescindere dal loro regime d'immanenza. La lettura è così anche relazione attenzionale e «l'attenzione è il simmetrico di intenzione» che al di là della produzione o meno di un oggetto da parte di un essere umano prevede che «la ricezione di un oggetto proced[a] da un'attività intenzionale in senso husserliano (e searleano)»¹⁶³.

Non possiamo certo affermare che Genette faccia dipendere in toto la nozione di letterarietà dalla ricezione di un testo da parte di un lettore, di un pubblico, o di quel contesto variabile che dal punto di vista di un'analisi *condizionale* determina ciò che è definito come letterario o meno. Il punto che c'interessa per la nostra proposta di lettura (sulla Lettura) di quel rapporto di scambio e oscillazione dinamica tra ciò che definiamo forse in mondo tranchant *Finzione* come atto volto a creare un regime di autoregolamentazione del testo rispetto alle proprie interpretazioni e *Ricezione* come sua attivazione da parte di una ricezione estetica (che sia essa immanente o trascendente, implicita o storica), è quello che Genette afferma in modo lampante in questo passo:

Dobbiamo non sostituire la poetica condizionalista alle poetiche essenzialiste [o costitutive; N. d. R.] ma fare per essa un posto al loro fianco: ognuna regge esclusivamente la propria istanza di legittimità,

¹⁶³ *Ivi*, p. 21.

ovvero di pertinenza. L'errore di tutte le poetiche, da Aristotele in poi, è stato che ognuna ha ipostatizzato come «letteratura per eccellenza», o addirittura come sola letteratura «degnata di tal nome», il settore d'arte letteraria cui applicava il proprio criterio e a proposito del quale era stata concepita.¹⁶⁴

Dal punto di vista dei testi a letterarietà costitutiva sia tematicamente che rematicamente possiamo così affermare di trovarci di fronte a delle *opere d'arte* (seppur il loro movimento richiede continuamente il riferirci ad un testo ideale che faccia da regolatore della propria produzione di senso aperta), produzioni dal carattere estetico intenzionale che possiedono una loro *articità*; invece il testo a letterarietà condizionale, di cui si può negare l'intenzionalità, è considerabile un oggetto (verbale) estetico, ma non un'opera. Si vede così come la lettura debba introdursi necessariamente nella definizione della letterarietà.

La lettura come *ricezione-del-testo*, come lato di percepibilità ed effetto estetico dell'oggetto a natura verbale (il messaggio), caratterizza un testo come letterario a regime condizionale, la lettura come *finzione-nel-testo*, come appello virtuale alla lettura, caratterizza il testo letterario come oggetto a funzione estetica. La letterarietà stessa oscilla così nell'esperienza estetica della lettura, e questa oscillazione ci impone di interessarci più al *quando* che al *come* della letterarietà, al lato della relazione e della *trascendenza*, piuttosto che a quello dell'immanenza e della produzione. Non è l'oggetto che rende la relazione estetica, ma è la relazione che rende l'oggetto estetico, riprendendo come già fatto la regola di Genette. L'oggetto può essere candidato a torto o a ragione come opera, ciò che ci interessa è il passaggio dall'immanenza dell'oggetto estetico e la trascendenza dell'operosità, entrambe necessarie per la lettura, nel suo circolo di comprensione, produzione e verifica.

Il testo letterario *non è solo* opera letteraria perché, come scrive in una nota a Searle, «il giudizio di letterarietà» è questione di «*funzione estetica* attribuita ad un testo che non necessariamente è stato prodotto con tale intenzione»¹⁶⁵. Quella che

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 27-28.

¹⁶⁵ GENETTE, G., *Finzione e dizione*, nota 27, p. 126.

Bertoni chiama *lettura letteraria*¹⁶⁶ presuppone forse una visione ristretta e costitutiva della letteratura. Si potrebbe affermare, invece, che la lettura è sempre letteraria perché impone la letterarietà all'oggetto verbale, a prescindere dalla condizione necessaria ma non sufficiente della fittività.

Cosa è che fa di un testo un oggetto estetico? La sua lettura come relazione estetica, si direbbe, come cooperazione tra finzione e dizione, mondo di oggetti immaginari e percepibilità del testo, dimensione del significato e dimensione del senso, o meglio, di *significanza*:

Il valore estetico — scrive comunque Genette —, al di fuori di qualunque narrazione o rappresentazione drammatica, non è assegnabile ad alcun testo, e quello di un racconto, o di un dramma, dipende sempre dalla finzione, dalla dizione o (nella maggior parte dei casi) da qualche cooperazione tra i due, della quale non si possono tanto misurare ruolo d'insieme e ripartizione.¹⁶⁷

Vediamo come questa cooperazione tra finzione e dizione, denotazione sospesa dell'opera ed effetto stilistico condizionale dipendente dalla sua ricezione, se associata alla dialettica di *Immanenza* e *Trascendenza*, possa altresì descrivere un campo, quello cosiddetto letterario, che ha come minimo comune denominatore quello di riferirsi alla ricezione, singola o storica, immanente o trascendente l'oggetto in sé. Non è possibile, trattando la letteratura attraverso il filtro di una teoria della lettura, svincolare il *Quando è l'arte (letteraria)?* dal *Che cosa è l'arte (letteraria)?* anche se, come Goodman notava, «dire che cosa l'arte fa non è lo stesso che dire che cosa l'arte è; ma non ho problemi ad affermare che il primo aspetto costituisce ciò che vi è di primario e peculiare»¹⁶⁸.

Questa è sia una prescrizione che una conclusione teorica. Una definizione della lettura come oscillazione tra Ricezione e Finzione dipende necessariamente da una *letterarietà* variabile, capace di contenere la libertà vincolata di cui abbiamo già

¹⁶⁶ Cfr. BERTONI, F., *Il testo a quattro mani*, cit., pp. 173-197.

¹⁶⁷ GENETTE, G., *Finzione e dizione*, p. 33.

¹⁶⁸ GOODMAN, N., *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1978; trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Bari 1988, p. 83.

discusso. La lettura è una dinamica che ci fa entrare in un mondo di finzione che già ci contiene, implicitamente tra le righe, nel corpo della scrittura, nella *littera* come *litura*, macchia e *litum*, inchiostrazione e incrostrazione. Grazie a queste macchie, questa letterarietà distribuita nel nostro linguaggio, noi produciamo l'oggetto-testo virtuale capace di contenerci e di esprimere la sua potenzialità come stile, o meglio il suo essere un oggetto di senso o esteticamente una quasi-soggettività, come direbbe Dufrenne. Il testo, quella tessitura da noi attivata, ci ostacola e ci trattiene come meccanismo d'autoregolazione, e si chiude o stringe solo per cercarci di più, in un effetto estetico, sia esso a candidatura intenzionale-artistica o meno, a prescindere da un nostro giudizio di apprezzamento o dal suo definirlo come opera, anche perché la svolta funzionale nella trattazione dell'opera d'arte (l'arte intesa come funzionamento del linguaggio) che possiamo riconoscere sia in Iser che in Genette, impone una nuova relazione tra effetto estetico immanente del testo e effetto trascendente del testo *all'opera*. Se per Barthes il testo è «paragonabile ad un cielo, piatto e insieme profondo, liscio, senza bordi e senza punti di riferimento»¹⁶⁹, ma dal punto di vista delle *lessie* come «spartiacque del testo plurale»¹⁷⁰ acquista un suo volume semantico e una sua individuazione, non di meno il testo come fascio di codici è considerabile per la visione aspettuale che ci offre, per la sua percepibilità stilistica. Il testo letterario è così un quasi-oggetto e funzione, perché da un lato è avvicinato da una relazione attenzionale e dall'altro può essere dotato di un'intenzionalità che fa del suo effetto provvisorio un effetto trascendente, una risposta estetica, nella dialettica di estetica del segno ed estetica del senso connaturata nella lettura.

¹⁶⁹ BARTHES, R., *S/Z*, cit, p. 18.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 19.

CAPITOLO IV.

Interpretazione, lettura, comunità: Stanley Fish.

“L’interpretazione è il solo gioco in città.”

(S. Fish)

“L’esperienza estetica è dinamica e non statica. In essa è necessario operare discriminazioni delicate e scorgere relazioni sottili, identificare sistemi simbolici e caratteri propri di questi sistemi, e che cosa questi caratteri denotano ed esemplificano, interpretare opere e riorganizzare il mondo nei termini delle opere e le opere nei termini del mondo.”

(N. Goodman)

1. Variabilità e interpretazione del fatto letterario.

Abbiamo cercato di mostrare in precedenza come una teoria della lettura debba fare i conti con una visione oscillante della letteratura o letterarietà come funzione estetica della lingua, un’estetica immanente relativa al come della letteratura (un come che in realtà è sempre *un quando* del linguaggio in atto) e un’estetica trascendente relativa al quando negli effetti, al funzionare dell’opera come arte all’opera. Abbiamo così optato per un’estetica dell’effetto e della riposta estetica al testo definibile come letterario solo *in relazione*. Ovvero, abbiamo azzardato che si potesse dire che è letterario tutto ciò che è considerato tale nella sua attivazione—lettura, sia in senso *costitutivo*, come messaggio segnico ambiguo che rimanda necessariamente ad un destinatario condotto nei suoi meandri, sia in senso *condizionale* come oggetto verbale investito di una attribuzione di valore estetico, che lo considera più per il suo effetto formale che per la costruzione del mondo che propone. Dotare di funzione artistica questi oggetti è a torto o a ragione, secondo Genette, attribuirgli un’intenzione estetica e produttiva o meglio un «effetto intenzionale»¹ e ciò significa in definitiva far dipendere l’immanenza dell’opera — e quindi la sua autonomia — dalla trascendenza, l’arte all’opera come attività,

¹ GENETTE, G., *L’opera dell’arte. I. Immanenza e Trascendenza*, cit., p. 6.

dipendente dal contesto variabile della propria ricezione, una *Trascendenza* intesa come anello di congiunzione tra il che cosa dell'opera e la sua ricezione come oggetto estetico, quella operatività dell'opera, l'azione dell'opera nel suo campo d'azione. Se pur Genette non costruisca una scala di valori tra «“gli oggetti estetici” in generale (un albero, un animale, un paesaggio)» — il campo al quale al quale pare sussumere anche le letterarietà condizionali — «che sono tali in modo attenzionale, e le opere d'arte, che sono di modo intenzionale e in larga misura istituzionali»², il suo riconoscimento del concetto di opera come *ouverture*, nel binomio solidale di «arte come produzione e come ricezione»³ ci permette di affermare che la letterarietà come il quando della letteratura si forma mediante il nostro rapporto, indiretto o diretto, col testo nella lettura.

Nel caso delle finzioni e ricezioni costitutive, il testo si offre ad una candidatura di intenzionalità estetica, ovvero si presenta come intenzionalmente produttore di un mondo allusivo, perché parziale, da intenzionare. Questa apertura, che è, come nota Genette, «apertura sulle altre opere, sul proprio divenire, sul mondo dove si esercita la propria azione»⁴ è permessa da una relazione attenzionale che rende percepibile l'oggetto verbale, ma lo rende percepibile come opaco, refrattario, come dotato di una propria soggettività, una propria intimità da salvaguardare, *auto-poietica*. Per questo si può dire che lo stile è la quasi-soggettività del testo, il lato espressivo. La funzione esemplificativa pare in Genette assumere così un ruolo più esteso della possibile definizione della funzione poetica del linguaggio, relegata alla sola articità costitutiva.

Nel campo letterario, parlare di intenzionalità non significa dunque riportare ad un'intenzione autoriale bensì legare inscindibilmente letterarietà come statuto variabile degli atti di finzione e relazionalità estetica come sua ricezione e sua relazione attenzionale, cioè volta all'attribuzione di qualità, direbbe Ingarden, *metafisiche*, ma ad effetto estetico provvisorio, come quando attribuiamo valore estetico ad un testo che non è evidentemente definito (storicamente, si direbbe, ma anche paratestualmente e istituzionalmente) come letterario. Un'intenzionalità che

² ID., *Figures IV*, Seuil, Paris 1999, p. 28.

³ *Ivi*, p. 36.

⁴ *Ivi*, pp. 36-37.

sia volontaria o meno, che corrisponda ad un atto linguistico che ha uno scopo o una sua forza — sia essa illocutoria o perlocutoria —, oppure nessuno in quanto discorso citato, parassitario, di secondo grado, è da un lato determinabile dall'aspetto tematico del discorso, da ciò di cui si parla, e dall'altro dall'aspetto rematico, che è in larga parte condizionale, relativo al tipo di discorso esemplificato, alla letteratura per dizione.

Così ha senso parlare di ciò che è la letteratura tout-court, la finzione narrativa, drammatica e la finzione poetica, la prima delle quali si impone per il carattere immaginario dei propri oggetti — immaginari perché intenzionati da quella coscienza immaginante di cui parla Sartre in *Immagine e coscienza* e che li caratterizza così come un *nulla*, ma non privo di un valore trascendente, una negazione feconda di senso — e la seconda per la sua caratterizzazione stilistica che rende l'oggetto-testo un quasi-oggetto, e lo dota di una propria soggettività, caratteristica che per certi versi è stata dalla critica orientata verso l'oggettività del testo, specie quella che va sotto l'etichetta del *New Criticism*, confusa col concetto di carattere autotelico dell'opera, e associato a sua volta col pregiudizio anti-mimetico. Che Genette, scompigliando le carte del classico rapporto dicotomico tra prosa e poesia, estende per esemplificazionalità anche alla prosa non finzionale. L'unica *mimesis* che qui proponiamo e che Iser traduce come *performance*, è la capacità di riconoscere una funzione letteraria nel nostro mondo quotidiano, una funzione che nega il mondo (che è il mondo dei testi, dei costrutti culturali, ed anche quello delle interpretazioni) ma si pone in comunicazione con esso.

Negare il mondo significherà riconoscere un'esteticità ad esso, un'esteticità chiusa e autonoma, che deve però fare i conti col fatto che il linguaggio anche quello di secondo grado si confronta sempre con il suo uso contestuale, funzionale, col che cosa fa piuttosto che semplicemente sul che cosa è o che cosa rappresenta, ovvero che la *mimesis* non è solo negazione ma anche atto, e dunque gioco e performance, maschera che ci nega ma che ci consente di introdurre un supplemento nella comunicazione standard. Dove, sebbene non si possa negare la possibilità di un'attitudine anche involontaria alla letterarietà, ci concentriamo sulla finalità del

messaggio piuttosto che sulla sua forma o espressività, una finalità sulla quale gradiremmo trovarci d'accordo.

In letteratura ci pare invece che il disaccordo, l'interpretazione che aggiunge senso attraverso la lettura di un testo, sia da preferire alla tacita attualizzazione di un testo, tanto che ad ogni autore si augurerebbe maggiormente di creare un'opera (le molteplici letture) che produce una quantità di interpretazioni illimitata piuttosto che una considerazione definitiva del significato dell'opera che ne chiuda il senso una volta per tutte. Possiamo così scompigliare le carte a piacimento affermando che l'intenzionalità autoriale è irrintracciabile, la cui versione soft è la seguente: non tutti gli atti compiuti da un autore hanno uno scopo verificabile e molti sono involontari, per cui è meglio, nella pluralità del testo, far morire l'autore... Quindi anche gli atti di finzione che compiamo in letteratura non possono assicurarsi una loro riuscita stabile. Se è così, se nella comunicazione non sappiamo quando un messaggio avrà il suo scopo in sé o fuori di sé, da cosa dipende dunque la loro letterarietà? Non abbiamo possibilità di distinguere ciò che è letterario da ciò che non lo è? E, di conseguenza, non possediamo nemmeno un discrimine tra i *differenti* effetti del linguaggio?

Ha così senso parlare di testi che i lettori includono con un'attribuzione estetica e per la considerazione non del carattere pseudo-fattuale delle asserzioni cosiddette di finzione, ma per il riconoscimento di uno stile come lato di percepibilità del discorso. Un elenco del telefono, preso come caso limite, può essere considerato oggetto dell'attenzione estetica se, seguendo Goodman, in esso è riscontrabile uno di quei sintomi dell'estetico che definiscono in modo necessario e sufficiente l'esperienza come estetica o se, seguendo Genette, che rovescia soggettualmente la teoria oggettiva di Goodman, stabiliamo una relazione estetica con essi e quindi li attribuiamo un effetto estetico (parziale). Sono testi che hanno una loro funzione referenziale, un loro uso pragmatico, un'istruzione che associa stabilmente segni ad altri segni, anche se come direbbe Sausurre, in modo *convenzionale*. Ma che, tuttavia, possono essere considerati letteratura nel momento in cui riconosciamo in essi un effetto estetico immanente, uno stile che si pone non tanto in contrasto, ma in supplemento, rispetto al loro uso trasparente.

Mancando così di specificità — molteplici sono gli atti intenzionali e non intenzionali che il linguaggio compie — lo strumento del linguaggio rende incerto dove si possa effettivamente riscontrare la funzione letteraria: nel testo, come qualità auto-riflessiva del segno (delle frasi, delle proposizioni, delle asserzioni) e qualità espressiva del segno (il suo rimandare ad una sua proprietà, la sua esemplificazionalità o, più elegantemente, il suo *stile*), al suo margine, nel suo richiamo ad una concretizzazione, si direbbe con Mukarovsky⁵, nella mente del lettore, un lettore che è però strategia all'interno o meglio al bordo del testo, che si sdoppia in una ricezione estetica e in un'interpretazione storica, in un lettore implicito ed in un lettore storico. Lettori in cui però il gioco d'oscillazione tra ricezione e finzione, apertura controllata e autonomia parziale, è rintracciabile.

Non stiamo qui insinuando che la letteratura dipenda in toto dalla lettura, una lettura fuori dal testo, nel mondo della sua ricezione e della sua interpretazione? Cosa rende un testo come letterario se non un'attribuzione, abbiamo detto, di effetto estetico? Un effetto estetico che stando pericolosamente al margine può includere il contributo del lettore individuale e storico, di una comunità di lettori, un pubblico, disposto a ritenerlo tale. Si può così ridurre l'evento significativo, o meglio il significato come evento direbbe Iser, al risultato di un'interpretazione contestuale o meglio comunitaria? Ci troviamo qui di fronte ad una norma contestuale, una comunità interpretante come «un principio trascendentale al di là delle intenzioni individuali del singolo interprete»⁶ direbbe Eco, citando Pierce, con l'intenzione di porre un arresto alla semiosi infinita e di stabilire un significato non oggettivo ma almeno intersoggettivo al testo nelle sue molteplici interpretazioni, escludendo così la deriva ermetica. La proposta di Eco è quella di mantenere la dinamica tra *intentio operis* e *intentio lectoris*, ma controllando l'interpretazione attraverso un'economia della lettura imposta non solo dal testo come paradigma da conservare e meccanismo di controllo o meglio come «un oggetto che l'interpretazione costruisce nel tentativo circolare di convalidarsi in base a ciò che costituisce»⁷, ma anche di un Abito

⁵ Cfr. MUKAŘOVSKÝ J., *Il significato dell'estetica*, cit.

⁶ ECO, U., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, p. 336.

⁷ *Ivi*, p. 34.

condizionale, ovvero «una decisione coerente in funzione delle letture successive che ne faremo»⁸.

La prospettiva di Stanley Fish si fa ancora più radicale: l'idea stessa di testo come di una regola che limiti le proprie interpretazioni viene come ridotta ad un fascio di strategie interpretative volte a ritenerlo tale, una sorta di Interpretante Modello che opera nella mente del lettore nel momento in cui processa il testo, nel doppio senso che possiamo dare al termine processare, ovvero attivare nel suo significato, rendere-processo o dinamica, e giudicare come testo letterario o meno. L'errore principale che imputeremo a Fish, e che lo distingue anche da Eco, è quello di abbandonare proprio la dicotomia fluttuante di *intentio operis* e *intentio lectoris*, ovvero la nostra proposta di letterarietà variabile — che in Eco forse manca per la sua versione ancora troppo ristrettamente jakobsoniana della funzione estetica — in un riduzionismo volto a ricondurre tutto al concetto di comunità interpretativa ed ad annullare il valore estetico dell'esperienza della lettura.

Questo sarà il punto di rottura di quella che è definita come stilistica affettiva da un autore radicale come Fish. Autore fondamentale per la cosiddetta *reader-oriented criticism* e che pone non pochi problemi anche riguardo alla nostra teoria della lettura come oscillazione tra ricezione e finzione. Ci siamo accorti che seppur relativizzandoli, i due poli della finzione e della ricezione, colti nella loro dinamica, potessero essere messi tra parentesi, ma non eliminati. Anzi, parlare di Finzione e Ricezione, è bene chiarire, non significa riproporre la vecchia dicotomia del Testo da un lato e del Lettore dall'altro. Significa considerare la letteratura come relazione estetica variabile, come effetto costitutivo ed effetto condizionale, ma in un'oscillazione che non comporta la propensione per un polo né la sua egemonia, perché sospendendo la dicotomia epistemica di soggetto e oggetto, la logica della polarità cade a favore dell'oscillazione e della dinamica.

Il linguaggio come atto diventa messaggio letterario quando astraiano dalla sua origine materiale, il vecchio fantasma dell'Autore reale, lo consideriamo in qualità di riceventi per le sue proprietà auto-riflessive o de pragmaticizzate — questo è il passaggio alla *letterarietà* — e quando riconosciamo in esso una proposta di mondo,

⁸ *Ivi*, p. 336.

una versione di mondo, quello scarto necessario che riconduce la deformazione mimetica dalla sua dimensione semiotica, il mondo dei segni testuali dove il riferimento rimbalza tra i significanti come processo di simbolizzazione continuo ad esteticità immanente, all'indietro verso la sua *funzione* rispetto al reale, inteso non come antonimo di finzione, ma all'interno di quella dialettica di schema e correzione proposta da Gombrich e che caratterizza la sua risposta estetica trascendente.

Per questo diciamo che il testo *funziona* come letterario perché da un lato si autonomizza divenendo un codice per il lettore e rispetto agli scopi pratici della lingua nel suo uso che diciamo ordinario e dall'altro, pur negandola, si costituisce come supplemento, supplemento che può destituire la propria funzione da un momento all'altro. L'esteticità del testo è dunque variabile? E da cosa dipende questa variabile? Si vorrebbe rispondere dalla dinamica della lettura, l'unica capace di confermare la letterarietà del testo e dall'altro, apparentemente, di metterla in questione nella dispersione del senso. Per questo l'opera dell'arte letteraria è trascendente rispetto al proprio oggetto (ideale) d'immanenza. Nella lettura non si può parlare di un'oggettività o di una soggettività, ma solo di una funzionalità, non di un che cosa né di un chi, ma di un quando.

Fish propone di legare questo *Quando* della letterarietà al contesto interpretativo che dispone l'interpretazione del testo in quanto testo. Per lo studioso americano, la condizione necessaria e sufficiente di essa è radicata nel concetto di *comunità interpretativa*. Per noi, interpreti di Fish, la comunità interpretativa è ciò che dispone dello statuto di opera d'arte ad un testo letterario. Una conclusione raffrontabile con la teoria istituzionale dell'arte di Dickie, la quale dichiara che «un'opera d'arte, in senso classificatorio, è un artefatto di un tipo creato per essere presentato a un pubblico del *mondo dell'arte*»⁹.

Anche se noi consideriamo l'opera nella sua esperienza di lettura, che è primieramente *testo* come esperienza estetica al di là del suo con-testo (determinabile come *sfondo*, l'orizzonte d'attesa del lettore) come emersione dell'estetico in una serie di atti del linguaggio. Non si vuole negare ovviamente che il linguaggio abbia la possibilità di divenire arte del linguaggio, *opera*, ma si tratta di

⁹ DICKIE, G., *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven Publications, New York 1984, p. 80.

capire questa arte da cosa dipenda nella sua attività estetica. Per Fish la stessa nozione di linguaggio (ed uso) ordinario, rispetto ad un uso non standard o deviante del linguaggio (il linguaggio poetico appunto), è rivedibile a partire dall'interpretazione, *l'unico gioco in città*.

2. L'esperienza della lettura che diventa testo.

Descrivendoci in *Surprised by Sin* (1967) l'esperienza del lettore di fronte al *Paradise Lost* di Milton come un processo dialettico, di insegnamento ostacolato piuttosto che evidente (che va sotto il motto: *not so much a teaching, as an intangling*), l'autore si contrappone a due fronti della critica miltoniana, l'uno teso a confermare il fine didattico dell'opera come magnificazione della retta via, del partito di Dio, e la possibilità caduta nell'erranza, l'altro teso a enfatizzare l'aspetto satanico, ma liberante dell'opera, come atto di fede non nei confronti di Dio, piuttosto dell'auto-coscienza umana come disobbedienza, rappresentata dalle figure di Satana e di Eva. Fish dichiara di poter riconciliare le due tesi in una: *Paradise Lost* è «un poema che tratta di come i suoi lettori divengono ciò che sono». Ovvero il lettore «è portato ad una migliore comprensione della propria natura di peccatore ed è incoraggiato a partecipare [così] alla propria personale assoluzione»¹⁰. Questo processo dialettico è permesso dal fatto che la corruzione del lettore passa attraverso la sua incapacità di rispondere adeguatamente alla difficoltà (non solo teologiche) proposte dal testo, una difficoltà che richiede che il lettore raffini le proprie percezioni, così che la sua comprensione sia proporzionata alla verità del testo, la Caduta. Facendo così, il testo si presenta come la volontà stessa di «ricreare nella mente del lettore (la quale, in ultima istanza è la scena del poema) il dramma della Caduta»¹¹ in un modo che esso non è un osservatore ma «un partecipante la cui mente è il *locus*»¹² dell'interazione. Così *Paradise Post* mette in difficoltà a vari livelli il lettore, attraverso strategie retoriche ironiche, negazioni, ambiguità, in un controllo testuale che passa attraverso i tre stadi di *errore-correzione-istruzione*, ma

¹⁰ FISH, S., *Surprised by Sin*, Macmillan Press, London 1967 (1997), p. X.

¹¹ *Ivi*, p. 1.

¹² *Ivi*, p. 11.

che però si attiva nella mente del lettore e non è oggettivamente verificabile nel testo (se non reso effettuale dalla lettura). Perché, se c'è un'istruzione questa, dirà Fish, «è possibile solo perché al lettore è richiesto di osservare, analizzare, e *posizionare* la sua sua esperienza»¹³ di lettura.

Un'esperienza che genera uno *split reader*, un lettore scisso che «risponde continuamente a due distinti set di stimoli — l'esperienza del momento poetico individuale», che passa attraverso la fascinazione retorica satanica, e «la sempre presente pressione della dottrina cristiana» e che diviene così contemporaneamente «il luogo e l'osservatore della loro lotta»¹⁴. Un lettore che ha la possibilità, ma non la certezza, si direbbe, di ricrearsi in un *fit reader* che considera «la difficoltà del poema come una lusinga alle proprie capacità»¹⁵, il lettore cristiano uniformato alla morale della sua dottrina. Fish presuppone così un legame inscindibile tra l'effetto del testo e la capacità del lettore di leggerlo:

Ciò che propongo è una relazione diretta tra l'effetto (potenziale) del poema su lettore e l'abilità di quest'ultimo di leggerlo; una relazione curiosamente circolare la cui spiegazione risiede nell'unicità del soggetto del poema. In altre parole, *Paradise Lost*, è un testo base costruito per insegnare al lettore come interpretarlo, e specialmente interpretarlo giustamente laddove i protagonisti performano quell'azione che rende la sua scrittura e la sua lettura necessarie.¹⁶

Paradise Lost diviene così un poema che concerne «l'auto-educazione dei propri lettori»¹⁷, mettendo in questione la nozione stessa di forma del poema, tradotta come forma dell'esperienza del poema, il di cui significato si trova nell'effetto prodotto dalla lettura. Il suo soggetto è la stessa esperienza del lettore, nella quale Milton vuole ricreare l'esperienza della Caduta e insegnare la via della redenzione. Il poema non si limita così a esporre assunzioni dottrinali, schemi di valori del buon cristiano. Ma la salvezza del buon lettore (cristiano) passa dall'uso retorico e non

¹³ *Ivi*, p. 21.

¹⁴ *Ivi*, p. 42.

¹⁵ *Ivi*, p. 54.

¹⁶ *Ivi*, pp. 161-162.

¹⁷ *Ivi*, p. 344.

viceversa: «la retorica è così simultaneamente il segno dell'infermità del lettore e lo strumento col quale lui stesso è portato all'auto-coscienza, poi alla contrizione e alla fine, forse, alla grazia e alla beatitudine eterna»¹⁸. Così come le norme contenute in esso, le varie parti del poema, i suoi capitoli, le sue frasi, sono solo rinforzi artificiali alla lettura che cadono in secondo piano nel processo. Se ha senso parlare di forma esteriore del poema, questa può essere vista solo come una forma di sostegno alla nostra lettura intesa sempre come auto-educazione del lettore:

l'abbandonata forma esteriore [del poema] – che è stata il veicolo per l'apprensione del significato, sebbene il significato non si contenuto *in essa* – rimane come un'area nella quale il viaggio interiore [del lettore] può essere rinegoziato. Con Adamo, noi usciamo dal poema verso l'esperienza; ma noi possiamo ritornare ad esso, come lui ritorna alla memoria del Paradiso, come punto di forza e sostegno.¹⁹

Fish dimostra già in questa sede quello che sarà il suo punto di partenza per giungere alla dissoluzione dei poli del testo e del lettore a favore dell'esperienza della lettura intesa come interpretazione consentita dalla comunità interpretative. Per cui, non solo ciò che fa la letteratura è il lettore, ma dire che un testo è letterario non è vincolato a qualcosa di effettivamente presente nel testo, né scaturisce da una volontà autoriale arbitraria, ma è derivabile da una decisione collettiva-comunitaria su che cosa sarà da considerarsi sotto l'etichetta di «letteratura», per cui le strategie interpretative nella quali il lettore sempre necessariamente si trova, sono la stessa lettura e non vengono prodotte successivamente. L'interpretazione presiste alla lettura e non viceversa. Che fine ha fatto il testo come meccanismo di controllo?

Nella raccolta di saggi che prenderemo in esame, *Is there a text in this class?*, l'autore fa nascere la propria argomentazione da una controargomentazione che sorge dall'attacco alle fallacie intenzionaliste e affettive mosso da parte di Wimsatt e Beardsley, attacco che aveva l'intento di preservare l'oggettività del testo per la critica letteraria, la quale non si deve interessare affatto ad un'intenzionalità autoriale irrintracciabile né della risposta variabile dei singoli lettori, salvo ricadere nel

¹⁸ *Ivi*, p. 38.

¹⁹ *Ivi*, p. 356.

biografismo da un lato e nell'impressionismo relativistico dall'altro. Riguardo alla fallacia affettiva, Fish nota come questa possa essere tolta di mezzo considerando il testo non come locus del significato autosufficiente, la cui forma spaziale esteriore seppur più visibile acquista importanza solo se messa in secondo piano rispetto alla «dimensione temporale in cui i significati sono attualizzati»²⁰. Ciò significa per Fish sostituire domande come *Che cosa significa un testo?* con altre del tipo *Che cosa fa?*, intendendo il fa (come noi facciamo) in modo ambiguo, come effetto del testo sul lettore e l'attualizzazione del testo ad opera del lettore. In questo primo passo è evidente come il testo venga in qualche modo mantenuto come pura sequenza verbale, ma che la forma del suo significato sia un evento prodotto dal lettore e non una proprietà del testo. Lo si era già visto in *Surprised by Sin*.

Il metodo proposto da Fish, e suggerito nel saggio “Literature in The Reader: Affective Stylistic” è quello di «rallentare l'esperienza della lettura»²¹ andando così ad analizzare le risposte del lettore alle provocazioni del testo — contraddizioni, negazioni, ostacoli retorici —, risposte che non hanno semplicemente il carattere di resoconti affettivi, ma sono un fascio di aspettative, verifiche, frustrazioni, atteggiamenti di carattere sia cognitivo che emotivo, e che producono come già detto il significato come un evento «fra le parole e nella mente del lettore»²². Ciò ha come conseguenza quello di dissociare l'effetto del linguaggio dalla sua natura e quindi, non solo di negare l'oggettività del testo («la letteratura è un'arte cinetica»²³ dice Fish) — che rimane un semplice parametro della comunicazione verbale — ma anche di scardinare la distinzione considerata troppo ingenua tra linguaggio ordinario e linguaggio deviante, che aveva fatto da collante specie di teorie della letteratura testo-centriche: affermazioni apparentemente senza stile come *c'è una sedia*, dotate di una trasparenza col mondo rispetto all'ambiguità del linguaggio letterario, se prese secondo la prospettiva del *Che cosa fa?* possono essere dette come ordinarie, ma solo perché implicano la comprensione ordinaria che abbiamo del mondo ed anzi per

²⁰ FISH, S., “Introduction, or How I Stopped Worrying and Learned to Love Interpretation”, in *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, cit.; trad. it. in *C'è un testo in questa classe?...*, cit., p. 6.

²¹ *Ivi*, p. 33.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 49.

questo possono essere riconsiderate come *straordinarie*, perché «l'informazione trasmessa da un enunciato, il suo messaggio, è parte del suo significato ma non si identifica con esso»²⁴.

Ciò vale anche per i fatti stilistici distinti da Riffattere: «per me» scrive Fish «un fatto stilistico è un fatto di risposta»²⁵ sia esso un fatto linguistico normale sia esso un fatto di stile. Leggere un testo significa dunque non solo attivarlo, ma *consumarlo*, e la consumazione della lettura ha a che fare con ogni singola parola, ogni artificio, ogni composizione, ma riguarda l'evento che quest'esperienza di lettura produce piuttosto che l'estrapolazione di un significato dalle parole. Per questo si parla di un *artefatto che si autoconsuma*, di qualcosa che ha il carattere di una «rappresentazione mimetica nella mente del lettore»²⁶ e che solo in essa si verifica. Così il metodo propone di non interrogarsi né sul contenuto né sulla forma dell'oggetto in sé, ma di fornire un'analisi delle risposte del lettore alle parole, un'analisi condotta in termini di fatti ed eventi, oggettiva «perché riconosce la dinamicità dell'esperienza del significato»²⁷.

Come far fronte però al soggettivismo delle infinite letture? Per ovviare all'obiezione formalistica riguardo alla potenziale infinità delle esperienze temporali della lettura, Fish adotta la strategia del postulare una condizione ideale del lettore, una competenza linguistica in senso chomskiano, un sistema linguistico condiviso e interiorizzato da ogni parlante²⁸, che fornisce non solo una sintassi ma anche una semantica come «stratificazione di esperienze linguistiche»²⁹, quello che quindi definisce come un «lettore *informato*» o meglio «un lettore reale (io stesso) che fa tutto quanto è in suo potere per diventare informato»³⁰, un ibrido tra un'astrazione e il lettore in carne e ossa. Fish lo considera la condizione necessaria perché sia prodotto il significato del testo letterario: è un parlante che ha una competenza linguistica della lingua del testo, una competenza semantica ed una competenza

²⁴ *Ivi*, p. 37.

²⁵ *Ivi*, p. 74.

²⁶ *Ivi*, p. 46.

²⁷ *Ivi*, p. 50.

²⁸ Cfr. WARDHAUGH, R., *Reading. A Linguistic Perspective*, Harcourt, Brace & World, New York 1969, p. 60.

²⁹ FISH, S., *C'è un testo in questa classe?...*, cit., p. 51.

³⁰ *Ivi*, p. 55.

letteraria, ovvero è conscio di un certo tipo di discorso letterario o di essere parte di una comunità di lettori. Se così la letteratura dipende dal lettore — per quanto ibrido e informato — il metodo di Fish nega la superiorità, la devianza, la destandardizzazione della letteratura, portando così anche ad una teoria del significato che potrebbe dirsi monistica. Il linguaggio veicola un solo significato e questo «è un prodotto (parziale) dell’oggetto–enunciato, ma non si identifica con esso»³¹ essendo un effetto prodotto dalla lettura.

Il lettore informato di Fish consente così di affermare un certo tipo d’uniformità di riposta tra i vari lettori, e di distinguere così tra due livelli di lettura, il primo relativo appunto alla competenza linguistica applicata e stabile, il secondo relativo ad una risposta di secondo grado e variabile, un’interpretazione che va come ad inquinare la prima lettura, come una sorta di risposta sulla prima risposta, temporalmente precedente:

La maggior parte delle dispute letterarie non vertono su disaccordi sulla risposta, ma sulla risposta alla risposta. Quel che accade al lettore informato di un’opera accade, con variazioni non essenziali, anche a un altro. È solo quando i lettori diventano critici letterari e la formulazione dei giudizi prendi il sopravvento sull’esperienza della lettura che le opinioni cominciano a divergere.³²

Lo stesso Fish, nell’Introduzione al testo, dichiara però, compiendo una retrospettiva dell’evoluzione del suo pensiero, un’insoddisfazione che ci permetterà di proseguire nel passaggio dalla sua stilistica affettiva alla teoria delle comunità interpretative, ovvero il passaggio che nega la distinzione tra risposta I (la lettura) e risposta II (l’interpretazione) e permette la negazione altresì del testo come istanza di controllo della lettura, a favore di una svolta interpretativa radicale alla quale abbiamo già accennato. Negare il testo vedremo come comporterà in realtà negare la lettura e postulare le strategie interpretive come scritture stabilite da una comunità interpretativa.

³¹ *Ivi*, p. 74.

³² *Ivi*, p. 59.

3. Le strategie comunitarie dell'interpretazione: la letteratura come convenzione.

Nel saggio "What is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things About It?", sebbene si affermi che il valore dei fatti stilistici a livello formale dipende comunque dall'effetto provocato nell'esperienza del lettore e che sia dunque per la stilistica possibile una descrizione di questi fatti solo attraverso l'analisi della lettura, si conclude che ogni descrizione formale dipenda da una previa interpretazione e che paradossalmente non solo ogni critica sia una costruzione interpretativa ma anche che «la costruzione dell'interpretazione e la costruzione della grammatica sono un'unica attività»³³. Significato e forma dei fatti linguistici presenti in un testo derivano *totalmente* dalla lettura.

Se tuttavia tutto è interpretazione, e l'interpretazione è l'unico gioco in città, non si nega nel saggio appena citato riguardante la stilistica, che si possa dare un doppio senso alla conclusione che la lettura sia essenzialmente interpretativa e che essa condizioni in toto l'interpretandum. Quest'affermazione significa che le attività del lettore sono costitutive di quanto può essere descritto formalmente ovvero che le unità formali, così come le intenzioni, del testo «sono sempre una funzione del modello interpretativo che viene messo in opera»³⁴ e mai sono nel testo. Ma, si può sempre affermare, così come fa Fish in *Surprised by Sin*, che la forma del testo funga da suggerimento alle interpretazioni o meglio «che tra tutti i fatti linguistici solo alcuni sono pertinenti all'atto dell'interpretazione»³⁵, quindi garantendo una minima specificità a questi fatti. Una contraddizione che nel saggio "Interpreting the «Variorum»" è però eliminata, dal momento in cui testo e lettore coincidono nelle strategie interpretative e così «gli atti interpretativi sono alle base delle forme»³⁶.

Questa conclusione pare però portare con sé obiezioni corrispondenti al seguente quesito: «come mai i lettori non compiono sempre gli stessi atti o una

³³ FISH, S., "What is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things About It?" (I, 1972; II, 1977) in *Is There a Text in This Class?...*, cit., p. 246; non tradotto nell'ed. italiana.

³⁴ FISH, S., "Interpreting the «Variorum»", *Critical Inquiry*, II, 1975-76, pp. 465-485, rist. in ID., *Is There a Text in This Class?...*, cit., pp. 147-173, trad. it. in *C'è un testo in questa classe?...*, cit., p. 98.

³⁵ *Ivi*, p. 13.

³⁶ *Ivi*, p. 102.

sequenza casuale d'atti, in modo da creare o le stesse forme o una successione casuale di forme?»³⁷. Ovvero ci troviamo di fronte a due casi: Nel primo caso 1) un lettore si comporta in modo differente nel leggere due testi differenti; nel secondo caso si può dare che 2) lettori differenti leggono similmente uno stesso testo. Fish risponde alla prima dichiarando innanzitutto che la lettura non sia una percezione pura disinteressata, ma che risponda alle strategie interpretative che costituiscono il testo in quanto tale e che producono il testo invece di esserne prodotte. Differenti strategie interpretative danno luogo in definitiva ad altri testi: due testi sono differenti «perché io ho deciso che lo siano»³⁸. Attraverso le strategie interpretative «si stabilisce qual è il significato da cercare e si forniscono le istruzioni» (ovvero altre strategie interpretative) «per produrlo, cioè per riprodurre all'infinito lo stesso testo»³⁹. Si tratta forse di un sottile sofisma che si ripercuote anche sulla risposta alla seconda obiezione: la storia della critica letteraria dimostra che due lettori possono leggere diversamente uno stesso testo, perché la nozione di «stesso testo» presuppone simili strategie interpretative.

Il testo dunque scompare definitivamente all'incrocio di strategie interpretative? Fish afferma che il controllo testuale è sostituito dal controllo delle *comunità interpretative*, le uniche che assieme a controllare la lettura strutturano anche la scrittura, anzi impostano quest'ultima per consentire la prima:

Le comunità interpretative sono formate da quanti condividono strategie interpretative non per leggere ma per scrivere testi, per costruirne le proprietà. In altri termini, queste strategie preesistono all'atto della lettura e di conseguenza determinano la forma di ciò che si legge piuttosto che, come normalmente si pensa, il contrario.⁴⁰

Questo serve per spiegare da un lato la stabilità interpretativa tra lettori (se sono appartenenti alla stessa comunità) dall'altro le differenti strategie interpretative che un singolo lettore può mettere in opera per produrre testi differenti. Lo stesso

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 104.

³⁹ *Ivi*, p. 105.

⁴⁰ *Ivi*, p. 19.

dissenso nelle interpretazioni non dipende da interpretazioni contrastanti direzionate verso un oggetto stabile che funge da controllo, ovvero «non dalla stabilità dei testi, ma a causa della stabilità nella composizione delle comunità interpretative»⁴¹. Parliamo così di stabilità, ma di una stabilità relativa: le comunità si allargano, svaniscono, i loro componenti passano da una parte all'altra. Esse così si collocano a metà tra l'accordo perfetto («i testi dovrebbero avere uno statuto indipendente dall'interpretazione»⁴² e, come abbiamo visto, è il contrario) e l'anarchia interpretativa, dove l'interpretazione cioè la produzione di testi avviene in modo casuale. Scompare qui l'attenzione all'esperienza della lettura, a favore della scrittura comunitaria come unico parametro del cambiamento interpretativo: cambiano le interpretazioni perché cambiano i testi, e viceversa.

Ciononostante, mantenendo il punto di attenzione nel passaggio da una comunità ad un'altra, nella comunicazione tra un emittente-autore, che producendo un'interpretazione produce un testo, e nel destinatario che risponde all'interpretazione con una propria interpretazione e dunque con un testo più o meno coerente, pare salvarsi una nozione minima di segno, uno schema però anch'esso dipendente dalle nostre strategie, come assunzione da parte di un autore che un lettore sia disposto a decifrarli. Salvo considerare che quel contratto irresponsabile tra autore e lettore che si chiama lettura dipende da due poli che sono messi in tavola dalla stessa interpretazione. Non siamo più nel campo descritto dal celebre aforisma di Lichtenberg⁴³ citato ironicamente da Todorov e contestato da Eco, che un libro sia un picnic dove il testo mette le parole e il lettore il senso. Per Fish, il nostro picnic avviene grazie e solo a suon di strategie interpretative, anche se un picnic un po' inquietante: non abbiamo prove, se non interpretazioni, della nostra appartenenza alla comunità, l'unica prova «è la solidarietà tra gli individui»⁴⁴. Il nostro picnic non è nemmeno un picnic o un picnic nel quale non sappiamo chi ha portato cosa o nel quale in fondo non possiamo guardare in faccia gli invitati. Il carattere relazionale della lettura viene così vanificato.

⁴¹ *Ivi*, p. 106.

⁴² *Ivi*, p. 107.

⁴³ Cfr. LICHTENBERG, G. C., *Schriften und Briefe*, a cura di W. Promies, Hanser, München 1973, p. 363, n. E-104.

⁴⁴ FISH, S., *C'è un testo in questa classe...*, cit., p. 108.

Se i poli, detto in maniera brutale, del testo come norma oggettiva e del lettore come attivazione soggettiva vengono sbaragliati, questo è perché da un lato la comunità interpretativa non garantisce una stabilità oggettiva, ma parziale essendo «un groviglio di interessi, finalità e di scopi particolari»⁴⁵, dall'altro però questo non significa libertà della soggettività perché i testi e le interpretazioni prodotte non sono soggettive, ma pubbliche e convenzionali. Convenzionali come la letteratura: «la letteratura è una categoria convenzionale»⁴⁶ scrive Fish. Definire come letterari alcuni tratti o enunciati linguistici è un fatto *contestuale*. Queste affermazioni si possono ricavare oltre che dal loro intorno teorico, da un saggio scritto nel 1972 dal titolo “How Ordinary is Ordinary Language”⁴⁷ dove Fish affronta direttamente il problema dello statuto del linguaggio cosiddetto letterario, o poetico, in rapporto all'altrettanto cosiddetto linguaggio ordinario. Uno dei problemi specie della linguistica è quello di trattare la letteratura come linguaggio, ma di enunciare dei tratti formali che possono distinguerla dal linguaggio stesso (in senso ordinario).

Anche quella critica letteraria che alla linguistica si oppone, perché quest'ultima non sarebbe in grado nei margini stretti dell'analisi delle strutture linguistiche di comprendere il fatto letterario come contenente valori umani trascendenti il mero significato verbale, cade in un problema superiore: «l'assunto positivista» che il linguaggio o la condizione d'uso ordinaria sia «disponibile per una descrizione puramente formale»⁴⁸, quindi giungendo a proporre una teoria deviazionista della letteratura che «trivializza la norma e quindi trivializza ogni altra cosa»⁴⁹. Come abbiamo già visto parlando prima di significato come *evento* e come *uso contestuale*, reinterpretando così la teoria degli atti linguistici di Austin e Searle e negando l'esistenza di enunciati constativi del linguaggio (ovvero quegli atti che riferiscono stati di fatto), Fish era giunto a rivalutare il linguaggio ordinario, definibile come tale solo nel contesto della nostra comprensione ordinaria del mondo.

⁴⁵ *Ivi*, p. 19.

⁴⁶ *Ivi*, p. 15.

⁴⁷ Cfr. FISH, S., “How Ordinary is Ordinary Language”, *New Literary History*, 5, 1, *What Is Literature?*, 1973, pp. 41-54.

⁴⁸ *Ivi*, p. 44.

⁴⁹ *Ibidem*.

Due approcci sbagliati alla letteratura considerata rispetto al linguaggio ordinario possono essere verificati: l'uno considera la letteratura un *message-plus*, un'aggiunta al messaggio linguistico, l'altro considera la letteratura come un *message-minus*, così come fa Jakobson, per il quale nella funzione poetica della lingua il principio dell'equivalenza è proiettato dall'asse della selezione (quello del contesto lessicale e della polisemia) a quello della combinazione (il veicolo attraverso il quale tutti i messaggi verbali sono prodotti). La prima così enfatizza la centralità normativa del linguaggio nel suo uso ordinario, e considera la letteratura come un effetto stilistico, un *ornatus* (si veda la stilistica di Riffattere) escludendo da essa tutti i testi che non paiono possedere uno stile, la seconda è disposta, o meglio si arrischia ad includere nella letteratura testi che non appaiono come letterari perché in essi può essere individuata una funzione poetica. Un criterio accomuna entrambe le posizioni, *un criterio di unità formale*:

In un caso, il criterio è necessario perché i materiali estranei al messaggio possono essere ammessi solo se contribuiscono alla sua espressione o ricezione; nell'altro caso, la de-enfaticizzazione del messaggio porta a richiedere che quegli stessi materiali siano formalmente coerenti con ogni altro (cosa altro potrebbero fare?). O ogni cosa deve convergere ad un centro, o convergere nell'assenza di un centro. Come al solito, le alternative sono rigide, simultaneamente riflettendo e riproducendo la scelta tra l'approvazione della separazione della letteratura dalla vita o la sua reintegrazione con la nozione sminuita della vita implicita nella norma del linguaggio ordinario.⁵⁰

L'alternativa tra queste due vie è espressa da Fish attraverso la radicale negazione di qualcosa che possa essere detto linguaggio ordinario, intendendo con esso un sistema formale astratto indicabile come norma e dal quale ricavare una definizione di cosa sia letterario. Un sistema astratto che non contiene gli scopi e i bisogni della comunicazione umana come costituenti del significato. La svolta è proprio qui: il linguaggio non è un sistema astratto, ma è, seguendo la teoria degli atti linguistici, un insieme di atti contestuali. Austin aveva già notoriamente parlato di

⁵⁰ *Ivi*, p. 48.

enunciati linguistici performativi ovvero di enunciati che *equivalgono* al compiere un'azione, che non affermano uno stato di cose bensì *fanno* qualcosa (promettere, avvertire, ordinare, domandare), contrapposti agli enunciati constativi che descriverebbero il mondo al di là del contesto e che possono essere valutati secondo il criterio di verità. La distinzione tra performativo e constativo viene prima messa in dubbio e poi negata da Austin, che comprende come atti anche gli enunciati constativi e li fa dipendere non da un criterio di verità, ma dalle condizioni di felicità in cui sono espressi per non risultare inappropriati, condizioni che includono «la situazione di colui che ha parlato, l'intento con il quale ha parlato, il suo uditorio...»⁵¹, etc.

Fish associa le condizioni di felicità della *Speech Acts Theory* alla svolta semantica della linguistica generativa di Chomsky, espressa in autori come Charles Fillmore, James MacCauley e George Lakoff, i quali considerano la semantica non qualcosa di aggiunto al sistema formale sintattico, ma una forza che influenza lo stesso cambiamento sintattico, non solo «una lista di usi o una enumerazione di caratteristiche, ma un resoconto dei concetti filosofici, psicologici e morali costruiti nel linguaggio che usiamo»⁵², per cui il sistema della lingua è permeato da questo contesto e non può astrarsi. Questo significa per Fish dichiarare che ogni frase ha una forza illocutoria, avendo un riferimento al modo in cui viene recepita («l'esecuzione di un atto illocutorio implica assicurarsi la *recezione (uptake)*»⁵³ scriveva Austin) anche se la sua forza illocutoria non sarà sempre la stessa, dipendendo dal contesto variabile della sua interpretazione.

Se sintassi e semantica sono entrambe mantenute, ed il linguaggio compie una serie di atti, nessuno di quali svolge la funzione di norma rispetto agli altri, il passaggio alla natura convenzionale della categoria *letteratura* è breve, e Fish lo espone chiaramente:

Cosa dunque caratterizza la letteratura non sono proprietà formali, ma un
attitudine — sempre all'interno della nostra possibilità di assumerla —

⁵¹ AUSTIN, J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, London 1962; trad. it. in *Gli Atti linguistici. Aspetti e problemi della filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 60.

⁵² Cfr. FISH, S., "How Ordinary is Ordinary Language", cit., p. 50.

⁵³ AUSTIN, J. L., *How to Do Things with Words*, cit. p. 77.

verso alcune proprietà che appartengono al linguaggio di diritto. (Questo fa sorgere la possibilità intrigante che la letteratura possa essere la norma, e il linguaggio portatore di significato un mezzo che possiamo ricavare per affrontare il compito speciale, ma certamente non normativo, di impartire informazioni.) La letteratura è ancora una categoria, ma è una categoria aperta, non definibile dalla finzionalità, o trascurando la verità proposizionale, o da una predominanza statistica di tropi e figure, ma semplicemente da che cosa noi decidiamo di introdurvi.⁵⁴

Solo questa conclusione permette di comprendere come ci sia una classe di enunciati speciali che definiamo come *letterari* ed anche come *ogni classe di enunciato* possa rientrare in quella classe (e uscirne). Il valore della letteratura dipende così da un giudizio di gusto del lettore che *identificando* un testo come letterario, lo *valuta*, sempre però giustificandosi rispetto ad una comunità di lettori, così che la storia dell'estetica non sarà teoretica ma empirica, «isomorfa con la storia dei gusti»⁵⁵.

4. Interpretazione ed estetica. Interpretando il Superinterprete Stanley Fish.

La negazione dell'esperienza estetica peculiare della lettura è evidente in Fish, il quale prima dichiara che l'oggetto-cosa letterario è definibile solo a partire dagli effetti suscitati dal lettore, poi, sbarazzandosi dei poli di testo e lettore, fa dipendere la letterarietà da l'uso contestuale del linguaggio ad opera di una determinata comunità interpretativa. Ciò gli permette di spostare a favore di quest'ultima la funzione di controllo che le teorie semiotiche come quella di Riffaterre o Eco concedono al testo, salvo poi considerare, specie riguardo ad Eco, che il testo non è *opera* statica e oggettiva, ma *apertura* dell'opera e quindi rintracciando il legame di quest'apertura con il destinatario implicito o modello e con il contesto di ricezione inteso come la competenza del lettore e condizione di felicità per l'interpretazione stessa.

⁵⁴ *Ivi*, p. 52.

⁵⁵ *Ivi*, p. 53.

Possiamo ora affermare che quella che Fish ci presenta è di certo una coinvolgente teoria ermeneutica e relativistica della letterarietà, per quanto egli sostenga che il relativismo sia «una posizione che si può sostenere», ma non «una posizione che si possa occupare»⁵⁶, così come quella solipsista, perché non vi è mai assoluta indipendenza dalla comunità che impone ad ogni parlante di una comunicazione credenze «che non sono prettamente individuali o idiosincrasiche, ma comuni e convenzionali (non sono solipsisti)»⁵⁷. Una teoria condivisibile per l'instabilità che abbiamo già verificato della *letterarietà*, ma criticabile per il semplice fatto di confondere esperienza estetica ed interpretazione (due momenti uniti e separati come ci mostrano Szondi e Jauss) e di considerare le differenti letture come «proiezioni delle prospettive comunitarie»⁵⁸. Una teoria ermeneutica debole, che non considera l'oggettività del testo come meccanismo di controllo e detentore di un significato oggettivo (il significato *tout court*) distinto dal significato prodotto dalla ricezione come *locus* mentale del lettore (il senso o significanza). Intendendo come teoria ermeneutica forte quella ad esempio proposta da Hirsch Jr., alla quale abbiamo in precedenza accennato. Più debole di quella di Umberto Eco, il quale seppur riconosce che il testo non è che un meccanismo circolare di auto-controllo della stessa interpretazione, difende pur sempre questo controllo interpretativo all'interno di un'economia della lettura: molte letture sono possibili, non tutte però sono possibili ovvero legittimabili.

Quello che noi vogliamo proporre è una teoria estetica della letterarietà come una teoria della lettura, a sua volta intesa come oscillante tra finzione e ricezione, tra un atto che denota ed esprime esteticamente ed un atto che intenziona e riceve esteticamente, tradotto in parole povere: la comunicazione letteraria nel suo mezzo a funzione estetica. Questa come abbiamo visto si riferisce storicamente al rapporto tra un destinatario attivo e un emittente-testo, tra un qualcosa che intenzionando riceve e un qualcosa che mostrandosi *si fa* agire, quello stato di attività-passività che caratterizza sia la ricezione che la finzione, e che nella loro dinamica genera il testo letterario come qualcosa di distinto e assieme necessario all'opera nella sua

⁵⁶ *Ivi*, p. 158.

⁵⁷ *Ivi*, p. 160.

⁵⁸ *Ivi*, p. 21.

effettualità. Da un punto di vista estetico, l'opera è il risultato di successive letture che concretizzano differenti oggetti estetici aperti. Dal punto di vista di una teoria dell'interpretazione sia essa semiotica sia essa storicista, sia essa una teoria analitica dell'interpretazione, ciò che si interpreta sono però segni *testuali*. Per questo la garanzia del significato oggettivo rintracciata nel testo come luogo dell'intentio (sia auctoris che operis) fa di quest'ultimo l'unico luogo — e non il locus della variabile *intentio lectoris* — in cui si può verificare una distinzione tra ciò che letterario e ciò che non lo è.

Secondo il nostro studio si passa, volendo citare un recente saggio di Genette, *dal Testo all'Opera*⁵⁹, dal funzionamento del testo che dunque diviene opera (il suo effetto della e nella sua Trascendenza) in un probabile ritorno al testo come meccanismo di autoregolamentazione dell'interpretazione, anche se questo passaggio è piuttosto interpretativo che estetico e quindi sfiora rispetto ad analisi ed una teoria della lettura. Il testo come oggetto estetico letterario (e quindi quasi-oggetto) è definibile solo in una relazione, attenzionale e di una risposta estetica, in una ricezione condizionale ed anche in una ricezione costitutiva. Che quest'ultima sia garantita da una particolare struttura testuale o da un insieme di atti linguistici misti e che questi alla fine dipendano da previe interpretazioni, mantenute come orizzonte, questo è innegabile. Questi atti linguistici sono misti, non sono però infiniti (anche se forse lo sono le loro combinazioni), e il loro scopo determina anche la loro relazione con il mondo secondo i due vettori d'adattamento indicati a suo tempo da Searle: «*dalle parole al mondo* (così come le asserzioni, le descrizioni, le affermazioni, le spiegazioni)» e «*dal mondo alle parole* (così come le richieste, i comandi, il far voto di, le promesse)»⁶⁰, ma possono essere contenuti nel campo letterario solo se vengono riferiti ad una relazione estetica attenzionale che ne esalta alcuni tratti, delimitando così il campo dell'aspettualità. Il testo all'opera, nelle sue molteplici letture e ricezioni contestuali, potrà essere validato o meno da successive interpretazioni, e questo significa certamente che la sua letterarietà verrà confermata,

⁵⁹ Cfr. GENETTE, G., *Figures IV*, cit., p. 28; trad. it. ID., "Dal testo all'opera", in *Studi di estetica*, 22, Bologna 2000.

⁶⁰ SEARLE, J., "A Taxonomy of Illocutionary Acts", *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, VII, University of Minnesota Press, Minneapolis 1975, pp. 344-69; trad. it. in *Gli Atti linguistici. Aspetti e problemi della filosofia del linguaggio*, cit., p. 60.

discussa o lasciata perdere, ritornando nel magma del cosiddetto non-letterario. Riproponiamo forse qui la distinzione graduale di Eco tra interpretazione semantica (o *semiosica*) come «risultato del processo per cui il destinatario, di fronte alla manifestazione lineare del testo, la riempie di significato», e interpretazione semiotica, in cui «si cerca di spiegare per quali ragioni strutturali il testo possa produrre quelle (o altre alternative) interpretazioni semantiche»⁶¹. Anche se nella lettura il passo deve essere triplice, nell'oscillazione tra finzione e ricezione: dal testo come *oggetto estetico* (messaggio verbale indeterminato della relazione estetica, nella sua emersione) al testo come *tessitura* a letterarietà variabile (messaggio verbale misto della risposta estetica, nella sua funzionalità e produzione di senso), fino al testo come *opera* (messaggio verbale che diviene arte del linguaggio) inteso anch'esso come effetto funzionale trascendente, *operalità* sul contesto di ricezione condizionale e del riferimento di sfondo. Ovviamente questi tre passaggi sono determinati più dal Quando che dal Che Cosa dell'arte: 1. *Quando si ha l'oggetto estetico letterario*. 2. *Quando si ha la letterarietà*. 3. *Quando vi è l'opera d'arte letteraria*. Questi tre momenti possono essere pensati come distinti e simultanei, ma a nostro avviso sono legati ad una teoria della lettura come oscillazione tra ricezione e finzione.

Rivediamo qui forse la trattazione della dimensione interpretativa dell'opera d'arte proposta da Arthur Danto in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Il filosofo americano descrive le opere d'arte come oggetti semi-opachi, ovvero oggetti in cui si avverte una «interazione fra contenuto e modo di presentazione»⁶², che è poi per Danto la relazione dello stile. La semiopacità è il prodotto dell'interpretazione, perché solo l'interpretazione, che è «trasfigurativa», «trasforma oggetti in opere d'arte»⁶³ anche nel caso in cui «gli oggetti da trasfigurare godono già dello *status* di oggetti rappresentativi»⁶⁴ come un quadro o un brano di prosa. La sua nota teoria degli *indiscernibilia* è valevole solo se sorretta da un punto di vista interpretativo. Il ragionamento di Danto è il seguente, ben noto: è sempre possibile immaginare di

⁶¹ ECO, U., *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 29.

⁶² DANTO., A. C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986; trad. it. *La Destituzione filosofica dell'arte*, Tema Celeste, Siracusa 1992, p.100.

⁶³ *Ivi*, p. 62.

⁶⁴ *Ivi*, p. 99.

qualsiasi opera d'arte (o di un oggetto che consideriamo tale) un oggetto rispetto ad essa indiscernibile, così che, si direbbe, Il *Don Chiscotte* di Cervantes e il *Don Chiscotte* di Pierre Menard si leggono apparentemente in modi identici, ma sono discernibili in realtà come opere differenti in seguito ad interpretazioni differenti. Il fenomeno indicato da Borges è possibile perché come trascendenza rispetto al proprio oggetto ideale (*Don Chiscotte*) un'opera ha la possibilità di entrare in relazione anche con se stessa, con un "suo" testo-copia indiscernibile, e di interagire con il suo doppio nel mutamento della sua ricezione. Per Danto l'effetto dell'opera dipende così dall'interpretazione. Il testo letterario però, come oggetto estetico si mostra per una sorta di resistenza all'interpretazione, nella lettura come percezione e creazione, ma non per questo si dissemina in un orizzonte di indiscernibilità. Ha sempre come sfondo le altre opere ed è contemporaneamente l'accesso all'interpretazione, ma se ne distacca come testo nella sua esecuzione. La semiopacità, che abbiamo visto nel rapporto tra estetica del segno ed estetica del senso, è una condizione essenziale del manifestarsi del testo letterario come effetto estetico prodotto e strutturato, e successivamente è condizione per l'interpretazione dell'opera.

Affermare che la lettura come esperienza estetica del testo dipenda in toto dalla comunità interpretativa è così eccessivo perché nega il carattere comunicativo della letteratura, facendo di un lettore percipiente e semantico di un sol colpo un lettore critico, e negando la doppia dimensione del segno (la *parola* come *segno e cosa* di Sartre) e le due dimensioni estetiche che nel campo letterario si ricavano da quest'ambiguità: un'estetica del segno, caratterizzata da aspettualità riconosciuta e auto-riflessività manifesta, affiancata ad un'estetica del senso, caratterizzata da creazione di un mondo fatto di parole (fittizio perché negando il mondo è pur sempre *un* mondo nella sua peculiarità intenzionale) e modificazione della nostra situazione di parlanti. Fra un'estetica della finzione ed un'estetica della funzione. La teoria interpretativa di Fish nega la prima riducendo tutto alla dimensione estetica del senso, un senso già interpretato contestualmente come riserva d'interpretazione che delimita e definisce il testo letterario, letterario perché la comunità lo ha candidato all'etichetta della letterarietà. Un senso già interpretato contestualmente che dunque

non permette alcuna modificazione, alcuna novità o mutamento, perché sempre in relazione ad una tradizione interpretativa contestuale.

Qualcosa è accaduto: un'affermazione che non può più essere pronunciata da Fish, anche se estende il concetto di convenzionalità alla stabilità interpretativa. *Qualcosa (di letterario) è accaduto nel linguaggio*, diremo noi. Qualcosa di meno, di più o uguale rispetto all'atto linguistico che ci si aspettava nella ricezione, nei casi e contesti ordinari, che nella lettura fungono da sfondo mobile, non solo da situazione di background. Non un'assoluta novità, perché non permetterebbe nemmeno il contrasto delle interpretazioni e quindi la possibilità di rileggere il testo. La lettura imporrebbe così una teoria della sopravvenienza dell'estetico nel linguaggio, al di là del proprio operare convenzionale. Ma una sopravvenienza, è bene marcarlo, senza alcun residuo metafisico: l'irriducibilità potenziale del atto linguistico letterario rispetto all'atto cosiddetto normale – che ha il carattere dell'opacizzazione rematica e della lacuna tematica (l'oggetto parziale formato dalla lettura), dello stile e della quasi-riferenza — è una sopravvenienza temporale, o meglio funzionale.

Fish inoltre confonde e non distingue il testo come oggetto estetico e l'opera come oggetto interpretato a base artefattuale, così che cosa chiama come letterario è l'effetto di una strategia interpretativa volta a determinare cosa effettivamente sia l'opera e non il *testo*, che, riprendendo un commento di Scholes, diviene «una macchia di Roscharch»⁶⁵ dove il lettore non fa altro che proiettare interpretazioni su ciò che è già stabilito come testo letterario per convenzione comunitaria. Per cui, dal nostro punto di vista, *non fa niente*. Noi crediamo che l'utilità della svolta semiotica sia quella della riconosciuta pluralità del testo e allo stesso tempo la messa in dubbio della sua centralità normativa. E crediamo che questa pluralità debba essere contenuta dalla lettura come pratica estetica oscillatoria. Riconoscere la letterarietà variabile significherà riconoscere l'oscillare tra finzione e ricezione, non irrigidire questi poli che più che poli sono modalità estetiche, e dunque operative, l'una immanente l'altra trascendente il testo, tra una regola autoriflettente che una volta era il testo nella sua stabilità oggettiva e un'apertura trascendente, quella che si direbbe la sua ricezione contestuale. Ma la capacità negante e consentente dell'esperienza

⁶⁵ SCHOLES, R., *Textual Powers: Literary Theory and the Teaching of English*, Yale University Press, New Haven 1985, p. 152.

estetica fa della lettura un'esperienza sui generis, perché quest'oscillazione tra finzione e ricezione è presente in essa.

Così quando un testo si comporta come 'letterario' esso genera una ricezione estetica e allo stesso tempo è generato da una relazione estetica verso i suoi aspetti sintattici e semantici, che sono considerati così sintomi (o *sono* i sintomi, se dalla teoria soggettivista di Genette ritorniamo alla teoria oggettivista di Goodman). La sintomatologia dell'estetico significa considera il Quando dell'arte come emersione in un insieme di segni, che contribuiscono alla costituzione d'oggetti, candidati ad un'etichettatura come operazioni dell'arte, ma la natura intenzionale dell'oggetto-testo, la sua natura di complesso di segni immaginario non lo costituisce come opera fino a quando alla lettura non si sostituisce una serie di letture, cioè l'interpretazione, o meglio come direbbe Jauss, un'intendere interpretante che riduce l'eccedenza di senso [*Sinnüberschuß*] che altri chiamerebbero la *potenzialità* di senso aperta dalla lettura. E, in un certo senso, si direbbe: leggere-un-testo sarà (e non è) interpretare-una-opera, perché consideriamo quest'ultima costruzione, con Genette, come quel gioco tra l'oggetto d'immanenza *ideale* del testo e le sue molteplici letture contestuali che avviene nella trascendenza dell'opera, come azione sul suo contesto.

Leggere in modo molteplice un testo significherà candidarlo ad una relazione artistica e questa candidatura fa comprendere bene la distinzione di grado che possiamo fare tra *testo* e *opera*. Ma, sicuramente, per *leggere* in prima istanza un testo non è condizione necessaria un'interpretazione interpretante né tanto meno un apprezzamento — per questo della relazione estetica descritta da Genette lasciamo la relazionalità (è la relazione che rende estetico l'oggetto e non viceversa) e non consideriamo l'apprezzamento (non è necessario per leggere che stabilisca un giudizio di gusto rispetto al testo). Interpretare un testo sarà qualcosa di leggermente differente dal convalidarlo con l'interpretazione, e la comprensione testuale non ha quell'ipoteca di validità che si attesta con l'interpretazione interpretante, né necessariamente significherà rispettare il testo, ma innanzitutto vederlo e costruirlo, riconoscerlo nella sua esteticità e contribuire al suo funzionamento estetico, la premessa di ogni «funzione produttiva del comprendere»⁶⁶, innescata da quella che

⁶⁶ JAUSS, H., R., *Perché la storia della letteratura?*, cit., p. 78.

Jauss chiama la *distanza estetica*, intesa «come il divario tra l'orizzonte d'attesa dato e l'apparizione di una nuova opera»⁶⁷, la quale contribuisce al mutamento d'orizzonte e si mostra come esperienza negativa, anche se produttiva perché all'interno di quella modalità di stimolo e risposta, che fa del testo innanzitutto un invito, un appello alla percezione estetica.

Sartre, ricordiamo, scriveva che l'opera letteraria è una strana trottola. Sappiamo per vaghe conoscenze di fisica, che nel moto di una trottola si distinguono un asse di *rotazione*, oltre ad una *precessione*, il cambiamento descritto delle direzione dell'asse, e il moto d'oscillazione dell'asse di rotazione (la *nutazione*). La lettura come pratica estetica equivale qui alla rotazione, la precessione equivale invece all'effetto estetico prodotto da questa rotazione (il mondo indeterminato del testo), la nutazione è considerabile come il campo di confronto con l'extra-testuale (il mondo al-di-fuori dell'effetto, il riferimento, la storia delle interpretazioni e delle simbolizzazioni, quel reale inteso come complementare e orizzonte-sfondo e non come fondamento). L'opera d'arte letteraria è tutto questo, niente escluso. È un movimento, che funziona contro il proprio contesto pur riflettendosi su di esso in una dialettica d'oscillazione. Per questo l'opera può smettere di *funzionare* — una trottola cade quando la nutazione si fa predominante e svanisce l'effetto — e Genette si chiedeva sotto quali condizioni un testo può fatalmente smettere o meno di essere opera. Per questo parlare di due letterarietà una costitutiva l'altra condizionale ci permette di astrarre da una lato dalla condizione oggettiva dell'artefatto preso come cosa in sé — posizione paradossale pensando all'idealità del testo rispetto alla materia della propria realizzazione (fonetica, scritta, dipinta, incisa, nei bit di un calcolatore) — e di mantenerci ad un passo dall'interpretazione mutevole. L'azione del testo è la sua apertura consentita dalla lettura, immanente e trascendente il testo. Questo lato trascendente della lettura, che apre un'estetica del senso, ci porterà a confrontare il mondo del testo con quello delle nostre convenzioni, interpretazioni, scopi, strategie, letture passate (il mondo delle strategie interpretative di Fish) che vedrà il testo come *in movimento*, come effetto dell'opera sui suoi molteplici lettori, all'interno di quello che pare niente di meno che il classico circolo ermeneutico.

⁶⁷ *Ivi*, p. 61.

La lettura del testo avrà così a che fare una comunità di lettori, ma la sua letterarietà non avrà necessariamente a che fare con essa. Questo non significa che particolari tratti formali distinguono il fare artistico del linguaggio (il *poiein*) dal dire ordinario (il *legein*) ma che particolari atti del linguaggio (affermazioni, ma anche comandi, di forza illocutoria oppure di scopo illocutorio) si relazioneranno a condizioni di felicità (di ricezione) in cui essere compiuti. O sapranno produrre autonomamente le proprie condizioni di felicità contestuali, diremo nell'atto, o queste saranno imposte dal destinatario nel suo giudizio soggettivo e immotivato o a seguito della storia del gusto. La lettura non è altro che quest'oscillazione della trottola letteraria, tra un'intenzione di movimento ed un'attenzione al movimento, l'innesco, cioè, della comunicazione letteraria, che non è altro, di conseguenza, che una intenzione di movimento oscillatorio, tra riconoscimento del testo nei suoi effetti e riconoscimento del lettore nei suoi contributi, tra fedeltà e libertà in una percezione che è a vari livelli creazione della 'cosa' letteraria. Una cosa, un locus di segno e senso, che non è necessariamente opera d'arte.

Citiamo così nuovamente e per esteso un passo molto chiaro ed affine per certi versi al nostro studio, un passo di Umberto Eco tratto da *La Struttura Assente*, modificandolo leggermente:

La lettura dell'*x* si svolge così in una *oscillazione continua*, per cui dall'*x* si va alla scoperta dei codici originari che suggerisce, da questa a un tentativo di lettura fedele dell'*x*, da qui ancora si torna ai nostri codici e lessici di oggi per sperimentali sul messaggio; e di qui si procede a un confronto continuo e a una integrazione tra le varie chiavi di lettura, godendo l'*x* anche per questa sua ambiguità, che non nasce solo dall'uso informativo dei significanti rispetto al codice di partenza, ma dall'uso informativo dei significanti in quanto rapportati ai nostri codici d'arrivo.⁶⁸

Umberto Eco chiaramente poneva al posto della *x* la parola *opera*. Noi proponiamo di sostituire alla *x* la parola *testo* — una struttura plurale e aperta, un insieme di atti linguistici che hanno in sé il riferimento (o la sua possibilità di

⁶⁸ ECO, U., *La struttura assente*, cit., p. 98.

riferimento) ad una ricezione — proprio perché l'oscillazione continua prevede la messa in dubbio della letterarietà stessa e la nozione di testo letterario è da un lato meno stringente della nozione di opera letteraria (che prevede il riconoscimento formale, storico o contestuale di un'intenzione alla produzione di un'esteticità) e dall'altro, nell'uso che ne fa Eco, prevede il riferirsi ad una particolare funzione estetica del messaggio (ovvero corrispondente a quel concetto di letterarietà come ciò che fa di un messaggio verbale un'opera d'arte, direbbe Jakobson) che abbiamo visto può essere sia una funzione costitutiva sia una funzione condizionale, sia del senso che del segno.

Distinguere tra testo e opera, effettualità della lettura e molteplicità delle letture, non è pretestuoso e per certi versi lo riprendiamo come già riconosciuto da Jauss nella sua teoria delle tre Letture, mettendolo in confronto positivo con la teoria estetica di Genette, che avvera quella riconosciuta complementarietà tra metodo strutturale ed ermeneutica⁶⁹, così che ci permette di criticare la dipendenza che Fish assegna al fatto letterario rispetto alle comunità interpretative. Come ha scritto Carlo Gentili, vogliamo recuperare il valore di una poetica anche strutturale «non solo come studio esterno della configurazione testuale, ma, ancor prima, come un *fare* che si precisa come un *fare nel linguaggio*»⁷⁰, così che, riferendoci a Szondi, «il *carattere estetico* di un testo non costituisce uno spunto per una valutazione successiva all'interpretazione»⁷¹, ma lo rende premessa all'interpretazione in una, scrive Szondi stesso, «combinazione del metodo storico e di quello sistematico»⁷². Una premessa che deve essere innanzitutto riconoscimento di una funzione variabile, la letterarietà del testo, come *fare nel linguaggio* che oscilla continuamente tra una costruzione e una percezione. Prima di interpretare un testo e quindi di concedergli il proprio effetto (la propria apertura come *opera*) bisogna che sia concessa la sua letterarietà, e la lettura ci permette di definirla come potenzialmente variabile.

Fish, invece, nel fluire delle strategie interpretative, provoca il solo risultato di immobilizzare l'effetto Letteratura. Si nega l'*ambiguità in movimento* tipica della

⁶⁹ Cfr. GENETTE, G., *Figure I.*, cit., in particolare Cfr. il saggio "Strutturalismo e critica letteraria".

⁷⁰ GENTILI, C., *Ermeneutica e metodica*, Marietti, Genova 1996, p. 124.

⁷¹ *Ivi*, p. 114.

⁷² SZONDI, P., *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975; trad. it., *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Einaudi, Torino 1992, p. 17.

funzione estetica del linguaggio: parlare di letteratura è concepire qualcosa d'indipendente dal proprio contesto di origine produttiva e ricezione passiva, un mondo a sé, privato nel proprio orizzonte di senso — e quindi quasi un niente direbbe Sartre, una comunicazione silenziosa — e considerarlo allo stesso tempo come dipendente da un orizzonte di ricezione e attivo in esso, in situazione — e quindi l'opera è una *meraviglia*, direbbe Ingarden. Questa condizione non può che essere compresa attraverso la natura oscillante della lettura, la sua etica del testo e la sua perversione del testo. Perché si perverte in eccesso il testo solo per riportarlo al nostro *uso* interpretativo e si corregge il nostro uso interpretativo solo concedendo maggiore fedeltà al testo che abbiamo riconosciuto come *alterità*. Un'alterità innanzitutto nel linguaggio, un'alterità che possiamo individuare secondo condizioni estrinseche (il nostro percepire estetico) ed intrinseche (il suo aspetto auto-referenziale). Il godimento di sé nel godimento dell'altro, quella espressione del bilico jaussiana, che propone un'ermeneutica dell'alterità come andata e ritorno dal sé come attività estetica, si può verificare ancora una volta a conclusione.

Volendo giocare con le parole: l'alterità del testo che diventa sé, soggetto e destinatario implicito, *letterario*, e poi altro (l'opera) per noi, come interpreti dell'altro come testo. Per questo nella lettura, si studiano le condizioni di questa nostra relazione con la letteratura, esaltandola come medium, come cammino del segno al senso e viceversa. Un cammino che si pone all'interno del linguaggio e si comporta diversamente rispetto ai propri scopi. Raccontando in un romanzo o semplicemente dicendo in un testo qualcosa che può essere preso per qualcos'altro oppure lasciato inerte, come pura *idealità*. Anche se né l'inerzia né la purezza sono possibilità che si danno nel linguaggio. E questa opacità del linguaggio come linguaggio in movimento fa ancora più arduo definire cosa sia letterario e cosa, almeno per il momento, no. Una cosa che in parte si può ottenere leggendo un testo, ovvero avendo un'esperienza della sua letterarietà provvisoria, provvisoria perché oscillante tra una finzione costitutiva e una ricezione condizionale.

CONCLUSIONI. *Dalla parte della lettura.*

“The truest respect which you can pay to the reader’s understanding is to halve this matter amicably; and leave him something to imagine, in his turn, as well as your self.”

(L. Sterne, *Tristram Shandy*, II, 11, 90)

1. *Una teoria parziale, una teoria ibrida.*

La teoria estetica della lettura proposta in questo studio, indicabile come esperienza estetica della letterarietà variabile all’interno dell’oscillazione di finzione e ricezione, benché viziata da una certa parzialità, vuole presentarsi come ibrida e indirettamente relativistica. *Parziale* perché consideriamo il problema della lettura — come il problema dell’arte del linguaggio nella sua percezione soggettuale e costruzione oggettuale, ma cercando di non presentare dicotomie, quanto una dinamica estetica e produttiva — un fiume carsico della teoria letteraria e estetica degli ultimi decenni, latente o esplicito, delle teorie più disparate, da quelle sulle articità letterarie o funzioni letterarie del discorso di Genette, deducibile dalla sua teoria meta-estetica e da *Finzione e Dizione*, a quelle apparentemente opposte di origine fenomenologica, come quella di Iser, che traspone gli atti della lettura all’interno del gioco tra Fittivo e Immaginario. Abbiamo così selezionato un numero ristretto di autori che potessero manifestare questa apertura della lettura all’interno della struttura, il paradosso della sua doppia faccia attiva-passiva, come *esperienza estetica sui generis*. *Estetica* perché il linguaggio ha molti modi di sfuggire al proprio cosiddetto *uso* pratico, molti modi di essere ambiguo dicendo qualcosa di più, di meno e o di uguale (ma spostato di contesto nel linguaggio, che è contesto *di* linguaggio, di comunicazione) e di essere considerato in una relazione estetica che non necessariamente lo costituisce come opera d’arte. *Sui generis* perché la lettura prevede la dinamica di finzione e ricezione. Ovvero, di una risposta estetica consentita dal testo, che passa per un’effettiva prassi linguistica all’interno e di un atto linguistico misto, un *patchwork* di atti che sottendono il riferirsi ad un

destinatario disposto a giocare con essi, ma anche a sospendere volontariamente l'incredulità, per dirla con la nota formula coleridgeana.

Una letterarietà variabile, dipendente dalla sua ricezione, che si manifesta, riprendendo Genette, sia come una letterarietà costitutiva sia come letterarietà condizionale, sia come una finzione in effetti sia come una esemplificazione o percepibilità del discorso. Leggiamo così molti testi in molti modi liberi o costretti a seconda dell'oscillare tra l'attivazione della struttura del testo, l'effetto di finzione, sempre in relazione, mai puro e autotelico, sempre venato retoricamente e quindi rivolto al destinatario, e la nostra ricezione, che è relazione e risposta estetica, attribuzione di esteticità e effetto di letterarietà sul lettore. E quando la letterarietà si attiva, sempre in relazione ad una dialettica di forma e apertura, si ha un'estetica del segno (che è la sua percepibilità, il suo lato stilistico-esemplificativo) e un'estetica del senso (che è effetto della sua denotazione sospesa).

Abbiamo usato come visto i vecchi poli del lettore e del testo in realtà per sconfessare una tale dicotomia, per mostrare come, accantonando i poli del soggetto e dell'oggetto — un risultato dell'esperienza estetica, si direbbe, e di una rivalutazione della dimensione estetica all'interno della moderna epistemologia — si dovesse parlare di una dinamica della lettura come oscillazione tra finzione e ricezione, effetto e risposta. Vediamo come il moltiplicarsi di figure intermedie quali quelle dei vari lettori–nel–testo abbia effettivamente indicato che una bipartizione non fosse possibile, che ci si dovesse concentrare su di una dinamica, senza per questo tradurla in una stilistica affettiva alla Fish o in una illimitata produzione di senso.

Per affrontare questa *dinamica*, termine che ritorna sia in retoriche e stilistiche “aggiornate” sia nell'analisi del processo di andata e ritorno della lettura che ci offre la teoria della ricezione, abbiamo optato per una teoria *ibrida* che potesse utilizzare le risorse d'analisi di entrambe. Se la scienza letteraria, che dalla teoria formalista si è evoluta storicamente passando dall'analisi strutturale a quella semiotica, ha dei problemi al riguardo di una nozione stabile di *letterarietà*, per il suo stesso approdo alla natura plurale del testo; e quella fenomenologico–ermeneutica ha i suoi problemi nel fornirci una teoria del senso che non si distacchi da quella trascendenza–nell'–

immanenza indicata da Sartre, cadendo in un'allegoresi infinita, entrambe *a contrario* possono essere mantenute l'una di fianco all'altra. Senza per questo ridurre il testo ad un mero *artefatto che si autoconsuma*, un *evento* di significato all'incrocio di strategie interpretative volte a classificarlo come un'opera d'arte. Anzi, abbiamo proposta che l'esperienze estetica del testo attivasse l'arte dell'opera nella sua esecuzione senza necessariamente definirla: il quando dell'arte precede il che cosa dell'arte, così che la poetica condizionale può essere affiancata a quella costitutiva.

Abbiamo poi detto che questa teoria è *relativistica* perché propone un'estetica della lettura come descrizione di un processo oscillatorio two-faced o meglio centripeto e centrifugo ad un tempo, e non vuole concedersi una visione unilaterale e normativa della stessa. Più che di relativismo, si parlerebbe di una teoria della lettura declinata come scuola di relativismo all'interno di quella teoria della letteratura intesa come epistemologia, in Compagnon, volta a rintracciare le condizioni perché si dia il fatto letterario (con le relative ipotesi di sua verificabilità).

Vediamo che non esistono letture come esperienze giuste o sbagliate in assoluto, ma solo letture che si concedono a e vengono concesse da testi in maniera più o meno libera, a prescindere dalla diatriba tra natura mimetica o anti-mimetica della letteratura. L'alternativa possibile nella lettura è quella tra un concedersi al testo e quindi leggerlo fedelmente come costruzione di *un* mondo (il che prevede le condizioni di una finzione costitutiva e di una risposta estetica strutturata dal testo) e leggere un testo per le proprietà esemplificate dal discorso e quindi stabilire una relazione estetica che è produttiva solo contestualmente, solo se basata su di una ricezione condizionale dell'espressività del testo. In entrambi casi parleremo sotto determinate condizioni di testi letterari, di una letterarietà variabile. In un caso *interpreteremo* un testo come un'opera, in un altro *useremo* un testo come un'opera.

L'estetica è così la premessa necessaria di ogni ermeneutica letteraria, perché ci dirà come il testo *funziona esteticamente* per essere successivamente interpretato. L'uso a tratti indiscriminato di *funzione* permette di collegare estetica della ricezione e poetica strutturale, perché si può affermare che un oggetto o meglio un testo è artistico, è un'opera, se *funziona* esteticamente (se produce un mondo intenzionalmente estetico), ma possiamo altresì dire che un testo è letterario se è un

particolare oggetto estetico ovvero se produce un effetto estetico, esemplificando un tratto del discorso in una relazione estetica, in altre parole presentandoci un campione di questo linguaggio che noi definiamo ordinario, come linguaggio che potremmo indicare rispetto a quello letterario come meno allusivo, o meglio un linguaggio che fa di quest'allusività una funzione accessoria.

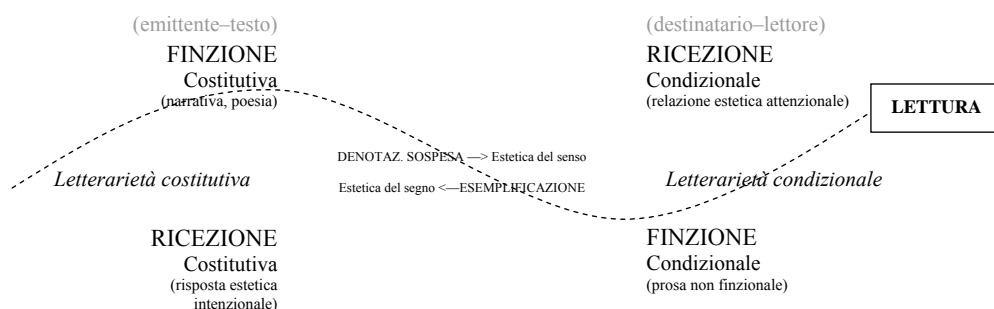
Questo permette di dire che la letterarietà sia una funzione costitutiva ma anche condizionale dei testi che consideriamo come letterari, che essa sia un problema di *spostamento*, funzionalmente, come spostamento di posizioni nell'orizzonte di problemi e soluzioni, stimoli e risposte che determinano la letterarietà, direbbe Jauss. Una letterarietà che si fonda così sull'esperienza estetica del testo, un testo che propone un'esperienza ostacolata al lettore o *semplicemente* un'esperienza estetica, di attenzionalità, di ricezione pura. Per questo, possiamo leggere il Codice Napoleonico come un campione di letterarietà — un campione esemplificatorio di letteratura — anche se come opera d'arte letteraria, come produzione intenzionale di *un* mondo, di *un* senso nel linguaggio, non possiamo considerarlo *funzionalmente all'opera*. Sotto il punto di vista della lettura, come pratica oscillatoria, si passa dunque dal Testo all'Opera invertendo di senso la formula barthesiana, ma allo stesso tempo riconoscendo la pluralità del testo, una pluralità che, attivata nella lettura, può avere un effetto estetico parziale di natura aspettuale o soggettuale, se siamo d'accordo che lo stile è l'elemento soggettivo di un testo e che ci dà un accesso ad esso. Oppure proporre la costruzione di una versione di mondo, un'oggettività, o quasi-oggettività, che è autonomia dell'opera ma anche suo spostamento rispetto ad un orizzonte simbolico-referenziale determinato.

2. Sul metodo, i testi e le opere.

Il metodo è stato così quello del *bricoleur*: creare una mitologia della lettura, come oscillazione tra finzione e ricezione, una mitologia che non perda di vista la natura del fatto letterario, ma che azzardi la sua *dipendenza* ed, è bene sottolinearlo, *non* derivazione, dalla lettura come rapporto estetico alla letteratura. Come dire: nel rapporto tra lettura e letteratura, non si è liberi *totalmente* di investire qualunque

oggetto verbale di una funzione estetica. Un testo è letteratura se in esso sono riconoscibili le condizioni della finzione e della ricezione in varia misura. Sarà un certo tipo di letteratura anche per una sola di queste condizioni.

La lettura oscilla con l'oscillare della letterarietà, perché quest'ultima è un fatto plurale riguardante sia i testi che non definiamo come letterari secondo una condizione di relazione estetica e quelli che noi definiamo letterari per finzione, ovvero perché propongono un'intenzionalità che si concerta con la sua aspettualità. Potremmo così esemplificare, con uno schema un po' goffo ma che ci serve per chiarire. Non uno schema tassonomico della cui precisione ci si possa certo vantare, quanto piuttosto una visualizzazione possibile di quell'oscillazione della lettura, salvo considerare che il migliore schema potrebbe essere quello proposto già da Scholes con l'utilizzo della figura del cerchio per indicare letture centripete e centrifughe, uno schema dunque concentrico, ma il di cui movimento traccerebbe la medesima onda oscillatoria della lettura, che qui proponiamo:



Fra parentesi, in grigio chiaro, abbiamo mantenuto le opzioni polari del senso comune, il *testo* e il *lettore*, eliminando però il terzo polo del senso comune, l'autore. La relazione della lettura non è descritta come una relazione a tre, ma una relazione tra *intentio operis* e *intentio lectoris*, o meglio tra un'intenzione del discorso e un'intenzione dell'effetto di questo discorso, tra loro legate e legittimatesi nella lettura. La fittività o finzione costitutiva è la caratteristica dei testi di natura narrativa e drammatica, dove la risposta estetica è costitutiva e determinata dalle strategie testuali. L'effetto estetico della denotazione sospesa, delle quasi-asserzioni della finzione, della de pragmaticizzazione del dato selezionato e ricombinato testualmente, è quello di un'estetica del senso, che fa dell'oggetto estetico un quasi-oggetto, che ci

porterà necessariamente, se vogliamo veramente leggere, a muoverci con un punto di vista vagante all'interno del testo, a confrontare il mondo del testo letterario con il mondo degli altri testi, che non sono altro che quegli atti linguistici cosiddetti normali, la cui letterarietà è (o meglio *può essere*) condizionale dipendendo solamente da una relazione estetica. Questo significherà altresì che questi testi esemplificano delle proprietà che li rendono oggetti estetici o meglio soggetti ad un'esteticità anche se non opere d'arte, nella produzione un'estetica del segno, come auto-sufficienza e autonomia, la quale è una caratteristica che si riflette anche nel campo ristretto dei testi a finzionalità costitutiva, come un romanzo, un poema, un dramma, a prescindere dai modi di denotazione degli oggetti, le cui qualità caratteristiche sono *aspettualità* e *irrealità*. Qualità che per una sorta di sintesi potrebbe essere chiamata una capacità di esemplificazione immaginaria, rispetto ad un'esemplificazione stilistica che riguarda il come del discorso, il suo stile.

Il lato dell'esemplificazione, della percepibilità, a prescindere dal contributo del lettore alla costruzione o meno del mondo, è quello che ci concede di approssimarci al testo, cioè di riconoscerlo prima nella sua alterità, come *unicità* e *monumentalità*, perché parafrasando Dufrenne: l'esemplificazione come caratteristica dello stile è in qualche modo la possibilità di accedere ad un mondo, e questo mondo a sua volta (ma non sempre) è la realtà dell'esemplificato. La lettura è così l'esperienza estetica della letterarietà variabile (*il Quando della letterarietà*) nel testo, perché dall'artefatto a natura verbale consente di passare ad un'oggettività estetica, introducendo oltretutto una messa in dubbio della sua funzione poetica autoriflessiva (nonché dei testi che consideriamo in condizioni normali come letterari), dalla denotazione alla esemplificazione, da queste all'opera, che non sarà identica all'artefatto, ma sarà un'*operosità*, un'arte all'opera. L'oscillazione della lettura farà dipendere il polo artistico da quello estetico, perché quest'ultimo condiziona la letterarietà in quanto funzione estetica.

Leggere un testo significherà attivarlo è così ancora una buona affermazione e fa paio con la banale definizione del capitolo I: *La lettura è l'atto con cui si legge un testo letterario*. Affermazione che ora comprendiamo come tutt'altro che pacifica. *Attivare un testo letterario* significa che per attivarlo dobbiamo prima di tutto

considerarlo in una relazione estetica che determina la sua *letterarietà*, che è anche la condizione preliminare del nostro punto di vista mobile nel testo. Un'attenzione che riguarderà il lato di espressività, del segno, e quello della denotazione sospesa, del senso, oscillando tra il considerare il testo come autosufficiente nel segno e come funzione di senso, quindi tra il considerarlo secondo una percezione particolare ed una creazione limitata — intesa come il Fittivo, ovvero quell'atto intenzionale di trasgressione dei confini, che superando il dato negandolo tuttavia lo mostra in sé come Immaginario, come possibilità di senso. Un testo letterario è così *opera* in due modi: in quanto produttore un'oggettualità estetica relazionale e in quanto ha effetto sulle molteplici letture. In questo modo il testo, nella sua forza centrifuga, verrà candidato all'articità condizionale perché si offrirà nella sua apertura a molteplici letture, avrà cioè effetto sulla serie delle interpretazioni volte a comprenderlo. E non solo: la serie delle interpretazioni potranno riapprossimarsi al testo come modello di validità, per una forza centripeta che ne riconoscerà il nocciolo artistico come produzione intenzionale (anche se, nella lettura come pratica estetica, mettiamo tra parentesi l'autore e la sua intenzionalità, concentrandoci sull'atto).

Una teoria della lettura può così essere effettivamente elaborata, nonostante si debba riconoscere quella natura di *pratica ribelle* di barthesiana memoria, una ribellione affiancata tuttavia da un'etica della lettura, quei protocolli di lettura segnalati da Robert Scholes, che permettono di definire questa pratica come libera e controllata ad un tempo. Ciò è rintracciabile ad esempio in Eco in quella oscillazione tra forma e apertura presente in *Opera aperta* e riaffermata in *Lector in Fabula*, anche se in essa non è tematizzata la relazione estetica e la questione della letterarietà in rapporto all'artisticità non emerge con forza. Questa oscillazione può essere evidenziata altresì in una teoria equilibrata come quella di Riffaterre, nel senso inverso del procedere nel circolo tra mimesis e semiosi, attivato nel testo come codice limitativo e prescrittivo, dove l'*unicità* come condizione minima della letterarietà è ancora a nostro avviso una *unicità* troppo rigida e auto-telica. Oppure magnificata come effetto Letteratura nella retorica della lettura di Charles, il quale, pur presentando una teoria ancora una volta testo-centrica, che rende sicuro il piacere della soggettività nei confini dell'oggettività, mette in costante dubbio l'auto-

referenzialità del messaggio letterario, proponendo una teoria della letteratura come teoria del nostro *rapporto* alla letteratura. Infine, abbiamo visto come la lettura è negata a favore dell'interpretazione in Stanley Fish, anche se abbiamo voluto dimostrare come, considerando l'opera letteraria come il prodotto di un'interpretazione, la si nega come esperienza estetica dinamica e quindi si annulla la possibilità stessa dell'arte di farsi opera, di agire a partire da una esteticità come condizione preliminare.

Spostando così l'accento sulla domanda *Che cosa fa la letteratura?* piuttosto che sulla domanda *Che cosa è la letteratura?* abbiamo interpretato il "fa" della domanda in due sensi. Quello, si direbbe costitutivo, della finzione in effetti, a prescindere o meno che ci si trovi davanti ad una finzione narrativa o ad una finzione stilistica, frutto di un'attribuzione di valore estetico. E quello della ricezione, permessa dall'incontro tra codice dell'emittente e codice del destinatario, primo piano e sfondo, e lato della risposta e della relazione estetica. L'effetto estetico della lettura è così immanente al testo, dipendendo sia dalla natura aspettuale degli oggetti immaginari che dal lato d'espressività del discorso, entrambi da sussumere sotto la categoria dell'*intransitività*, come inseparabilità del significato dalla sua forma. Tuttavia, l'effetto estetico della lettura è anche trascendente il testo, in quanto dimensione estetica del senso, in un modo ancora una volta *funzionale*, una trascendenza radicata rispetto ad un reale da superare, da irrealizzare, per essere compreso, un reale che altresì si dà nell'esperienza sempre tramite aspetti, come *versione* di mondo, in poche parole: allusivo quanto la letteratura, ma forse, come direbbe Riffaterre, più arbitrario e libero.

Pertanto possiamo parlare, con Jauss, di una *prestazione dell'attività estetica*. Solo nel campo più ampio di un'ermeneutica letteraria è forse corretto parlare di cosa *sia l'opera letteraria*, nel mutamento d'orizzonte d'attesa da essa manifestato. Altrimenti, conseguenza inevitabile della lettura, possiamo parlare del quando si ha la letteratura, quasi-oggetto intenzionale che sopravvive alle sue molteplici concretizzazioni, ma dallo statuto instabile, dipendendo da condizioni costitutive e condizionali, che lo rendono non di meno un quasi-soggetto. È in questo *quasi-* che s'installa la lettura del testo letterario.

Un testo letterario che si relaziona tramite la lettura con il *testo che noi siamo*, l'essere-in-situazione della modificazione umana come fare del linguaggio. Qui la teoria della lettura si mostra da un lato come cura per un certo tipo di *testualismo* radicale, dall'altro come una teoria sul linguaggio che si *fa* letteratura, ma anche *corpo* nel lettore, così che imporrebbe un dialogo con un'etica dell'alterità. Aperture fin troppo rischiose per questo studio limitato alle poetiche e alle estetiche, uno studio che qui provvisoriamente si conclude.

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

ARISTOTELE, *La poetica*, in *Retorica e Poetica*, UTET, Torino 2006.

—, *La retorica*, in *Retorica e Poetica*, UTET, Torino 2006.

AUERBACH, E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946; trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1998.

AUSTIN, J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, London 1962; trad. it. in *Gli Atti linguistici. Aspetti e problemi della filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 60.

BACHTIN, M., *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1979; trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1980.

BARTHES, R., *Critique et Verité*, Éditions du Seuil, Paris 1966; trad. it. *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1985.

—, “Introduction à l'analyse structurale des récits” (1966), in ID., *L'aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, Paris 1985, trad. it. “Introduzione all'analisi strutturale dei racconti”, in ID., *L'avventura semiologica*, Einaudi, Torino 1991.

—, “L'effet de réel”, in ID., *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris 1984 (1968), p. 167-174, trad. it. *L'effetto del reale*, in ID., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.

—, “Sur la lecture”, in *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris 1984 (1975), p. 37-47, trad. it. in ID., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.

—, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris 1970; trad. it. *S/Z*, Einaudi, Torino 1973.

—, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris 1973; trad. it. *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975.

—, “Texte, théorie du”, *Encyclopaedia Universalis*, Paris 1968-75, XV, pp. 1013-1017.

—, “Day by Day with Roland Barthes” in BLONSKY, M., *On Signs*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1985.

BATESON G., *Steps to an Ecology of the Mind*, Ballantine Books, New York 1972; trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1976.

BEARDSLEY, M., *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), Hackett, Indianapolis 1981.

BENJAMIN, W., *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, Bern 1920, tesi di dottorato, trad. it. in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-22*, Einaudi, Torino 1982.

BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966 (I), 1970 (II); trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971.

BERTONI, F., *Il testo a quattro mani*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955; trad. it. *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1966.

—, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969; trad. it. *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'"insensato gioco di scrivere"*, Einaudi, Torino 1977.

BLEICH, D., *Subjective Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.

—, "Intersubjective reading", *New Literary History*, 17, 1986, pp. 401-421.

BLONSKY, M., *On Signs*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1985.

BLOOM, H., *A map of misreading*, Oxford University Press, New York 1975; trad. it. *Una mappa della dislettura*, Spirali Edizioni, Milano 1988.

BLUMENBERG, H., "Epochenschwelle und Rezeption", *Philosophische Rundschau*, VIII, 1958, pp. 94 – 120.

BOEHM, G., RUSCHI, R. (a cura di), *Estetica tedesca oggi*, Unicopli, Milano 1986.

BOOTH, W., *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago 1961; trad. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

—, *A Rhetoric of Irony*, University of Chicago Press, Chicago 1974.

BOURDIEU, P., *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil, Paris 1992; trad. it. *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005.

BREMOND, C., *Logique du récit*, Éditions du Seuil, Paris 1973; trad. it. *Logica del racconto*, Bompiani, Milano 1977.

BRUSS, E. W., "The Game of Literature and Some Literary Games", *New Literary History*, 9, 1977, pp. 153-172.

BÜRGER, P., "Probleme der Rezeptionsforschung", *Poetica. Zeitschrift für Sprache und Literaturwissenschaft*, X, 1977.

CALDERWOOD, J., TOLIVER, H. (a cura di), *Perspectives on Fiction*, Oxford University Press, New York 1968.

CALINESCU, M., *Rereading*, Yale University Press, New Haven – London 1993.

CALVINO, I., *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988.

CARCHIA, G., “Estetica e negatività. Nota su Hans Robert Jauss”, *Rivista di estetica*, II, 1979, pp. 107–110.

CHARLES, M., *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, Paris 1977.

—, “La lecture critique”, *Poétique*, 34, 4, 1978, pp. 129-151.

CHATMAN, S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca 1978; trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma 1987.

COHN, D., *Le propre de la fiction*, Éditions du Seuil, Paris 2001.

—, GENETTE, G., “Nouveaux nouveaux discours du récit”, *Poétique*, 61, 1985, pp. 101-109.

COMPAGNON, A., *Le démon de la théorie. Letterature et sens commun*, Éditions du Seuil, Paris 1998; trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000.

COOK, G., *Discourse and literature: The interplay of form and mind*, Oxford University Press, Oxford 1994.

CORNEA, P., *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, Bucuresti 1988; trad. it. *Introduzione alla Teoria della Lettura*, Sansoni, Firenze 1993.

CULLER, J., *Structuralistic Poetics*, Cornell University Press, Ithaca 1975.

—, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca 1981.

—, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca 1982; trad. it. *Sulla decostruzione*, Bompiani, Milano 1988.

DANTO., A. C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986; trad. it. *La Destituzione filosofica dell'arte*, Tema Celeste, Siracusa 1992.

DE BEAUGRANDE, R., “Surprised by syncretism: Cognition and literary criticism exemplified by E.D. Hirsch, Stanley Fish, and J. Hillis Miller”, *Poetics*, 12, 1983, pp. 83-137.

DE MAN, P., *Blindness and Insight*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1969; trad. it. *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguori, Napoli 1975.

—, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven 1979; trad. it. *Allegorie della Lettura*, Einaudi, Torino 1997.

—, *The resistance to theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.

DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris 1967; trad. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971.

—, *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967; trad. it. *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1969.

—, *Positions*, Minuit, Paris 1971; trad. it. *Posizioni*, Bertani, Verona 1975.

—, *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris 1972; trad. it. *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1989.

—, *Marges - de la philosophie*, Minuit, Paris 1972; trad. it. *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997.

—, “Limited Inc abc...”, in *Limited Inc*, Galilée, Paris, 1990; trad. it. *Limited Inc*, Cortina, Milano 1997.

DESIDERI, F., MATTEUCCI, G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze University Press, Firenze 2006.

DICKIE, G., *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven Publications, New York 1984

DILLON, G. L., *Language processing and the reading of literature: towards a model of comprehension*, Indiana University Press, Bloomington 1978.

—, “Discourse processing and the nature of literary narrative”, *Poetics*, 9, 1980, pp. 163-180.

—, “Styles of reading”, *Poetics Today*, 3, 1982, pp. 77-88.

DUFAYS, J.-L., *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Mardaga, Liège 1994.

DUFRENNE, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris 1953; trad. it. *Fenomenologia dell'esperienza estetica I. L'oggetto estetico*, Lerici, Roma 1969.

ECO, U., *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1993 (1a ed. 1962).

—, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.

—, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

—, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

—, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press, New York 1992; trad. it. *Interpretazione e Sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano 1995.

EMPSON, W., *Seven types of ambiguity*, Noonday Press, New York 1955; trad. it. *Sette tipi di ambiguità: indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico*, Einaudi, Torino 1977.

ESROCK, E., *The reader's eye: Visual imaging as reader response*, John Hopkins University Press, Baltimore & London 1994.

FISH, S., *Surprised by sin. The reader in "Paradise Lost"*, Macmillan & Co., New York 1967.

—, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge 1980; trad. it. *C'è un testo in questa classe?*, Einaudi, Torino 1987.

—, *Self-consuming artifacts*, University of California Press, Berkeley 1972.

—, "Why no one's afraid of Wolfgang Iser?", *Diacritics*, 11, 1, 1981.

—, "With the compliments of the author: reflections on Austin and Derrida", *Critical Inquiry*, 1981-1982, 8.

FOKKEMA, D.W., KUNNE-IBSCH, E., *Theories of literature in the Twentieth Century: structuralism, marxism, aesthetics of reception*, St. Martin Press, New York 1978.

FOUCAULT, M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1996; trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967.

FOWLER, R. (a cura di), *Style and Structure in Literature*, Cornell University Press, Ithaca 1975.

FREUND, E., *The return of the reader: Reader-response criticism*, Methuen, London 1987.

FRYE, N., *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton 1957; trad. it. *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969.

GADAMER, H. G., *Wahrheit und Methode*, Surhkamp, Frankfurt am Main 1960; trad. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983.

—, *Persuasività della letteratura*, Transeuropa, Ancona 1988.

GENETTE, G., *Figures*, Éditions du Seuil, Paris 1966; trad. it. *Figure I. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino 1969

—, *Figures II*, Éditions du Seuil, Paris 1969; trad. it. *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1972.

—, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976.

—, *Introduction a l'architexte*, Éditions du Seuil, Paris 1979; trad. it. *Introduzione all'architetto*, Pratiche, Parma 1981.

—, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1982.

—, *Nouveau Discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris 1983; trad. it. *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987.

—, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.

—, *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, Paris 1991; trad. it. *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994.

- , (a cura di), *Esthétique et Poétique*, Éditions du Seuil, Paris 1992.
- , *L'oeuvre de l'art*, I-II, Éditions du Seuil, Paris 1997; trad. it. *L'opera dell'arte I-II*, CLUEB, Bologna 1998.
- , *Figures IV*, Éditions Seuil, Paris 1999; trad. it. parz. "Dal testo all'opera", *Studi di estetica*, 22, Bologna 2000.
- GENTILI, C., *Ermeneutica e metodica*, Marietti, Genova 1996.
- GERVAIS, B., "Lecture: tensions et régies", *Poétique*, 89, 2, 1992, pp. 105-125.
- GIESZ, L., *Phänomenologie des Kitsches*, Fink, München 1971.
- GLOVERSMITH, F., (a cura di), *The theory of reading*, The Harvester Press and Barnes & Nobles, Sussex - New Jersey 1984.
- GLOWINSKI, M., "Reading, Interpretation, Perception", *New Literary History*, 11, 1, autunno 1979, pp. 75-81.
- GOMBRICH, E. H., *Art and Illusion*, Phaidon Press, London 1962, trad. it. *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1972.
- , *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, London 1963; trad. it. *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Einaudi, Torino 1971.
- GOODMAN N., *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1968; trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976.
- , *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis 1978; trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Bari 1988.
- , *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1984.
- GREIMAS, A. J., *Du sens*, Éditions du Seuil, Paris 1970; trad. it. *Del senso*, Bompiani, Milano 1974.
- GURWITSCH, A., *The Field of Consciousness*, Duquesne University Press, Pittsburgh 1964.
- HAMBURGER, K., *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart 1957; trad. ingl. consultata *The Logic of Literature*, Indiana University Press, Bloomington 1973.
- HARTMANN, G., *Beyond formalism*, Yale University Press, New Haven – London 1959.
- , *The fate of reading and other essays*, The University of Chicago Press, Chicago 1976.
- , *Saving the text*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1981.

HERNADI, P., (a cura di), *What is literature?*, Indiana University Press, Bloomington 1978.

HERRNSTEIN SMITH, B., *On the Margins of Discourse*, University of Chicago Press, Chicago 1978.

HIRSCH, E. D. JR., *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven 1967; trad. it. *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1983.

—, *The Aims of Interpretation*, University of Chicago Press, Chicago 1976; trad. it. *Come si interpreta un testo*, Armando, Roma 1978.

—, “Author as reader and reader as author: reflections on the limits of accomodation” in SPOLSKY E. (a cura di), *Uses of the adversity. Failure and accomodation in reader response*, Associated University Presses, London - Toronto, 1990.

HJELMSLEV, L., *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, Festschrift udg. af Københavns Universitet, København 1943; trad. ingl. *Prolegomena to a theory of language*, Waverly, Baltimore 1953; trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968.

HODGE, R., *Literature as discourse*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1990.

HOLLAND, N. N.,
The dynamics of literary response, Oxford University Press, New York, 1968; trad. it. *La dinamica della risposta letteraria*, Il Mulino, Bologna 1986.

—, *5 readers reading*, Yale University Press, New Haven 1975.

HOLLOWAY, J., *Narrative and Structure*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.

HOLUB, R., C., “Trends in Literary Theory: The American Reception of Reception Theory”, *The German Quarterly*, 55, 1, 1982, pp. 80-96.

—, *Reception Theory. A Critical Introduction*, Methuen, New York 1984; trad. it. *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino 1989.

HRUSHOVSKI, B., (a cura di), *Narratology II: the fictional text and the reader*, *Poetics Today*, 1980, 1, 4.

HUIZINGA, J., *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spelelement der cultuur*, H.D. Tjeenk Willink, Haarlem, 1938; trad. it. *Homo ludens*, Einaudi, Torino 1973

HUSSERL, E., *Erfahrung und Urteil*, a cura di L. Landgrebe, Claasen, Hamburg 1948; trad. it., *Esperienza e giudizio*, Silva, Milano 1960.

—, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (Gesammelte Werke X.), Nijhoff, Deen Haag, 1966; trad. it. *Per la fenomenologia della coscienza interna al tempo*, Franco Angeli, Milano 1981.

INGARDEN, R., *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Tübingen 1960; trad. it. *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Silva, Milano 1968.

—, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*, Niemeyer, Tübingen 1968; trad. ingl. *The cognition of the literary work of art*, Northwestern University Press, Evanston 1973.

ISER, W., *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Universitätsverlag, Konstanz 1970; trad. it. “La struttura d’appello del testo...” , *Quaderni urbinati di cultura classica*, 1, 1985, pp. 15-37.

—, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Munich, Fink 1972; trad. ingl. consultata *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, John Hopkins University Press, Baltimore 1974.

—, *Der akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, Munich 1976; trad. ingl. rivista *The Act of Reading*, The Johns Hopkins University Press Baltimore 1978; trad. it. *L'atto della lettura*, il Mulino, Bologna 1987.

—, *Zur Problemlage gegenwärtiger Literaturtheorie. Das Imaginäre und die epochalen Schlüsselbegriffe*, in *Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*, Konstanz 1979, pp. 355-374; trad. it. in HOLUB, R. C. (a cura di), *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino 1989, pp. 259-283.

—, CROSMAN, I., CROSMAN, R., HENKLE, R., “In defense of authors and readers: for the readers”, *Novel*, 11, 1977, pp. 19 – 25.

—, “La fiction en effett”, *Poétique*, 39, 1979, pp. 275-98.

—, “Interaction between Text and Reader”, in SULEIMAN, S., CROSMAN I. (a cura di), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton 1980 pp. 106-119.

—, “Akte des Fingierens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?”, *Poetik und Hermeneutik, X, Funktionen des Fiktiven*, a cura di D. Henrich e W. Iser, München, 1983, pp. 121 – 151; trad. it. “Atti della finzione” in *Studi di Estetica*, n. 14/15, Bologna, 1989, pp. 21 – 67.

—, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt 1991; trad. ingl., consultata *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1993.

—, *The Range of Interpretation*, Columbia University Press, New York 2000.

JAKOBSON, R., *Novejšaja russkaja poèzija*, Praha 1921; trad. it. parziale “Da «La nuova poesia russa»” in *Poetica e poesia. Questioni di poesia e analisi testuali*, Einaudi, Torino 1985.

—, “O chudožestvennom realizme” in *Readings in Russian Poetics*, Ann Arbor, Michigan 1962, pp. 29-36; trad. it. “Il realismo nell'arte”, in TODOROV, T. (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi Torino 2003.

—, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris 1963; trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966.

—, *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris 1973.

JAUSS, H. R., *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Universitätsverlag Konstanz, Konstanz 1967; trad. it. *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli 1977.

—, “Negativität und Identifikation – Versuch einer Theorie der ästhetischen Erfahrung”, in WEINRICH H. (a cura di), *Positionen der Negativität, Poetik und Hermeneutik*, VI, München 1975.

—, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt 1982, trad. it. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria, Teoria e storia dell'esperienza estetica*. vol. I, il Mulino, Bologna 1987; *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria, Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, vol. II, Il Mulino, Bologna 1988; *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria, Estetica e interpretazione letteraria*, vol. III, Marietti, Genova 1990.

—, *Toward an aesthetic of reception*, University of Minneapolis Press, Minneapolis 1982.

JENNY, L., “Le poétique et le narratif”, *Poétique*, 28, 1976.

JONAS, H., “Empirical research into reception and the methodology of literature”, *Poetics*, 19, 1990, pp. 465-73

KERMODE, F., *The Art of Telling. Essays on Fiction*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1983.

KINTGEN, E., “Reader Response and Stylistics”, *Style*, 11, 1, 1997, pp. 1-18.

Lecture I: L'Espace du texte, *Esprit*, 12, 1974.

LENTRICCHIA, F. *After the New Criticism*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

LÉVI-STRAUSS, C., *Regarder, écouter, lire*, Plon, Paris 1993; trad. it. *Guardare, ascoltare leggere*, Il Saggiatore, Milano 1994.

LOCHER, P., MARTINDALE, C., DORFMAN, L. (a cura di), *New directions in aesthetics, creativity, and the arts*, Baywood Press, Amityville NY 2006.

LOTMAN, J. M., *Struktura hudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moskva 1970; trad. it. *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972.

—, “The text and the structure of its audience”, *New Literary History*, 1982, 14, 1.

LUHMANN, N., *Soziologische Aufklärung. Aufsätze zur Theorie der sozialen Systeme*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1970; trad. it. *Illuminismo sociologico*, Il Saggiatore, Milano 1983.

MARGOLIS, J., *The Language of Art and Art Criticism*, Wayne State University Press, Detroit 1963.

—, “The Logic and Structure of Fictional Narratives”, *Philosophy and Literature*, 3, 1983, pp. 39-52

MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945; trad. it., *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.

—, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964; trad. it. in ID., *Il corpo vissuto*, il Saggiatore, Milano 1979.

MIALL, D. S., “Authorizing the reader”, *English Quarterly*, 19, 1986, pp.186-195.

—, “Affect and narrative: A model of response to stories”, *Poetics*, 17, 1988, pp. 259-272.

—, “The indeterminacy of literary texts: The view from the reader”, *Journal of Literary Semantics*, 17, 1988, pp. 155-171.

—, “Readers' responses to narrative: Evaluating, relating, anticipating”, *Poetics*, 19, 1990, pp. 323-339.

—, KUIKEN, D., “Beyond text theory: Understanding literary response”, *Discourse Processes*, 17, 1994, pp. 337-352

—, “Aspects of literary response: A new questionnaire”, *Research in the Teaching of English*, 29, 1995, pp. 37-58

—, “What is literariness? Three components of literary reading”, *Discourse Processes*, 28, 1999, pp. 121-138.

MILLER, HILLIS, J., *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Harvard University Press, Cambridge, 1982.

—, *The ethics of reading*, Columbia University Press, New York 1987; trad. it. *L'Etica della lettura*, Mucchi, Modena 1989.

MUKAŘOVSKÝ, J., *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1966; trad. it. *Il significato dell'estetica*, Einaudi, Torino 1973.

OLIVIERI, U., “Note su una teoria della lettura”, *Allegoria*, 1, 1989, 1, p. 146-150

PAVEL, T. G., “<<Possible Worlds>> in Literary Semantics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34, 1976, pp. 165-176.

—, “Ontological Issues in Poetics: Speech Acts and Fictional Worlds.”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40, 1981, pp. 167-178.

—, “Fiction and the Ontological Landscape”, *Studies in Twentieth Century Literature*, 6, 1981-82, pp. 149-163.

—, *Fictional worlds*, Harvard University Press, Cambridge (Ma.) 1986; trad. it. *Mondi d'invenzione*, Einaudi, Torino 1990.

PICARD, M., *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Éditions de Minuit, Paris 1986.

Poetik und Hermeneutik: Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe, München, 1964 sgg.: II. *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, a cura di W. Iser, 1966; X. *Funktionen des Fiktiven*, a cura di D. Heinrich e W. Iser, 1983.

POULET, G., “Phenomenology of reading”, *New Literary History*, 1, 1969.

PRATT, M. L., *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, Bloomington 1977.

PRINCE, G., “Notes towards a preliminary categorization of fictional «Narratees»”, *Genre*, 1971, 4, pp. 100-105.

—, “Introduction à l'étude du narrataire”, *Poétique*, 14, Éditions du Seuil, Paris 1973, pp. 178-196.

—, *Narratology*, Mouton, Den Haag 1982; trad. it. *Narratologia*, Pratiche, Parma 1984.

—, “The Narratee Revisited”, *Style*, 19, 3, 1985, pp. 299-303.

PROUST, M., “Sur la lecture”, *Renaissance latine*, poi “Journées de lecture” in *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris 1971; trad. it. in *Il piacere della lettura*, Il Saggiatore-NET, Milano 1992.

—, *Le temps retrouvé* (1927), in *À la recherche du temps perdu*, Paris 1989, vol. IV; trad. it. *Il tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, Einaudi, Torino, 1994, vol. III

RABINOWITZ, P. J., “Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences”, *Critical Inquiry*, 4, 1977, pp. 121-142.

—, *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Cornell University Press, Ithaca 1987.

RAINER, W., *Rezeptionsästhetik: theorie und praxis*, Fink, Munich 1975.

RAY, W., *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction*, Basic Blackwell, Oxford 1984.

RICHARDS, I. A., *Principles of Literary Criticism*, Harcourt, New York 1953; trad. it. *I fondamenti della critica letteraria*, Einaudi, Torino 1961.

RICOEUR P., *Le conflit des interprétations*, Éditions du Seuil, Paris 1969; trad. it. *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano 1972.

—, *Temps et récit*, III. *Le temps raconté*, Éditions du Seuil, Paris 1985; trad. it. *Tempo e racconto*, III. *Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988.

—, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Éditions du Seuil, Paris 1986; trad. it. *Dal testo all'azione*, Jaka Book, Milano 1989.

RIFFATERRE, M., *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris 1971.

—, “L'illusion référentielle” (1978), in AA.VV., *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, Paris 1982.

—, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington 1978; trad. it. *Semiotica della poesia*, Il Mulino, Bologna 1983.

—, *La production du texte*, Éditions du Seuil, Paris 1979; trad. it. *La produzione del testo*, Il Mulino, Bologna 1989.

—, “Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's «Les chats»”, in TOMPKINS, J., P., *Reader-response criticism. From formalism to post-structuralism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1980, pp. 26-40.

RITCHIE B., “The Formal Structure of the Aesthetic Object”, in VIVAS E., KRIEGER M., (a cura di) *The Problems of Aesthetics*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1965.

ROSENBLATT, L., *Literature as exploration*, Appleton-Century-Crofts, New York 1937.

—, *The Reader, The Text, The Poem; the transactional theory of the literary work*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1978.

ROUSSET, J., *Forme et signification*, Corti, Paris 1962; trad. it. *Forma e significato*, Einaudi, Torino 1976

—, “La question du narrataire”, in *Problèmes actuels de la lecture*, Clancier-Guénaud, Paris 1982, pp. 23-34.

SARTRE, J. -P., *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940; trad. it. *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 1976.

—, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948; trad. it. *Che cosa è la letteratura?*, Feltrinelli, Milano 1960.

—, *Les Mots*, Gallimard, Paris 1964; trad. it. *Le parole*, Il Saggiatore, Milano 1982.

SCHANK, R., ABELSON, R., *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Erlbaum, Hillsdale N.J, 1984.

SCHAEFFER, J.-M., *Pourquoi la fiction?*, Éditions du Seuil, Paris 1999.

SCHMIDT, S. J., “Fictionality in literary and non-literary discourse”, *Poetics*, 9, 525-546, 1980.

SCHOLES, R. (a cura di), *Approaches to the Novel*, Chandler, San Francisco 1961.

—, KELLOGG R., *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, New York 1966.

—, *Structuralism in Literature*, Yale University Press, New Haven 1974.

—, *Semiotics and Interpretation*, Yale University Press, New Haven 1982.

—, *Textual Powers: Literary Theory and the Teaching of English*, Yale University Press, New Haven 1985.

—, *Protocols of reading*, Yale University Press, New Haven - London 1989.

SCHÜTZ A., *Das Problem der Relevanz*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971; trad. ingl. *Reflections on the Problem of Relevance*, Yale University Press, New Haven 1970; trad. it. *Il problema della rilevanza*, Rosenberg & Sellier, Torino 1975.

SEARLE, J., *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969; trad. it. *Atti linguistici : saggio di filosofia del linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

—, “The Logical Status of Fictional Discourse”, in *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

SLATOFF, W., *With respect to readers: dimensions of literary response*, Cornell University Press, Ithaca 1970.

SMITH, B. H., *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language*, University of Chicago Press, Chicago 1979.

SKLOVSKIJ, V., “Iskustvo kak priëm” in *O teorii prozy*, Mosca, 1929, pp. 7 – 23; trad. it. in TODOROV T. (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi 2003, pp. 73–94.

STEMPEL, W.-D., “Aspects génériques de la réception”, *Poétique*, 39, 1979, pp. 353-362.

STIERLE, K., “Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?”, *Poetica. Zeitschrift für Sprach und Literaturwissenschaft*, vol. 7, fasc. 3-4, 1975; trad. it. “La lettura dei testi di finzione” in HOLUB, R., (a cura di) *Teoria della Ricezione*, Einaudi, Torino 1989 [dalla versione inglese “The Reading of Fictional Textes” in SULEIMAN, S. S., CROSMAN, I., (a cura di), *The Reader in The Text: Essay on Audience and Interpretation*, Princeton 1980, pp. 83-105]

—, *Text als Handlung: Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, Fink, Munich 1975.

—, “Réception et fiction”, *Poétique*, 39, settembre 1979, pp. 299-320.

Studi di Estetica, numeri monografici sulla lettura, 3-4-5, Bologna 1991-1992.

SULEIMAN, S., CROSMAN I. (a cura di), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton 1980.

SZONDI, P., *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975; trad. it. *Introduzione all’ermeneutica letteraria*, Einaudi, Torino 1992.

THIBAUDET, A., *Le liseur de romans*, C. Gres, Paris, 1925; trad. it. *Il lettore di romanzi*, Liguori, Napoli 2000.

TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris 1970; trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977.

—, “La lecture comme construction”, *Poétique*, 24, 1975, pp. 417-425; trad. it. “La lettura come costruzione” in ID., *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Firenze 1993.

—, *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris 1980; trad. it. *Poetica della prosa*, Theoria, Roma 1989.

—, *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*, Éditions du Seuil, Paris, 1981; trad. it. *Michail Bachtin: il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990.

TOMPKINS, J. P., (a cura di), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1980.

TYNJANOV, J., “Problema stichotvornogo jazyka”, Leningrado 1924; trad. it. “Il concetto di costruzione” in TODOROV T. (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968 (2003).

VAN DIJK, T., *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, Longman, London 1977; trad. it. *Testo e contesto: studi di semantica e pragmatica del discorso*, Il Mulino, Bologna 1980.

—, *Macrostructures*, Erlbaum, Hillsdale N.J. 1980.

VUILLAUME, M., *Grammaire temporelle des récits*, Minuit, Paris 1990.

WARDHAUGH, R., *Reading. A Linguistic Perspective*, Harcourt, Brace & World, New York 1969.

WARNING, R., *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, Fink, München 1975.

—, “Imitation und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie”, *Kolloquium Kunst und Philosophie. II: Ästhetischer Schein*, a cura di W. Oelmüller, Paderbon 1982, pp. 168-207.

WEBERN, H. D., *Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik*, Klett-Cotta, Stuttgart 1978.

WEINRICH, H., *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*, Metzeler, Stuttgart 1971.

—, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, Paris 1989.

WIMSATT, K., *The verbal icon. Studies in the meaning of poetry*, University of Kentucky Press, Lexington 1954.

WINNICOTT, D. W., *Playing and Reality*, Tavistock, London 1971; trad. it. *Gioco e Realtà*, Armando, Roma 1974.

ZUMTHOR, P., *Performance, réception, lecture*, Le Préambule, Longueil 1990.

