

Gumbrecht, Iser, Jauss, Naumann,  
Stempel, Stierle, Weimann, Weinrich

# Teoria della ricezione

A cura di Robert C. Holub



© 1989 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

ISBN 88-06-11517-0

La presente raccolta è stata curata appositamente per le edizioni Einaudi  
da Robert C. Holub, con la collaborazione di Roberto Cazzola e Costanzo Di Girolamo  
Traduzioni di Costanzo Di Girolamo; Costantino Marmo e Roberto Lambertini;  
Roberta Malagoli; Carlo Gentili

188 [trad. it. *Montaigne scrittore*, in Id., *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Bari 1970, p. 13].

<sup>28</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1969, pp. 11 sg. [tradotto in italiano il saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus novus*, Torino 1962, pp. 89-130].

<sup>29</sup> Cfr. M. Kesting, *Entdeckung und Destruktion. Zur Strukturumwandlung der Künste*, München 1970.

<sup>30</sup> Cfr. soprattutto H. R. Jauss, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tiedichtung*, Tübingen 1959; Id., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970.

<sup>31</sup> Th. Mann, *Versuch über Schiller*, Frankfurt am Main 1955 [trad. it. *Saggio su Schiller*, in *Nobiltà dello spirito. Saggi critici*, Milano 1956, pp. 793-876].

<sup>32</sup> Id., *Schwere Stunde und andere Erzählungen 1903-1912*, Frankfurt am Main 1987 [trad. it. *Ora difficile*, in Id., *Novelle e racconti*, Milano 1953, pp. 287 e 289].

<sup>33</sup> Cfr. a questo proposito M. Butor, *Le roman comme recherche* (1955), in Id., *Répertoire*, Paris 1960, pp. 7-11 [trad. it. *Il romanzo come ricerca*, in Id., *Répertoire*, Milano 1961, pp. 9-13]; H. R. Jauss, *Provokation des Lesers im modernen Roman*, in *Die nicht mehr schönen Künste* cit., pp. 669-90; K. Netzer, *Der Leser des Nouveau Roman*, Frankfurt am Main 1969.

## Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica di Wolfgang Iser

1. La teoria fenomenologica dell'arte ha messo in particolare evidenza che la riflessione sull'opera letteraria non deve considerare soltanto la forma data del testo, ma anche, e in uguale misura, gli atti inerenti alla sua comprensione. Perciò Roman Ingarden ha distinto la struttura stratificata dell'opera letteraria dalle modalità della sua concretizzazione<sup>1</sup>. Il testo, in quanto tale, offre soltanto diverse «prospettive schematizzate»<sup>2</sup>, grazie alle quali è possibile produrre l'oggetto letterario, mentre la produzione vera e propria si realizza in un atto di concretizzazione. Si potrebbe arrivare alla seguente conclusione: l'opera letteraria ha due poli, che potremmo definire il polo artistico e il polo estetico; il polo artistico corrisponderebbe al testo creato dall'autore, quello estetico alla concretizzazione attuata dal lettore. La conseguenza più immediata di questa polarità è che l'opera letteraria non coincide mai completamente né con il testo né con la sua concretizzazione. L'opera è infatti più del testo, perché attinge vita solo nella concretizzazione, la quale a sua volta non è del tutto esente dalle configurazioni del senso che il lettore vi apporta, anche se queste configurazioni sono poi le condizioni per l'attivazione del testo. Il luogo dell'opera letteraria è dunque situato là dove testo e lettore convergono ed è un luogo che ha necessariamente un carattere virtuale, perché non può essere ridotto né alla

<sup>1</sup> Questa traduzione è stata condotta sulla versione tedesca (*Der Lesenorgang, in Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, a cura di R. Warming, München 1975, pp. 253-76) del saggio pubblicato originariamente in inglese *The Reading Process. A Phenomenological Approach* in «New Literary History», III (1971-72), pp. 279-99 (ristampato in *New Directions in Literary History*, a cura di Ralph Cohen, London 1974).

realtà del testo, né alle configurazioni del senso proprie del lettore.

È da questa virtualità dell'opera che ha origine la sua dinamica, la quale a sua volta rappresenta la condizione dell'effettivo suscitato dall'opera stessa. Il testo si realizza quindi solo perché la coscienza che lo recepisce compie un atto costitutivo. Cosicché l'opera può dispiegare il carattere di processo che le è proprio esclusivamente nell'atto della lettura. Nelle pagine seguenti si parlerà, quindi, di opera solo nella misura in cui questo processo si compie in quell'atto costitutivo richiesto dal lettore e stimolato dal testo. L'opera è il costituirsi del testo nella coscienza del lettore.

Nel momento in cui considera le «prospettive schematizzate», presenti nel testo, come la condizione per produrre l'oggetto dell'immaginazione, il lettore trasforma il testo in un processo di interazioni dinamiche. Questo modo di vedere è attestato nella letteratura in tempi relativamente remoti. Già in *Tristram Shandy*, Laurence Sterne osservava:

E come nessuno, che sappia che cosa significhi stare in compagnia di persone per bene, oserebbe dir tutto lui; così un autore che conosca i limiti della decenza e della buona educazione, non si permetterebbe di pensar tutto lui.

Il più sincero omaggio che possiate rendere all'intelligenza del lettore, è di spartire il lavoro in due, amichevolmente. E lasciarvi ch'egli inventi la sua parte, come voi la vostra. Quanto a me, io mi farò faccio che usar continuamente di questi riguardi verso i miei lettori, e mi adopererò come posso per tener la loro fantasia tanto occupata quanto la mia<sup>3</sup>.

Autore e lettore collaborano dunque l'uno con l'altro nel gioco della fantasia, che non potrebbe mai avere inizio se il testo volesse essere qualcosa di più della semplice regola del gioco. La lettura, infatti, diventa un piacere soltanto quando è coinvolta la nostra produttività, cioè quando i testi ci offrono un'occasione per impegnare attivamente le nostre facoltà. A questa produttività sono posti senza dubbio dei limiti, che, come per Sterne notava, vengono oltrepassati se tutto ci viene detto in modo esplicito, o se ciò che ci viene detto minaccia di dissolversi nella prolissità, cosicché noia e senso di fatica rappresentano i due estremi che di regola segnalano la fine della nostra partecipazione.

In quale misura il non detto stimoli l'impulso produttivo proprio della lettura è stato delineato da Virginia Woolf nelle seguenti considerazioni su Jane Austen:

Jane Austen domina pertanto emozioni assai più profonde di quanto si offrano a prima vista. Ci incita ad aggiungere ciò che manca. Ciò che lei ci offre è apparentemente una trivialità, tuttavia composta di elementi che si espandono nell'immaginazione del lettore e investono un di durevole vita quelle scene che esternamente sembrano così triviali. L'enfasi viene sempre posta sul carattere [...]. I giri e le svolte del dialogo ci tengono continuamente all'erta. La nostra attenzione si rivolge per metà al momento presente, per metà al futuro. [...] in questo racconto interrotto e per lo più mediocre, incontriamo tutti gli elementi della grandezza di Jane Austen<sup>4</sup>.

Il non detto in scene apparentemente banali e i punti vuoti nelle articolazioni del dialogo non soltanto coinvolgono il lettore nella azione, ma lo spingono anche a dare vita alle molte sfumature delle situazioni formulate, al punto da far loro assumere come sembra - una dimensione del tutto diversa. Quanto alla fantasia del lettore dà corpo a queste sfumature, tanto più chiaramente la loro indeterminata originalità prende a ripercuotersi sul detto letterale esplicito. Si genera così un processo dinamico, perché il testo sembra parlare veramente solo quando si avvicina a ciò che non dice. Ma poiché il non detto non è che l'opposto del detto letterale, esso può assumere solo grazie a questo processo dinamico i suoi precisi contorni e, al tempo stesso, collocare il detto su uno sfondo che, secondo Virginia Woolf, lo fa apparire più significativo di quanto possa far supporre la sua mera presenza testuale. Si crea così un libero spazio di suggestioni, grazie al quale scene in apparenza banali assumono improvvisamente i tratti di una «forma di vita durevole». Questa forma non viene certo nominata nel testo, né tantomeno precisata, ma è piuttosto il risultato dell'interazione di testo e lettore. Il processo della comunicazione trova il suo inizio nella sua regolamentazione in questa dialettica tra mostrare e non dire. Il non detto rappresenta lo stimolo dell'atto costitutivo allo stesso tempo, però, questo impulso produttivo è condizionato dal detto, che per parte sua subisce necessariamente un trattamento, allorché viene alla luce ciò a cui alludeva.

Ci si deve ora domandare fino a che punto un processo di questo tipo possa essere descritto. Decidiamo perciò di av-

valerci in un primo momento dello schema di riduzione fenomenologica. Se a questo fine ci si limita a considerare le operazioni sintattiche di testi letterari, si dovrà allora tenere conto del fatto che queste non denotano per nulla oggetti empiricamente dati e che - quand'anche così fosse - il loro scopo consiste nel diminuire la denotazione a favore di una maggiore connotazione. Nei testi letterari va perciò prestata attenzione soprattutto al correlato proposizionale, dato che l'immaginario dei testi letterari si costituisce grazie ai correlati intenzionali della proposizione.

Le proposizioni si connettono tra loro in modi diversi per formare unità di significato di livello superiore, che presentano una struttura molto differente; nascono così delle totalità, quali, per esempio, un racconto, un romanzo, un dialogo, un dramma, una teoria scientifica. D'altro canto, si costituiscono non soltanto i contesti corrispondenti alle singole proposizioni, ma anche interi sistemi di contesti, di generi assai diversi, per esempio situazioni oggettive, processi complessi - conflitti e coincidenze - che intercorrono fra le cose, e così via. In fin dei conti, si genera un determinato mondo, che include componenti di varia specie, assieme alle trasformazioni che in esse vanno compendosi - tutto questo come correlato puramente intenzionale di un nesso proposizionale. Se, infine, questo nesso costituisce un'opera letteraria, definisco allora l'insieme dei coerenti correlati intenzionali delle proposizioni il «mondo rappresentato» nell'opera<sup>5</sup>.

Come devono essere pensati a questo punto i rapporti tra questi correlati, soprattutto in considerazione del fatto che non possiedono quel grado di determinatezza proprio dei predicati e delle asserzioni contenuti di volta in volta nelle singole proposizioni? Quando Ingarden parla di correlati intenzionali delle proposizioni, i predicati, le asserzioni e le informazioni in esse contenute vengono già in un certo senso qualificati, perché ogni proposizione vuole significare qualcosa e ciò può riuscire solo se essa tende a qualcosa. Ma poiché in testi letterari questo vale per tutte le proposizioni, i loro correlati interferiscono ininterrottamente l'uno con l'altro, prefigurando in questo modo la realizzazione semantica cui tendono. Questa realizzazione, però, non ha luogo nel testo, bensì nel lettore, che deve «attivare» la concordanza dei correlati, già strutturata in precedenza nella sequenza delle proposizioni. Le proposizioni stesse, in quanto predicati e asserzioni, rimandano sempre a qualcosa di successivo, che è già prefigurato di volta in volta

dal loro contenuto concreto, e danno avvio a un processo dal quale risulta alla fine l'oggetto immaginario del testo. Descrivendo la coscienza interna del tempo, Husserl ha osservato: «Ogni processo originariamente costituente è animato da protensioni che costituiscono e captano a vuoto ciò che ha da venire come tale, e lo portano a compimento»<sup>6</sup>. L'osservazione di Husserl mette in luce un momento dialettico, che svolge un ruolo molto importante anche nel processo della lettura. La tendenza semantica di singole proposizioni implica sempre un'attesa rivolta a ciò che seguirà. Husserl definisce questo genere di attese protensioni. Poiché in testi letterari questa struttura è propria di tutti i correlati proposizionali, la loro concordanza implicherà non tanto un soddisfacimento, quanto piuttosto una continua variazione dell'attesa che di volta in volta si genera.

Questo processo può essere schematizzato come segue. Con ogni singolo correlato proposizionale si delinea un orizzonte determinato, il quale, tuttavia, subisce un inevitabile mutamento perché si trasforma immediatamente in una superficie sulla quale si proietta il correlato successivo. Poiché il singolo correlato proposizionale mira sempre e soltanto in un senso limitato a ciò che seguirà, l'orizzonte che esso dischiude si presenta come una visione, la quale, pur in tutta la sua concretezza, contiene certe rappresentazioni schematiche vuote, che hanno il carattere di un'attesa nella misura in cui anticipano il proprio completamento. Ciascun correlato proposizionale è costituito al tempo stesso da una visione saturo e da rappresentazioni schematiche vuote. La sequenza delle proposizioni si può quindi sviluppare secondo due possibilità, in linea di principio diverse. Se il correlato seguente comincia a completare, nel senso dell'anticipazione, la rappresentazione schematica vuota contenuta in quello precedente, si verifica un soddisfacimento crescente dell'attesa evocata. Se la sequenza delle proposizioni si snoda in un simile ordine, essa si dispiega allora come una conferma crescente delle attese prodotte dalle rappresentazioni schematiche vuote, di volta in volta presenti nei correlati. Testi preposti alla descrizione di oggetti avranno tendenzialmente una struttura di questo tipo, poiché il loro scopo è un'individuazione precisa dell'oggetto che devono descrivere.

Diversamente si sviluppano quelle sequenze di proposizioni

in cui i correlati modificano o addirittura deludono le attese che li precedono. Se le rappresentazioni schematiche vuote dei singoli correlati suscitano anzitutto l'attenzione per ciò che seguirà, la modificazione dell'attesa da parte della sequenza delle proposizioni non mancherà allora di ripercuotersi su quanto si è letto in precedenza. In rapporto a queste modificazioni, infatti, ciò che si è già letto apparirà leggermente diverso da come era sembrato nelle varie fasi di lettura. Ciò che è stato letto sprofonda nella memoria, si riduce a prospettive e sfumature per gradi crescenti di chiarezza in un orizzonte schematico e vuoto, il quale non rappresenta altro che una cornice molto generica per quanto si è fissato nella memoria. Man mano che la lettura procede, ciò di cui disponiamo solo a livello ritensionale viene tuttavia ridefinito in forme diverse. In altri termini, i ricordi si collocano di fronte a un orizzonte nuovo, che non esisteva ancora nel momento in cui li si era fissati nella memoria. In questo modo i ricordi non ridiventano certo piena attualità, perché ciò significherebbe che memoria e percezione verrebbero a coincidere. Tuttavia i ricordi si trasformeranno, perché il nuovo orizzonte permette appunto di vederli sotto una luce diversa. I ricordi diventano capaci di nuove relazioni, che non restano a loro volta senza influenza sull'orientamento dell'attesa nelle singole proposizioni della sequenza sintagmatica. Nel processo della lettura interferiscono quindi reciprocamente attese sempre modificate e ricordi continuamente variati. Ma poiché il testo in sé non formula né le modificazioni dell'attesa, né la capacità del ricordo di stabilire relazioni, il prodotto di questo schema fisso potrebbe essere definito come la dimensione virtuale del testo. La sua specificità sta nel fatto che è il lettore stesso a produrla, nonostante sia l'oggetto virtuale dell'opera. In questa convergenza peculiare si manifesta al tempo stesso la struttura ermeneutica fondamentale della lettura. Nel testo ogni correlato proposizionale contiene, in virtù delle sue rappresentazioni schematiche vuote, un'anticipazione di quelli successivi e costituisce, tramite la sua visione saturata, l'orizzonte della frase precedente. Ne consegue che ogni momento della lettura è una dialettica di protensione e ritensione, nella misura in cui un orizzonte futuro ancora vuoto, destinato a completarsi, interagisce con un orizzonte passato e sempre più sbiadito, in modo tale che ambedue gli orizzonti interni del testo possono fondersi l'uno con l'altro. È in

questa dialettica che si attualizza il potenziale non ancora formulato del testo.

Questo schema generale rappresenta tuttavia soltanto la condizione di fondo per le molteplici modalità di costituzione della dimensione virtuale. La dialettica accennata, infatti, non si sviluppa assolutamente come una semplice interazione di protensione e ritensione. Già Ingarden ha fatto riferimento a questa circostanza, nonostante ne dia poi un'interpretazione assai problematica.

Quando [...] veniamo trasportati nel flusso del pensiero proposizionale, siamo disposti, dopo aver pensato compiutamente una data proposizione, a pensare anche il «seguito», di nuovo nella forma di una proposizione, e, più precisamente, nella forma di una proposizione che sia in rapporto con quella appena pensata. In questo modo il processo della lettura di un testo procede facilmente. Se tuttavia accade per caso che la proposizione successiva non abbia alcun nesso evidente con quella appena pensata, insorge un ostacolo nel flusso del pensiero. Questo iato è connesso a uno stupore più o meno vivace, oppure a disappunto. Per recuperare il flusso della lettura è necessario superare tale ostacolo<sup>7</sup>.

Lo iato, inteso come ostacolo nel fluire delle proposizioni, è considerato da Ingarden un frutto del caso e, allo stesso tempo, un motivo di disappunto. Di qui si vede, anzitutto, fino a che punto Ingarden fondi il processo della lettura sulla propria concezione organologica dell'opera d'arte come armonia polifonica. Se si concepisce la sequenza sintagmatica come un fluire ininterrotto, allora questo significa che l'anticipazione presente in una proposizione viene soddisfatta più in là dalla seguente, cosicché il mancato soddisfacimento dell'attesa suscitata provoca disappunto. Proprio i testi letterari, tuttavia, sono pieni di cambiamenti inaspettati, che l'anticipazione contenuta nelle proposizioni e le attese ad essa legate preannunciano proprio nella misura in cui non vengono mai del tutto soddisfatte. Persino nel più elementare dei racconti è impossibile una coerenza assoluta, per la semplice ragione che nessun evento può mai essere raccontato compiutamente. Ogni narrazione consegue il suo momento dinamico proprio e soltanto in virtù delle sue inevitabili omissioni. Perciò, se nella sequenza delle proposizioni si verificano delle interferenze o addirittura degli slittamenti nell'imprevedibile, si costituisce allora in simili momenti un libero spazio, solo debolmente determinato, di possibili relazioni. Ciò accade sempre là dove nel testo si



un testo; risponde infatti alla nostra esperienza che il testo, una volta letto, non coincide del tutto con l'impressione che ne abbiamo avuto a una prima lettura. Le ragioni si devono forse cercare in non piccola parte nel diverso stato d'animo del lettore. Il testo, tuttavia, deve contenere le condizioni per le proprie differenti realizzazioni.

Ogni testo ha una dimensione temporale, poiché è impossibile recepire un testo, anche breve, in un solo momento. La lettura stessa procede, pertanto, come un punto di vista in movimento, che collega tra loro le fasi del testo. Una volta realizzata, questa dimensione temporale influisce sulla seconda lettura, conferendole un tratto nuovo rispetto alla prima. La lettura non è perciò del tutto svincolata da un orientamento che, sebbene non esplicitato dal testo stesso, ci permette tuttavia di fare scoperte prima impossibili. Ne consegue - ed è significativo - che la lettura di un testo, se ripetuta, può di per sé produrre innovazioni. Un presupposto non secondario dell'innovazione apportata dalla lettura consiste nel fatto che la modalità specifica di attuazione, attraverso cui si è originariamente configurato il senso, non si ripeta ad una seconda lettura. Questa circostanza non deve essere imputata nemmeno allo stato d'animo del lettore, senza dubbio diverso al momento della rilettura di uno stesso testo. La modalità di attuazione muta invece già solo per il fatto che il ricordo di ciò che è stato letto non si può cancellare del tutto e funge così da ottica per nuove correlazioni. La modalità di attuazione, in quanto peculiare ad ogni lettura, non è, nella sua individualità, ripetibile. Solo le informazioni che ne derivano influiscono sulla rilettura. Le innovazioni così apportate, per quanto minime, sono sempre presenti da un punto di vista strutturale a causa dell'irripetibilità di ogni specifica modalità di attuazione.

3. Nella riflessione finora sviluppata sul processo della lettura si è prestata attenzione soprattutto al dispiegamento del testo in protensioni e ritensioni. Si è visto come, nel processo della lettura, l'attesa sia la superficie su cui si proietta il ricordo, e viceversa. Il testo non è invece, in quanto tale, né attesa né ricordo, cosicché la dialettica di anticipazione e ricordo stimola il bisogno di rappresentarsi il prodotto di questa sintesi. È un dato di fatto basato sull'esperienza che nell'atto della lettura - in particolare della lettura di testi narrativi - un flusso ininter-

presenta un punto vuoto e indeterminato, sia perché manca il nesso logico tra i correlati proposizionali, sia perché il rapporto tra i segmenti narrativi non è formulato\*.

Ne derivano delle ripercussioni sulla dialettica di anticipazione e ricordo e sulla configurazione del senso quale si determina nell'atto della lettura. Le interruzioni nel flusso delle proposizioni, vale a dire i punti vuoti e indeterminati nell'organizzazione dell'ordito testuale, significano che le connessioni omesse possono essere prodotte secondo moduli più sfumati o addirittura diversi. Il testo si spiega così in un ventaglio di possibilità di realizzazione, virtualmente molteplici, per cui la lettura del momento non può mai esaurire tutte le possibilità che il testo produce proprio grazie alle connessioni non esplicitate delle sue sequenze proposizionali, cioè grazie ai punti vuoti che si determinano nell'interferenza reciproca dei correlati intenzionali delle proposizioni. Ogni lettura diventa perciò un'attualizzazione individuale del testo, in quanto il margine di gioco dovuto alle possibili relazioni debolmente determinate permette di produrre configurazioni di senso diverse. La configurazione del senso ha infatti per ogni singolo lettore un alto grado di determinazione, che deriva dalle molteplici decisioni selettive prese durante la lettura sul tipo di relazione attraverso cui colleghiamo fra di loro i correlati proposizionali che rinnovano l'uno all'altro. È questa la base al tempo stesso della specifica attività creativa cui ci invita sempre la lettura di testi letterari. Quando nell'atto della lettura si verificano modificazioni dell'attesa, che spostano invece quanto abbiamo già letto in un orizzonte diverso, trasformando in tal modo i dati della memoria, siamo noi a dischiudere questa molteplicità di relazioni implicita nel testo, siamo però anche noi, in un certo senso, a circoscriverla di nuovo. Si può comunque affermare che la forma della lettura di testi letterari si svolge come un processo di scelta continuo, nel quale le possibili relazioni del testo si devono realizzare sempre e soltanto in modo selettivo. La lettura stessa produce quindi, entro certi limiti, l'inesauribilità del testo, la quale, d'altro canto, diventa la condizione in base a cui noi, leggendo, operiamo costantemente scelte selettive, volte a costituire l'oggetto immaginario. Il potenziale del testo è, di conseguenza, più ricco di significato di ogni realizzazione individuale prodotta nell'atto della lettura.

Questa circostanza è evidente soprattutto quando si rilegge

rotto di immagini attraverso la nostra coscienza e accompagna la lettura, pur senza diventare, però, oggetto della nostra attenzione. Ciò vale anche nel caso in cui queste sequenze di immagini sembrano congiungersi e formare un intero panorama. Nella sua analisi della fantasia, Gilbert Ryle ha così descritto le condizioni costitutive di immagini di questo genere. Alla domanda: «Come si fa ad immaginare qualcosa, senza rendersi conto che non lo si vede?» egli dà la risposta seguente:

La vista dello Helvellyn [nome di un monte che Ryle utilizza per illustrare il suo ragionamento] con gli occhi della mente non comporta sensazioni visive, diversamente da quando vediamo davvero lo Helvellyn o istantaneamente dello Helvellyn. Implica invece il pensiero di vedere lo Helvellyn ed è pertanto un'operazione più complessa di quanto non lo sia vedere lo Helvellyn. È un modo fra i tanti per appurare la conoscenza di come lo Helvellyn dovrebbe apparire, ovvero significa, secondo un'accezione specifica del verbo, pensare come lo Helvellyn dovrebbe apparire. Le attese che trovano conferma, alorché, vedendo lo Helvellyn, lo riconosciamo, non vengono affatto soddisfatte quando lo immaginiamo; l'atto di immaginarlo è, però, come la prova generale del loro soddisfacimento. L'immaginazione non implica affatto sensazioni incerte o parvenze di sensazioni, comporta invece proprio l'assenza di ciò che si dovrebbe percepire se si vedesse la montagna<sup>8</sup>.

La visione di immagini nella fantasia non è un vedere ottico, bensì il tentativo di rappresentarsi proprio ciò che non si può vedere. Il carattere peculiare di queste immagini consiste nell'offrire una vista altrimenti impossibile nell'immediata percezione del dato oggettivo. La visione fantastica di immagini presuppone, di fatto, l'assenza di ciò che nelle immagini si rende visibile. Dobbiamo quindi distinguere percezione e rappresentazione come due diverse facoltà, poiché la percezione è sempre determinata da un oggetto dato, mentre la condizione costitutiva della rappresentazione sta proprio nel riferimento a un oggetto non dato o assente<sup>9</sup>. Nella lettura di testi letterari, pertanto, dobbiamo sempre elaborare delle rappresentazioni, perché le «prospettive schematizzate» ci informano soltanto sui presupposti in base a cui rappresentarci l'oggetto dell'immaginazione. Sono le implicazioni verbalmente inesprese del testo, come pure il suo grado di indeterminazione e i suoi punti vuoti, che mobilitano la fantasia, cosicché l'oggetto immaginario può essere prodotto come correlato della coscienza rappresentativa.

Questa circostanza è in particolare evidente quando si assiste all'adattamento cinematografico di un romanzo che si è letto. L'impressione spontanea che, per esempio, si ha vedendo *Tom Jones*, l'adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Fielding, comporta una certa delusione per la relativa povertà del personaggio rispetto all'immagine che ce ne eravamo fatta leggendo. Comunque si presenti nel dettaglio una simile impressione, l'immediata reazione, cioè la sensazione di essersi rappresentati il personaggio diversamente è generale e rimanda alle particolarità specifiche della rappresentazione. La differenza tra i due tipi di immagine consiste innanzitutto nel fatto che del film abbiamo una percezione visiva, la quale è determinata da un oggetto dato. Gli oggetti hanno, contrariamente alle rappresentazioni, un maggiore grado di determinatezza, ed è proprio questa determinatezza ad essere percepita come delusione, se non addirittura come impoverimento dell'oggetto stesso. Se, considerando questa esperienza, richiamiamo di nuovo alla memoria le rappresentazioni che ci eravamo fatti di Tom Jones, queste ci appariranno, nel momento della nostra riflessione, singolarmente imprecise, senza che questa impressione ci induca, tuttavia, ad accettare la percezione ottica come l'immagine migliore del personaggio. Se poi ci chiedessimo se Tom Jones era alto o basso, se aveva occhi azzurri o capelli neri, ci renderemo conto della povertà visiva di rappresentazioni del genere. Queste ultime non mirano, infatti, a rendere visibile in carne e ossa il personaggio romanzesco; la loro povertà visiva indica piuttosto che il personaggio deve apparire in esse non tanto come oggetto, quanto come significante. Questo è vero anche là dove ci viene fatta una descrizione relativamente particolareggiata dei personaggi romanzeschi. Di norma, non la leggiamo come una semplice descrizione dei personaggi, ma tendiamo piuttosto a rappresentarne il possibile significato. L'immagine della percezione e quella della rappresentazione non si differenziano però fra loro soltanto perché l'una si riferisce a un oggetto dato e l'altra a un oggetto assente. Già nel passo sopra citato, Gilbert Ryle ha notato che nella rappresentazione di un oggetto si «vede» qualcosa che non si può per nulla cogliere con la vista quando lo si percepisce. L'assenza dell'oggetto non esaurisce quindi la differenza tra rappresentazione e percezione.

Se, leggendo il romanzo, ci rappresentiamo Tom Jones, di-

preso parte. La delusione non scaturisce, perciò, tanto dalla sensazione di essersi rappresentati diversamente l'eroe del romanzo, la quale è piuttosto un epifenomeno, in cui si palesa la nostra delusione di esclusi. D'altro canto questa circostanza ci permette di capire cosa significhi rappresentarsi l'immagine di un'oggettualità non data, pur avendo l'impressione di poterla toccare con mano. Al contrario, il film mette in evidenza «l'estranità della cinepresa rispetto a questo mondo e la mia lontananza da esso»<sup>12</sup>. L'adattamento cinematografico sopprime l'attività compositiva della lettura. Percepriamo tutto col massimo realismo, senza dover aggiungere alcunché, o, tantomeno, rappresentarci l'azione. E questa anche la ragione per cui avvertiamo la precisione visiva dell'immagine percepita, in contrasto con l'indeterminatezza di quella rappresentata, non come accrescimento o addirittura miglioramento, bensì come impoverimento.

4. Se l'oggetto immaginario del testo letterario è prodotto nella rappresentazione, è allora necessario chiarire più dettagliatamente i presupposti costitutivi per la formazione di rappresentazioni. Se consideriamo il testo nel suo complesso come un insieme di segni, nella lettura tali segni vengono continuamente aggregati. In questo modo si esprime un'attività essenziale nel processo di strutturazione proprio della lettura. Le aggregazioni rappresentano il tentativo di vedere nella sua totalità ciò che può sfuggire nei singoli segmenti della lettura. La lettura ha quindi luogo come un processo di costituzione di un senso unitario.

Nel leggere le immagini, come nell'ascoltare un discorso, è sempre difficile distinguere ciò che ci giunge dal di fuori e ciò che vi giungiamo noi nel processo di proiezione che viene a sua volta eliminato dal riconoscimento. [...] è la supposizione dell'osservatore che saggia il miscuglio di forme e colori per trarne un significato coerente, cristallizzandolo in una forma quando arriva a trovare un'interpretazione coerente<sup>13</sup>.

In questo processo — qui accennato da Gombrich — che è stato originariamente individuato in rapporto ai testi per essere poi applicato all'osservazione dei quadri, è insito un problema, il cui chiarimento può risultare utile per la comprensione del processo della lettura. Nella costituzione di una figura, le an-

spioniamo — a differenza del film, nel quale il personaggio ci è sempre presente nella sua totalità — soltanto di sfaccettature, che dobbiamo poi ricomporre per formare un'immagine del personaggio. Non si tratta tuttavia di un semplice processo di addizione. Ciascuna sfaccettatura contiene sempre riferimenti ad un'altra, e ogni aspetto di Tom Jones acquista la sua pregnanza solo in relazione a tutti gli altri aspetti che a esso si sovrappongono, lo limitano o modificano. Ne consegue che l'immagine di Tom Jones non è vincolabile a nessun aspetto in particolare, poiché ogni aspetto, che una singola sfaccettatura ci permette di immaginare, è soggetto a modificazioni latenti, quando in quello seguente predominano i rimandi ad altri aspetti precedenti. Durante la lettura, quindi, l'immagine di Tom Jones è in costante movimento e questo movimento si manifesta nel fatto che la successione delle sfaccettature varia con nuove sfumature la rappresentazione di volta in volta realizzata e le conferisce una nuova struttura. Possiamo percepire con la massima evidenza la natura di questo processo tutte le volte che l'eroe si comporta in modo inaspettato; le sfaccettature si intersecano, e per parte nostra siamo tenuti a prendere atto di questo intreccio nella nostra rappresentazione, trasformando retrospettivamente l'immagine che finora ci eravamo fatti dell'eroe. Da tutto ciò derivano due conseguenze di tipo diverso: con la rappresentazione produciamo un'immagine dell'oggetto immaginario, il quale, a differenza che nella percezione, non è però dato in quanto tale. Nell'atto della rappresentazione, tuttavia, abbiamo davanti a noi l'oggetto rappresentato, poiché nel momento della sua raffigurazione esso esiste solo attraverso di noi, e siamo perciò in presenza dello stesso oggetto che abbiamo prodotto. Si spiega così anche perché la nostra rappresentazione venga disattesa dall'adattamento cinematografico. Nel film infatti ha luogo

[l]a rimozione [dell'agente umano dall'atto della riproduzione [...]]. La realtà in una fotografia mi è presente mentre io stesso non lo sono presente, e un mondo, che conosco e vedo, ma al quale nondimeno non sono presente (pur senza colpa della mia soggettività), è un mondo passato<sup>11</sup>.

L'immagine della macchina da presa non riproduce semplicemente un oggetto della percezione, ma ci esclude anche da quel mondo che vediamo e alla cui costituzione non abbiamo



ticipazioni che orientano la nostra percezione costituiscono con i segni presenti nel testo un unico nesso. Creando delle aggregazioni, completiamo le relazioni segniche presenti nel testo. Si formano così le figure necessarie agli atti di comprensione del testo.

In questo modo ci troviamo di fronte a un problema decisivo per la lettura. L'effetto di aggregazione e la figura che ne deriva non sono dati nel testo, ma rappresentano soltanto un'operazione stimolata dal testo stesso, attraverso la quale gli orientamenti soggettivi del lettore, i contenuti della sua coscienza, le sue opinioni, quelle della sua epoca o della sua classe sociale, come pure la storia della sua esperienza individuale si saldano, in misura maggiore o minore, in una configurazione del senso. I modi di pensare, le attese e le anticipazioni del lettore hanno perciò nel processo della lettura un ruolo non secondario, in quanto le figure possono formarsi solo in armonia con questi stessi modi di pensare. Le figure, infatti, rappresentano il soddisfacimento delle anticipazioni precedenti l'atto della comprensione.

Le attese sono tuttavia la condizione principale per produrre l'illusione. Se dunque il lettore di un testo letterario può costituire in generale il testo stesso in primo luogo attraverso la sequenza delle figure, questa strutturazione del senso, attuata continuamente nel processo della lettura, si realizza in forme analoghe alla produzione dell'illusione. A questo proposito Gombrich ha osservato: «[Ogniqualevolta] l'interpretazione coerente si propone da sé [...] l'illusione s'impone»<sup>14</sup>. Ma l'illusione è, secondo una formulazione di Northrop Frye, «tutto ciò che è fissato o definibile, e la realtà è ciò che non lo è: qualunque cosa la realtà sia, certamente non è *questo*»<sup>15</sup>. Se tuttavia la lettura non fosse altro che un'indisturbata produzione dell'illusione, assumerebbe un tratto problematico. Anziché metterci in rapporto con varie realtà, ci toglierebbe la consuetudine con esse. In questo contesto è tuttavia necessario tener conto della seguente considerazione: la necessità dell'illusione per la costituzione di un senso unitario nella lettura non può essere messa fuori questione nemmeno là dove la resistenza dei testi alla produzione di illusione ci pare tanto innegabile da spingere la nostra attenzione a indagarne le cause. Questo è vero soprattutto per i testi moderni, nei quali proprio l'iper-

determinazione del reticolo rappresentativo fa aumentare le loro componenti indeterminate a tal punto che le figure che ci rappresentiamo nelle diverse fasi della lettura minacciano sempre di dissolversi. Solo così si comunica a noi questo mondo; dobbiamo perciò prendere atto che, senza produzione dell'illusione, il mondo del testo, diverso ed estraneo ai nostri occhi, rimarrebbe del tutto trascendente. Solo la costituzione di un senso unitario ce lo rende accessibile. Questa, però, si compie lentamente, in un'operazione per così dire ermeneutica. Continuiamo a proiettare nel testo le attese che esso stesso suscita, finché, con la riduzione della polisemia delle relazioni segniche, quelle attese non vengono esaurite. In questo modo diventa possibile una configurazione del senso. La polisemia del testo e la produzione dell'illusione nella lettura sono, in linea di principio, movimenti contrari. È anche per questo che la produzione dell'illusione non può mai compiersi. Proprio questa sua incompiutezza, tuttavia, la rende peculiarmente produttiva nell'atto della lettura.

Walter Pater ha osservato sull'esperienza della lettura:

Per il lettore serio, infatti, anche le parole sono serie; e la parola esornativa, il tropo, la forma ornamentale, il colore, o l'allusione sono di rado disposti a tradursi in pensieri proprio al momento giusto; al contrario, vorranno certamente indugiare un po', provocando a loro seguito un lungo «flusso cerebrale» di associazioni forse alquanto estranee<sup>16</sup>.

In altri termini, la costituzione di un senso unitario nella lettura sviluppa nel testo anche quelle componenti che, di volta in volta, non si lasciano integrare nella figura. Le possibilità di realizzazione del testo sono sempre più ricche di significato di ogni singola configurazione del senso che si costituisce nell'atto della lettura. Questa impressione, però, non sussiste indipendentemente dalla lettura; è, al contrario, sempre e soltanto leggendo che ne facciamo l'esperienza. Le configurazioni del senso, pur non essendo altro che realizzazioni parziali del testo, rievocano tuttavia mediamente la gamma di possibilità da loro stesse occultate, che comincia così a sua volta ad offuscare la coerenza delle configurazioni del senso appena realizzate. Questa circostanza implica alcune conseguenze che devono essere prese in esame singolarmente ai fini dell'esposizione, anche se, nella lettura, sono sempre interagenti.

Gli esperimenti di psicologia della *Gestalt*, che Gomblich ha fatto propri nel suo studio *Arte e illusione*, spiegano che:

[...] anche se siamo intellettualmente consapevoli del fatto che ogni data esperienza *deve* essere un'illusione, non possiamo a rigore osservarci nell'atto di cedere a un'illusione<sup>17</sup>.

Non possiamo vederci nel momento stesso in cui l'illusione ci irretisce. Se l'illusione non fosse poi uno stato transitorio, ciò significherebbe che potremmo, per così dire, rinchiodarci in essa. Se la lettura si esaurisse nel produrre l'illusione — per quanto quest'ultima sia necessaria a cogliere un'esperienza estranea — finiremmo per cadere in inganno. Tuttavia, è proprio nella lettura che si manifesta chiaramente il carattere transitorio di questa forma specifica di produzione dell'illusione. La produzione dell'illusione, infatti, è sempre ostacolata dalle «alien associations», cioè da quelle possibilità di configurazione del senso, che, evocate dalle decisioni selettive del lettore, non vengono poi scelte, bensì il più delle volte scartate. Se però la produzione dell'illusione subisce il condizionamento di ciò che essa stessa suscita, senza tuttavia riuscire più a dargli un significato, il senso da essa prodotto tende a venir sempre rimesso in discussione. Accade così che il lettore, nel processo costitutivo dell'illusione da lui stesso compiuto, oscilli continuamente tra irretimento e osservazione. Il lettore dischiude a se stesso il mondo estraneo, pur senza restarvi intrappolato.

Scaturisce da tutto ciò un'altra conseguenza per il processo della lettura. Irretimento e osservazione sono gli indici di come le linee direttrici del senso, che si costituiscono proprio perché escluse dalla produzione dell'illusione, influiscono retroattivamente sulla figura già realizzata. La tendenza all'unificazione del senso si colloca sempre nell'orizzonte di ciò che viene evocato dalle scelte compiute durante la lettura, ma che non viene poi integrato nella configurazione del senso così prodotta. La tendenza scelta per la strutturazione corre perciò sempre il rischio di essere ostacolata dalle possibilità già scartate. Diventa pertanto necessaria un'operazione compensativa, che si verifica ininterrottamente nell'atto della lettura; è così che l'operazione — stimolata appunto nel corso della lettura — alla configurazione del senso di volta in volta prodotta, fa del testo un'esperienza estetica.

B. Ritschie ha descritto le modalità di attuazione di queste operazioni di compensazione a proposito del gioco di attese presenti nei testi. Ogni testo suscita già al suo inizio determinate attese, le modifica man mano e le esaurisce occasionalmente, quando non credevamo già più da tempo al loro soddisfacimento e quando già non vi prestavamo più attenzione.

Inoltre, dicendo semplicemente che «le nostre attese sono soddisfatte», ci rendiamo responsabili di un'ulteriore, grave ambiguità. A prima vista, un'affermazione di questo genere sembra negare il fatto ovvio che gran parte del nostro piacere deriva dalla sorpresa ovvero dalla delusione delle nostre attese. La soluzione a questo paradosso consiste nel trovare un qualche fondamento alla distinzione tra sorpresa e frustrazione. La distinzione può essere fatta a grandi linee sulla base degli effetti che queste due diverse esperienze hanno su di noi. La frustrazione blocca o inibisce l'attività. Se vogliamo sfuggire al vicolo cieco, dobbiamo dare un nuovo orientamento alla nostra attività. Abbandoniamo perciò l'oggetto frustrante e ritorniamo ad un'attività cicicamente impulsiva. D'altro canto, la sorpresa provoca solo una cessazione temporanea della fase esplorativa dell'esperienza e un ritorno alla contemplazione intensa e all'indagine. Nell'ultima fase, i fattori della sorpresa vengono visti nella loro connessione con quanto è accaduto precedentemente, con il significato globale dell'esperienza, e il godimento di questi valori è allora particolarmente intenso. Infine, sembra che ci debba sempre essere un certo grado di novità o sorpresa in tutti questi valori, se si deve verificare una specificazione progressiva nell'orientamento dell'atto, visto nel suo complesso [...] e ogni esperienza estetica mostra tendenzialmente un'interazione continua tra operazioni «deduttive» e operazioni «induttive»<sup>18</sup>.

La configurazione del senso dell'opera non risiede però né nelle attese né nelle sorprese o delusioni, tantomeno poi nelle frustrazioni che esperiamo durante il processo costitutivo delle figure. Tutto ciò rappresenta piuttosto le reazioni che abbiamo quando le figure costituite vengono dissolte, ostacolate, intralciate. In altri termini, durante la lettura reagiamo a quello che noi stessi abbiamo prodotto, ed è solo questo tipo di reazione che spiega plausibilmente perché possiamo esperire il testo come un accadimento reale. Non lo consideriamo come un oggetto dato, né lo esperiamo come un contesto oggettivo, definito da giudizi predicativi. Esso lascia piuttosto traccia di sé nelle nostre reazioni, che sono anche quelle che ce lo rendono attuali. Il senso dell'opera ha perciò il carattere di un accadimento.

In quanto produciamo tutto questo come un correlato intenzionale del testo, ne esperiamo il senso come realtà.

A questo si lega un'ultima conseguenza di quella circostanza definita da Walter Pater nel passo citato come «alien associations». Ogni testo letterario ingloba in misura maggiore o minore, e con accenti più o meno chiari, norme sociali, norme del passato e del presente storico, come pure molteplici allusioni alla tradizione letteraria. Tutto ciò costituisce il repertorio del testo, già familiare al lettore<sup>19</sup>. Questo repertorio viene però trasferito in un contesto diverso, ad esso originariamente estraneo, cosicché non ha luogo la conferma o il semplice riconoscimento del noto. Con la disattivazione di norme familiari è anche creato il presupposto per la comunicazione del testo. Un discorso analogo è applicabile a quelle strategie narrative che mettono spesso in correlazione situazioni il cui nesso, in un primo momento, non riusciamo a vedere. Basti pensare a quella strategia narrativa elementare, per cui l'autore fa di se stesso un personaggio, cosicché con i suoi commenti può sempre collocare l'accadimento narrato in prospettive che non sarebbero mai scaturite dallo sviluppo puro e semplice della storia raccontata. Wayne Booth ha definito questa tecnica come quella del «narratore inattendibile»<sup>20</sup>, per esprimere così fino a che punto una strategia narrativa si oppone alle attese che il testo produce. Il personaggio del narratore ha dunque la funzione di smentire indirettamente le impressioni che abbiamo ricavato dall'osservazione della storia narrata. Ci si deve chiedere se questa tendenza contraria alla produzione dell'illusione possa essere a sua volta integrata, al fine di poterla ricondurre a una configurazione del senso di livello superiore. Ciò sarà certamente possibile, ma è altrettanto vero che insorgeranno così ostacoli per l'interpretazione, che rimarranno come breccie nell'illusione.

Per nominare solo un caso relativamente semplice delle difficoltà che la smentita indiretta crea alla produzione delle figure, come ci si può regolare per esempio con quel passo dell'*Ulysses* di Joyce, in cui il sigaro di Bloom rimanda allusivamente alla lancia di Ulisse? Il contesto (il sigaro di Bloom) richiama un preciso elemento del repertorio (la lancia di Ulisse). La strategia narrativa li mette in correlazione, come se si trattasse di analogia. Ma in che modo possiamo organizzare questi elemen-

ti discordi, che proprio in virtù della loro correlazione, pur soltanto accennata, si allontanano così inequivocabilmente l'uno dall'altro? A questo punto potremmo forse dire che si tratta di ironia. È questa, almeno, l'opinione di alcuni accreditati lettori di Joyce<sup>21</sup>. L'ironia sarebbe quindi la figura che permetterebbe di identificare la correlazione tra i due segni. In questo caso, però, qual è in realtà l'oggetto dell'ironia? La lancia di Ulisse o il sigaro di Bloom? La scarsa univocità di questa domanda logora già la figura, solo apparentemente realizzata nell'ironia. Nell'ironia sembra talvolta possibile riconoscere una struttura sufficientemente chiara del senso; anche in questo caso, tuttavia, l'ironia ha un carattere peculiare, in quanto occupa la sua intenzione di fondo, in base a cui la lettera del testo significa l'opposto di quello che esprime. Nella migliore delle ipotesi il testo significa qualcosa che non è esplicitato. Ma non potrebbe significare anche qualcosa che non è possibile esplicitare? In ogni caso, la strutturazione del senso, necessaria alla comprensione, produce un'incongruenza, che non coincide semplicemente con una delle possibilità scartate, in quanto si ripercuote direttamente sulla figura costituita e vi lascia la sua traccia, mettendone in luce l'inadeguatezza. L'incongruenza depotenzia la figura riducendola a una possibilità problematica, che viene messa in discussione proprio perché non abbastanza efficace nello spiegare la relazione segnica. Ciò non vuol dire, però, che la produzione di queste figure inadeguate sia inutile. Al contrario, la possibilità problematica rafforza l'interazione, cosicché la concordanza da essa non ottenuta tra le relazioni segniche può venire rappresentata da una nuova figura. Questa circostanza può essere ancora una volta illustrata con il già citato esempio dall'*Ulysses* di Joyce. Molti lettori dell'opera di Joyce eliminano l'incongruenza resa palese dall'ironia tramite l'immagine del simbolismo fallico. In questo modo la figura divenuta ormai problematica acquista ben più importanza di quanta non ne avesse finché rappresentava soltanto la duplice ironizzazione di allusioni omeriche e quotidiane. Il simbolismo fallico della lancia è univoco, il sigaro di Bloom, invece, si frammenta in uno spettro di ambiguità, che si ripercuote, però, sull'immagine mitologica, facendola tornare alla sua dimensione creaturale, a cui peraltro esse non alludono direttamente. Non è tuttavia necessario sviluppare ulterior-

mente l'esempio citato - non sarebbe infatti possibile evitare una concretizzazione sempre piú specifica di questo passo - per poterne trarre una conclusione di carattere generale. Le incongruenze si producono nel processo della lettura come conseguenza della strutturazione del senso di volta in volta realizzata. La figura resa cosí problematica non scompare dalla nostra fantasia, poiché il desiderato superamento dell'incongruenza si compie proprio a partire dalle possibilità messe in discussione; soltanto cosí, infatti, siamo in grado di capire che la figura migliore - cioè quella dotata di maggiore efficacia esplicativa - è anche la migliore in assoluto.

Poiché sono per cosí dire il rovescio degli atti della comprensione, da cui sono prodotte, ma non risolte, le incongruenze non hanno un carattere del tutto arbitrario. Sono esse, insomma, che durante la lettura provocano il nostro coinvolgimento nel testo.

In questi momenti di coinvolgimento trova il suo fondamento una componente decisiva della lettura. È grazie a loro che veniamo attratti dal testo, che esperiamo poi come un accadimento a cui siamo presenti. In questo genere di processo si verificano piú cose allo stesso tempo. Le nostre anticipazioni, evocate dal testo, non ottengono un soddisfacimento pieno, poiché nel processo di costituzione di un senso unitario portiamo continuamente alla luce possibilità nascoste, che ci sembrano poi in contrasto con quelle prima in apparenza palesi. In questo modo le costellazioni di figure già individuate si trasformano nuovamente, anche perché dobbiamo spesso annullare le attese evocate dal testo, cosicchè le attese soddisfatte appaiono in una luce del tutto diversa. Mentre siamo coinvolti nei testi, non sappiamo cosa ci stia succedendo. È anche questo il motivo per cui avvertiamo continuamente il bisogno di parlare dei testi letti, non tanto per prenderne le distanze, quanto piuttosto per comprendere in questo distacco cosa abbia provocato il nostro coinvolgimento.

«Fino a che c'è coinvolgimento, c'è presenza»<sup>22</sup>. Se dunque ci troviamo in presenza del testo, allora ciò che noi siamo - almeno per la durata della lettura - diventa passato. Rimuovendo nel passato le opinioni che ci orientano nel presente, un testo letterario offre se stesso come un'esperienza; ciò che ora accade, o può accadere, non era infatti possibile finché le opi-

nioni che ci orientavano costituivano appunto il nostro presente. Le esperienze non si realizzano, tuttavia, tramite il semplice riconoscimento del noto. Poiché, come dice Merleau Ponty, se si parlasse solo delle esperienze con cui ci identifichiamo, non si parlerebbe piú di nulla<sup>23</sup>. La lettura mostra la struttura dell'esperienza nella misura in cui il coinvolgimento relega nel passato i nostri orientamenti soggettivi e ne sospende allo stesso tempo la validità per la nuova presenza del testo. Ciò non significa tuttavia che quell'esperienza rimossa nel passato scompaia. Al contrario. In quanto passata è sempre la nostra esperienza che interagisce comunque con la presenza ancora estranea del testo. Ma la nuova presenza del testo ci è estranea solo fino a che l'esperienza, che nell'atto della lettura era divenuta passata, resta come era quando ancora costituiva il nostro orientamento. L'accrescimento dell'esperienza non procede tuttavia per accumulazione, bensí per ristrutturazione dell'esperienza passata. Lo provano anche certi modi di dire: diciamo per esempio di avere un'esperienza in piú quando abbiamo perduto un'illusione.

5. L'analisi del processo della lettura di testi letterari ha finora permesso di individuare tre aspetti importanti, su cui si fonda il rapporto fra testo e lettore. La lettura, dispiegando il testo per mezzo di anticipazioni e ricordi, assume il carattere di un accadimento; tutto questo si comunica in un'impressione di immediatezza realistica.

L'accadimento in quanto tale si contraddistingue per la sua apertura, che costringe il lettore a una costituzione coerente del senso, perché solo in questo modo è possibile comprendere l'altro da sé e costituire la forma chiusa di una situazione. La costituzione di un senso unitario è, invece, un processo in cui si compiono continuamente delle scelte, che a loro volta costituiscono le possibilità del testo già scartate, in modo tale che queste ultime agiscono a livello latente come un'interferenza sulla configurazione del senso di volta in volta prodotta. Di qui scaturisce il coinvolgimento del lettore nella configurazione del testo che egli stesso ha prodotto.

Il coinvolgimento implica che ci dobbiamo porre di fronte al testo, per cui i nostri orientamenti soggettivi - almeno per la durata della lettura - possono diventare passato. Solo in

questo modo si ha l'opportunità di fare un'esperienza del genere di quella descritta da G. B. Shaw: «Hai imparato qualcosa. E, allora, dappprincipio pare sempre di aver perso qualcosa»<sup>24</sup>.

La lettura mostra la struttura dell'esperienza, in quanto solo nell'atto della lettura la sospensione della validità delle opinioni che ci orientano rappresenta il presupposto per poter esperire il mondo inconsueto dei testi letterari. In questo caso però accade qualcosa anche a noi.

Bisogna, infine, considerare un po' più da vicino questa problematica, soprattutto perché nella discussione critica-letteraria è opinione largamente diffusa che l'acquisizione di ciò che è estraneo al proprio ambito di esperienza scaturisca dall'identificazione del lettore con il testo che ha letto. Che senso avrebbe tuttavia per il lettore identificarsi con quanto gli è già noto? Cosa dovrebbe stimolarlo a porsi di fronte ad un'esperienza «uguale» alla sua o addirittura ad annullarsi in essa? Non si può tuttavia negare che il genere di partecipazione provocato nell'atto della lettura coinvolga il lettore a tal punto nel testo che la distanza tra lui e gli avvenimenti gli sembra del tutto azzerata, come prova la seguente reazione di un critico, il quale condensa nell'impressione che riportiamo la sua esperienza della lettura di *Jane Eyre*, il romanzo di Charlotte Brönte:

Abbiamo preso in mano *Jane Eyre* una sera d'inverno, irritati in un certo senso dalle lodi eccessive che avevamo udito e irremovibilmente decisi a essere critici come Coler. Ma, continuando a leggere, dimenticammo sia le lodi che le critiche, ci identificammo con Jane in tutte le sue peripezie, e sposammo infine Mr. Rochester verso le quattro del mattino<sup>25</sup>.

Le riflessioni che George Poulet ha sviluppato sulla lettura meritano attenta considerazione per la comprensione di una simile «esperienza di vita». A suo giudizio i libri hanno una vita vera e propria soltanto nella lettura<sup>26</sup>. I libri consistono, è vero, in pensieri elaborati da un altro; nell'atto della lettura, tuttavia, è il lettore a diventare il soggetto di questi stessi pensieri. Scompare così la scissione tra soggetto e oggetto, propria di ogni conoscenza, ma anche di ogni percezione; la lettura - si potrebbe così concludere - ne fa sembrare il superamento

una categoria specifica per poter accedere ad un'esperienza estranea. La ragione per cui si è spesso frainteso il rapporto con il mondo dei testi come semplice identificazione va senz'altro cercata in questa particolare «fusione». Una volta detto che leggendo pensiamo i pensieri di un altro, Poulet trae la seguente conclusione:

Tutto ciò che penso fa parte del mio mondo mentale. Eppure, in questo caso, penso un pensiero che manifestamente appartiene ad un altro mondo mentale, che viene pensato in me proprio come se io non esistessi. Questa semplice idea è già di per sé inconcepibile, e lo sembra ancora di più se considero che, avendo necessariamente ogni pensiero un soggetto che lo pensi, questo *pensiero* a me estraneo, è pure presente in me, deve avere in me un *soggetto*, che mi è estraneo [...]. Tutte le volte che leggo pronuncio mentalmente un *io*, e tuttavia l'*io* che pronuncio non è il mio *io*<sup>27</sup>.

Questa idea è tuttavia in Poulet solo una riflessione interlocutoria. L'altro soggetto, infatti, che nel lettore pensa i pensieri di un altro, indica la potenziale presenza dell'autore, di cui il lettore può poi «interiorizzare» la rappresentazione, mettendo la propria coscienza a disposizione dei pensieri dell'autore.

Questa è la condizione caratteristica di ogni opera che richiamo in vita mettendole a disposizione la mia coscienza. Non le dono soltanto la vita, ma anche la consapevolezza di vivere<sup>28</sup>.

La coscienza rappresenterebbe, dunque, il punto di convergenza in cui autore e lettore si identificano l'uno con l'altro. Verrebbe così superato quell'estraniamento temporaneo da sé che coglie il lettore quando la sua coscienza pensa i pensieri dell'autore. In questo processo si attua, a giudizio di Poulet, la comunicazione, che dipende tuttavia da due condizioni: come nell'opera la storia personale dell'autore non deve essere presente, così nell'atto della lettura la soggettività del lettore. Solo in questo modo, infatti, i pensieri dell'autore possono trovare nel lettore un soggetto, disposto a pensare ciò che esso stesso non è. Anche l'opera deve perciò essere intesa come una coscienza, perché solo in questo modo si motiva plausibilmente il rapporto fra autore e lettore, un rapporto che si determina soltanto attraverso la negazione della storia personale e privata dell'autore e della soggettività del lettore. Anche Poulet trae di fatto una conclusione analoga, quando considera l'opera co-



me un' autorappresentazione ovvero una materializzazione della coscienza:

Non dovrei perciò esitare a rendermi conto che un' opera letteraria, finché è animata dal soffio vitale che le infonde l'atto della lettura, diventa (a spese del lettore, la cui vita sospende) una specie di essere umano, vale a dire un intelletto autocosciente, che si costituisce in me come soggetto dei suoi stessi oggetti.<sup>29</sup>

A questo punto cominciano però le difficoltà. Come dovrebbe essere infatti pensata una simile coscienza ipostatizzata, che coglie se stessa nell'opera letteraria? Pur abbandonando la concezione sostanzialistica della coscienza postulata da Poulet, si possono tuttavia tenere fermi alcuni passaggi del suo ragionamento, che però devono essere sviluppati in un'altra direzione.

Se la lettura annulla la scissione tra soggetto e oggetto che costituiva la base della percezione e della conoscenza, accade allora allo stesso tempo che i pensieri dell'autore si «impadroniscano» della coscienza del lettore, diventando a loro volta il presupposto di una nuova «delimitazione». Testo e lettore non si contrappongono più come oggetto e soggetto, questa «scissione» ha piuttosto luogo nel lettore stesso. Pensando i pensieri di un altro, il lettore esce temporaneamente dalla sua soggettività, poiché tematizza qualcosa che fino ad allora non rientrava, almeno in questa forma, nel suo orizzonte. Nella lettura si verifica una scissione artificiale della nostra persona, in quanto tematizziamo qualcosa che non siamo. L'ipotesi di una simile struttura contrappuntistica si basa sulla constatazione che quando pensiamo i pensieri di un altro i nostri orientamenti soggettivi scompaiono del tutto. Per quanto si siano allontanati nel passato, i nostri orientamenti soggettivi rappresentano pur sempre l'orizzonte che fa da sfondo alla tematizzazione dei pensieri dell'autore, i quali ci dominano totalmente. Nell'atto della lettura si formano perciò sempre due piani, la cui correlazione, pur mutando di intensità, non si dissolve mai del tutto. Possiamo infatti tematizzare in modo esclusivo i pensieri di un altro solo in quanto questi sono sempre correlati con l'orizzonte virtuale rappresentato dalla nostra persona e dai suoi orientamenti soggettivi. Nel caso in cui siano in primo piano i pensieri di un altro, così come li abbiamo attualizzati, non si è verificato altro che uno spostamento d'accento dall'uno al-

l'altro livello. Se così non fosse, non avrebbe senso affermare che leggendo tematizziamo ciò che è altro da noi.

Ogni testo che leggiamo, tuttavia, conferisce un profilo diverso alla struttura contrappuntistica della nostra persona, vale a dire, il rapporto fra tema e orizzonte, che il testo stesso organizza, assume fisionomie sempre diverse. Il singolo tema non rievoca l'intero orizzonte dei nostri orientamenti soggettivi, ma solo determinati stralci, per cui in ciascun testo i vari orizzonti potenziali dei nostri orientamenti soggettivi si costituiscono in modo diverso. Se il tema è comprensibile solo nel suo rapporto con un orizzonte ancora potenziale, attualizzato in configurazioni di vario genere, gli atti della comprensione di ciò che è altro da noi non restano allora del tutto privi di ripercussioni sull'amministrazione stessa della persona.

A questo proposito è importante un'osservazione che D. W. Harding ha inteso come argomento contro la tesi che nell'atto della lettura abbia luogo un'identificazione con il testo:

Ciò che talvolta viene definito come soddisfacimento dei desideri a proposito di racconti e *pièces* teatrali può [...] essere descritto più credibilmente come formulazione o definizione di desideri. I livelli culturali a cui tutto questo si attua sono probabilmente molto diversificati; il processo è lo stesso [...]. Sembra più corrispondente al vero affermare che le opere letterarie contribuiscono a determinare i valori del lettore o dello spettatore, e forse a stimolare i suoi desideri, che supporre che esse soddisfino i desideri sulla base di un qualche meccanismo di esperienza indiretta<sup>30</sup>.

Dover pensare nell'atto della lettura ciò che è altro da noi, senza averlo ancora esperito, significa perciò non soltanto che possiamo comprenderlo, ma anche che questi atti della comprensione sono efficaci nella misura in cui ci consentono in qualche modo di esprimerci. I pensieri di un altro possono venire espressi solo se la creatività spontanea che il testo stimola in noi assume a sua volta un profilo. Poiché la creatività spontanea così provocata si configura in base a presupposti definiti da un altro - di cui, leggendo, tematizziamo i pensieri - non è allora secondo i nostri orientamenti che esprimiamo la nostra creatività. In questo processo si evidenzia la struttura dialettica della lettura. Il testo evoca un ambito non immediatamente presente alla nostra coscienza. La configurazione del senso del testo letterario non implica soltanto - come abbiamo già spiegato riguardo alla produzione di figure nell'atto della let-

tura - che si scopre ciò che il testo stesso non formula, affinché il lettore se ne possa poi appropriare attraverso i suoi atti di rappresentazione; indica anche che in questa formulazione di ciò che non è esplicitato è sempre riposta la possibilità di esprimere noi stessi, scoprendo così quanto nella nostra coscienza era prima solo latente. In questo senso, la lettura ci offre l'opportunità di formulare noi stessi mentre formuliamo ciò che non è stato ancora formulato.<sup>31</sup>

[Traduzione dal tedesco di Roberta Malagoli].

- 1 Cfr. R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968, pp. 49 sgg.
- 2 Per la discussione di questo concetto cfr. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1962, pp. 270 sgg. [trad. it. *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Milano 1968, pp. 441 sgg.].
- 3 L. Sterne, *Tristram Shandy*, London 1956, II, 11, p. 79 [trad. it. *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, Torino 1958, pp. 91-92].
- 4 V. Woolf, *The Common Reader* (First Series), London 1957, p. 174 [trad. it. *Jane Austen*, in Id., *Per le strade di Londra*, Milano 1983, p. 39].
- 5 Ingarden, *Vom Erkennen* cit., p. 29.
- 6 E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, in *Gesammelte Werke*, Den Haag 1966, vol. X, p. 52 [trad. it. *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Milano 1981, p. 84].
- 7 Ingarden, *Vom Erkennen* cit., p. 32.
- 8 Sul concetto di «punti indeterminati» (*Leerstellen*) cfr. W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (prima edizione), Konstanz 1970 [trad. it. *La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione d'efficacia della prosa letteraria*, in *Estetica tedesca oggi*, a cura di R. Ruschi, Milano 1986, pp. 161-87].
- 9 G. Ryle, *The Concept of Mind*, Harmondsworth 1968, p. 255.
- 10 Cfr. a questo proposito J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris 1940 [trad. it. *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino 1969 (prima ed. 1948), pp. 275 sg.].
- 11 S. Cavell, *The World Viewed*, New York 1971, p. 23.
- 12 *Ibid.*, p. 133.
- 13 E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1962, p. 204 [trad. it. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino 1965, p. 291].
- 14 *Ibid.*, p. 278 [trad. it. p. 400].
- 15 N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, London 1967, pp. 169 sg. [trad. it. *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino 1969, p. 225].

- 16 W. Pater, *Appreciations*, London 1920, p. 18.
- 17 Gombrich, *Art and Illusion* cit., p. 5 [trad. it. p. 6].
- 18 B. Ritschie, *The Formal Structure of the Aesthetic Object*, in *The Problems of Aesthetics*, a cura di E. Vivas e M. Krieger, New York 1965, pp. 230 sgg.
- 19 Cfr. il mio contributo *Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells*, in *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, a cura di R. Warning, München 1975, pp. 298 sgg.
- 20 Cfr. W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1963, pp. 211 sgg. e 339 sgg.
- 21 R. Ellmann, *Ulysses: The Divine Nobody*, in *Twelve Original Essays on Great English Novels*, a cura di Ch. Shapiro, Detroit 1960, p. 247. Ellmann ha classificato questa allusione come «eroicomica».
- 22 W. Schapp, *In Geschichten verstrickt*, Hamburg 1953, p. 143.
- 23 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945 [trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano 1980].
- 24 G. B. Shaw, *Major Barbara*, London 1964, p. 316 [trad. it. *Il maggiore Barbara*, Milano 1980, p. 169].
- 25 W. G. Clark, in «Fraser's», dicembre 1849, p. 692. La citazione segue K. Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford 1961, p. 19 sgg.
- 26 Cfr. G. Poulet, *Phenomenology of Reading*, in «New Literary History», I (1969), p. 54.
- 27 *Ibid.*, p. 54.
- 28 *Ibid.*, p. 59.
- 29 *Ibid.*
- 30 D. W. Harding, *Psychological Processes in the Reading of Fiction*, in *The Aesthetics in the Modern World*, a cura di H. Osborne, London 1968, pp. 313 sgg.
- 31 Questo articolo rappresenta soltanto un'introduzione schematica al problema; ho perciò rinunciato alle integrazioni necessarie, precisando il contesto solo in alcuni punti. Ho cercato di sviluppare il tema qui soltanto abbozzato in *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976 [trad. it. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna 1987].