

# Phenomenology of Reading

---

Georges Poulet

Translated and with an introduction by Mattia Petricola

## Abstract

Poulet's classic article on the aesthetic experience of literature is here translated in Italian for the first time. *Phenomenology of Reading* occupies an interesting place both within the landscape of Poulet's own critical production and within the broader context of literary theories that, between 1960 and 1980, explored the aesthetic experience of literature in relation to the act of reading. Inspired by Proust, Poulet conceives of reading as the act of subjectivizing within ourselves a consciousness that is not our own. This other consciousness is the work itself, whose textual objectivity—that is, the words that compose it and convey its meanings—serves as a vehicle for the subjectivity that animates it and which constitutes the true core of that consciousness. This theoretical framework carries profound philosophical implications: in a world where our consciousness is condemned never to fully grasp another person's interiority, knowing and understand it as if it were our own, the experience of literature offers the possibility of doing precisely that.

## Keywords

Phenomenology; Reading; Consciousness; Reader-response; Philosophy of literature

# Fenomenologia della lettura

Georges Poulet

Introduzione e traduzione di Mattia Petricola

## Introduzione

Ciò che affascina del saggio di Georges Poulet col quale si è scelto di inaugurare la nuova rubrica di *Between* dedicata alle traduzioni è la posizione peculiare che esso occupa tanto nel panorama della produzione critica dello stesso Poulet, quanto in quello più ampio delle teorie letterarie che, tra il 1960 e il 1980, hanno indagato il funzionamento e lo statuto dell'esperienza estetica della letteratura in relazione all'atto della lettura. *Fenomenologia della lettura* è scritto e pubblicato in inglese: un'eccezione per Poulet, che scrive solitamente in francese. Si tratta infatti della trascrizione di un intervento presentato allo storico convegno "The Languages of Criticism and the Sciences of Man", tenutosi alla Johns Hopkins University (presso la quale Poulet era stato docente dal 1952 al 1957) nell'ottobre 1966. Apparso sul primo numero di *New Literary History* nell'ottobre 1969 col titolo "Phenomenology of Reading", riappare l'anno successivo nel collettaneo *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man* (*La controversia strutturalista. I linguaggi della critica e le scienze dell'uomo* – Macksey e Donato 1970), che raccoglie gli atti del convegno del 1966. Il testo è identico a quello pubblicato l'anno precedente, ma ha un altro titolo: "Criticism and the Experience of Interiority" ("Critica ed esperienza dell'interiorità"). Al saggio segue inoltre la trascrizione della discussione avvenuta al convegno dopo la presentazione di Poulet, con domande e interventi, tra gli altri, di Jan Kott, Richard Schechner, Charles Singleton e René Girard (Poulet 1972: 73-88). «Fenomenologia», «lettura», «critica», «esperienza»,

«interiorità»: le costellazioni di concetti mobilitate, rispettivamente, dal titolo dell'intervento del 1966 e dell'articolo del 1969 ben si prestano ad essere chiarite l'una alla luce dell'altra. A lettrici e lettori del *New Literary History*, Poulet si presenta come fenomenologo della lettura. Osservando questa operazione a posteriori, il critico belga pare così inserirsi in una linea metodologica che rimonta almeno a Roman Ingarden, allievo di Husserl e autore de *L'opera d'arte letteraria (Das literarische Kunstwerk)*, pubblicato in tedesco nel 1931 e tradotto in inglese solo nel 1973. La fenomenologia di Poulet ha però poco a che fare con quella di Ingarden, il quale avrà invece un'influenza determinante su un altro grande fenomenologo della letteratura e teorico della "risposta del lettore" (*reader-response*), Wolfgang Iser, che pubblicherà lavori fondamentali tra il 1972 e il 1976 (Iser 1972a, 1972b, 1976). Per Poulet, come per Ingarden prima e Iser poi, l'approccio fenomenologico all'esperienza estetica implica che, per dirla con lo stesso Iser, «nell'analisi di un'opera letteraria, occorre tener conto non solo del testo ma anche, e in ugual misura, delle azioni che la risposta a quel testo implica» (Iser 1972a: 279, trad. mia). Se però per Ingarden e Iser ciò si traduce nell'analisi delle azioni e dei processi mentali che il testo invita il lettore a compiere per produrre il significato del testo stesso, per Poulet lo studio della risposta al testo conduce in territori assai diversi. Ad ispirarlo è forse in primo luogo Proust – tra i suoi autori prediletti, insieme a Baudelaire e Mallarmé –, in particolare le sue riflessioni su come gli oggetti del mondo esterno vengano "incamerati" dalla mente, trasformandosi in immagini, e rievocati-riprodotti dalla memoria. Nel suo *Études sur le temps humain (Studi sul tempo umano)* del 1949 – primo libro di una monumentale quadrilogia dallo stesso titolo che, insieme a *Les Métamorphoses du cercle (Le metamorfosi del cerchio, 1961)*, *L'Espace proustien (Lo spazio proustiano, 1963)* e numerosi altri lavori successivi, lo ha consegnato alla storia della critica letteraria – Poulet scrive infatti:

Mi pare che si colga qui di sorpresa l'operazione spirituale che rimane solitamente più nascosta anche agli occhi di colui che la esegue: l'operazione attraverso la quale, *mimando in fondo al proprio sé il gesto esteriore dell'oggetto sensibile*, lo si immagina, creando

qualcosa che è ancora l'oggetto sensibile, ma stavolta non più all'esterno, bensì all'interno, non più cosa estranea e impenetrabile, ma penetrabile, riconoscibile, identificabile, poiché questa cosa viene da noi, è noi. (Poulet 1956: 385, trad. mia)

Secondo Pauline Yu (1974: 53), è possibile tracciare una linea retta che porta da questo passo del 1949 alle teorie dell'esperienza estetica e dell'atto critico esposte, vent'anni dopo, in "Fenomenologia della lettura".<sup>1</sup> È infatti proprio la dinamica esterno-interno, insieme a quella soggetto-oggetto, a fondare l'estetica letteraria di Poulet, trasposta dal livello proustiano degli oggetti ad un livello filosoficamente più ampio: leggere è l'atto di fare nostra una coscienza altra, un'interiorità altrui, soggettificando in noi un soggetto che non siamo noi. Questa coscienza altra è l'opera («the work» nel testo inglese), la cui oggettività testuale – ossia le parole che la compongono e ne trasmettono i significati – veicola la soggettività che la anima, e che rappresenta il vero nucleo della coscienza stessa.<sup>2</sup> Questo apparato teorico, la cui elaborazione occupa la prima delle due sezioni del saggio, ha profondissime implicazioni filosofiche: in un mondo in cui la nostra coscienza è condannata a non poter mai entrare in autentica comunione con l'interiorità di un'altra persona, conoscendola e comprendendola come se fosse la nostra, l'esperienza della letteratura offre la possibilità di fare esattamente questa esperienza.

Tornando ai concetti-chiave elencati sopra a partire dai due titoli del saggio («fenomenologia», «lettura», «critica», «esperienza», «interiorità»), l'analisi fenomenologica della lettura proposta da Poulet conduce quindi ad interpretare la lettura stessa come l'esperienza, nella nostra interiorità – ossia nella nostra coscienza – di un'interiorità/coscienza che non è la nostra. Resta da chiarire solo il

---

<sup>1</sup> Per una ricostruzione più articolata della produzione teorica di Poulet in termini di genealogia intellettuale si veda Colton 2018. Sulla critica di Poulet tra gli anni '50 e i primissimi anni '60 si veda Miller 1963.

<sup>2</sup> Sulle difficoltà teoriche poste dalla distinzione tra soggetto e oggetto dell'opera si veda Bippart 2007.

concetto di “critica”, su cui tornerò tra un istante. Prima occorre precisare che “Fenomenologia della lettura” lascia volutamente aperta la domanda più difficile e affascinante alla base della teoria elaborata da Poulet: chi è, o cos’è, la coscienza dell’opera? In *La Conscience critique* (*La coscienza critica* – Poulet 1971), la monografia in cui Poulet espande e sistematizza la sua teoria dell’esperienza estetica, la coscienza dell’opera corrisponde alla coscienza dell’autrice/autore che l’ha prodotta. L’esperienza estetica della letteratura consisterebbe così nell’instaurarsi di una comune interiorità tra colei/colui che ha prodotto il testo e colei/colui che lo legge. In “Fenomenologia della lettura”, tuttavia, la questione è affrontata in maniera più aperta: l’equazione “coscienza dell’opera = coscienza dell’autore” è sì potenzialmente vera, ma forse troppo facile, e la coscienza dell’opera viene presentata come un’entità che abita un dominio pre-verbale e pre-conscio ed è, di conseguenza, ineffabile e fundamentalmente inconoscibile.

Arriviamo così all’ultimo concetto-chiave, quello di “critica”: data la teoria dell’esperienza estetica che si è cercato di riassumere fin qui, in cosa consiste l’atto critico? Il tentativo di risposta a questa domanda occupa la seconda sezione del saggio. Secondo Poulet, la critica è l’atto di mettere in parole la relazione che il soggetto-lettore stabilisce con l’opera, la quale è a sua volta costituita, come si è detto, da una componente oggettiva e da una soggettiva. Ma se la soggettività dell’opera spodesta nella lettura quella di chi legge e rimane addirittura, in ultima analisi, inconoscibile, l’atto critico diventa impresa tutt’altro che semplice. Se tenta di esaminare la superficie oggettiva del testo, colei/colui che critica produrrà interpretazioni lucide, ma lontane dalla soggettività che pulsa al cuore dell’opera. Se tenta invece di penetrare il fondo inconoscibile dell’opera, produrrà un’interpretazione che ne tocca i centri nevralgici, ma l’interpretazione stessa non potrà che parlare un linguaggio incomprensibile agli altri. L’atto critico deve collocarsi in un punto tra questi due estremi, e Poulet offre un quadro della critica letteraria francese analizzando le strategie di sei critici – Jacques Rivière, Jean-Pierre Richard, Maurice Blanchot, Jean Starobinski, Marcel

Raymond e Jean Rousset – la cui attività è posizionabile in punti nevralgici di questo continuum critico.<sup>3</sup>

“Fenomenologia della lettura” rappresenta dunque un contributo determinante a quel movimento intellettuale, cui già nel 1968 Sarah Lowall dedicava uno studio significativamente intitolato *Critics of Consciousness (Critici della coscienza)*, al quale vengono solitamente ricondotti, tra gli altri, diversi membri della cosiddetta “scuola di Ginevra”, di cui lo stesso Poulet avrebbe fatto parte<sup>4</sup>. La sua filosofia della letteratura è risolutamente anti-strutturalista, data l’importanza cruciale che assegna all’autore nel processo di ricezione – si pensi alle tesi opposte di Barthes, pubblicate appena un anno prima di “Fenomenologia della lettura”. Allo stesso tempo, è lontana dal *reader-response criticism* e dagli altri orientamenti focalizzati sulla risposta del lettore, che a quest’ultimo attribuiscono un ruolo molto più attivo nell’esperienza estetica – si pensi a Louise M. Rosenblatt, che paragonava il rapporto tra lettrici/lettori e testi e a quello tra pianiste/pianisti e spartiti (cfr. Rosenblatt 1960: 304). Una posizione peculiare, come si diceva in apertura, che ha permesso a Poulet di teorizzare, con parole di rara intensità, la potenza dirompente e trasformatrice dell’esperienza estetica, la sua luminosità abbagliante e le sue profondità più oscure.

### Nota alla traduzione

Quella che segue è la traduzione di “Phenomenology of Reading”, pubblicato da Georges Poulet in *New Literary History*, vol. 1, n. 1 (Johns Hopkins University Press, 1969). Poulet non era madrelingua inglese, per cui il testo è a volte modellato sui modi espressivi del francese. Altre

---

<sup>3</sup> Confluiscono in questa sezione del saggio i profili critici di Raymond e Starobinski che Poulet aveva pubblicato qualche anno prima. Si vedano Poulet 1963a e 1963b.

<sup>4</sup> Sulla “scuola di Ginevra” si vedano Cryle 2008 e la ricca bibliografia disponibile al link <https://www.unige.ch/lettres/framo/histoire/bibliographie> (ultimo accesso: maggio 2025).

volte presenta invece le piccole stranezze e le formulazioni sghembe tipiche dell'uso non-nativo dell'inglese accademico. Si è deciso di mantenere tutti questi tratti, semplificando o riformulando solo nei rari casi in cui la comprensione del testo sarebbe altrimenti stata seriamente compromessa. Allo stesso modo, si è mantenuto l'"he" con cui Poulet designa sistematicamente il critico come un "lui".

## Fenomenologia della lettura

Georges Poulet

### I

Il racconto incompiuto di Mallarmé *Igitur* si apre con la descrizione di una stanza vuota, al centro della quale c'è un libro aperto. Mi sembra che questa sia la situazione in cui si trova ogni libro fino al momento in cui qualcuno arriva e inizia a leggerlo. I libri sono oggetti. Su un tavolo, sugli scaffali, nelle vetrine dei negozi, aspettano che qualcuno arrivi a liberarli dalla loro materialità, dalla loro immobilità. Quando li vedo esposti, li guardo come guarderei degli animali in vendita, tenuti in piccole gabbie, che sperano manifestamente in un acquirente. Perché gli animali fanno bene – su questo non vi è dubbio – che il loro destino dipende dall'intervento umano, grazie al quale saranno liberati dalla vergogna di essere trattati come oggetti. Non vale lo stesso anche per i libri? Fatti di carta e inchiostro, se ne rimangono lì finché qualcuno si interessa a loro. Aspettano. Sono consapevoli che un atto umano potrebbe improvvisamente trasformare la loro esistenza? Sembra che questa speranza li accenda. Leggimi, paiono dire. Trovo difficile resistere al loro richiamo. No, i libri non sono oggetti come tutti gli altri.

Questa sensazione che mi danno a volte ce l'ho con altri oggetti. Ce l'ho, per esempio, con i vasi e le statue. Non mi verrebbe mai in mente di girare intorno a una macchina per cucire o di guardare il retro di un piatto. Sono più che soddisfatto con la faccia che questi oggetti mi presentano. Le statue, invece, mi fanno venire voglia di girare loro intorno; i vasi mi fanno venire voglia di girarli più volte tra le mani. Mi

chiedo perché. È perché mi danno l'illusione che ci sia qualcosa in loro che sarei in grado di vedere da un'altra angolazione? Né il vaso né la statua sembrano rivelarsi completamente nel perimetro ininterrotto delle loro superfici. Oltre alle superfici, devono avere un interno. Cosa potrebbe essere questo interno? È questo che mi intriga e che mi fa girare in cerchio attorno a loro, come se cercassi l'ingresso di una stanza segreta. Ma questo ingresso non esiste (eccetto per la bocca del vaso, che però non è un vero ingresso, giacché offre solo l'accesso a un piccolo spazio in cui mettere i fiori). Il vaso e la statua, dunque, sono chiusi. Mi costringono a rimanere all'esterno. Non possiamo instaurare alcun rapporto vero – da cui il mio senso di disagio.

Basta ora con statue e vasi. Spero che i libri non siano come loro. Compra un vaso, portalo a casa, mettilo sul tavolo o sul caminetto e, dopo un po', si lascerà diventare parte del tuo arredamento. Ma non per questo cesserà di essere un vaso. Se prendi invece un libro, lo vedrai aprirsi, offrirsi. È questa apertura del libro che trovo toccante. Un libro non è isolato dai suoi contorni, non è chiuso da mura come una fortezza. Non chiede altro se non di esistere al di fuori di se stesso, o di lasciare che tu esista in esso. Detto in breve, ciò che è straordinario in un libro è il cadere delle barriere tra te e lui. Tu sei dentro di lui; lui è dentro di te; non c'è più un dentro né un fuori.

Questo è il fenomeno iniziale che si produce ogni volta che prendo un libro e inizio a leggerlo. Nel momento esatto in cui vedo una miriade di significati emergere dall'oggetto che tengo in mano davanti a me e afferrare la mia mente, mi rendo conto che ciò che tengo tra le mani non è più un semplice oggetto, né una semplice cosa viva. Mi accorgo della presenza di un essere razionale, di una coscienza; la coscienza di un altro, non diversa da quella che presumo esista in ogni persona che incontro, eccetto che in questo caso la coscienza si apre a me, mi accoglie, lascia che io guardi nelle sue profondità, e mi permette addirittura, con licenza inaudita, di pensare ciò che essa pensa e provare ciò che essa prova.

Inaudita, dicevo. Inaudita, prima di tutto, è la scomparsa dell'"oggetto". Dov'è finito il libro che tenevo tra le mani? È ancora lì, e allo stesso tempo non c'è più, non è più da nessuna parte. Quell'oggetto

pienamente oggetto, quella cosa fatta di carta – allo stesso modo in cui ci sono cose fatte di metallo o di porcellana –, quell'oggetto non c'è più, o perlomeno è come se non esistesse più finché leggo il libro. Perché il libro non è più una realtà materiale. Si è trasformato in una serie di parole, di immagini, di idee che, a loro volta, iniziano a esistere. E dov'è questa nuova esistenza? Di certo non nell'oggetto di carta. Né, tantomeno, nello spazio. C'è solo un posto in cui può trovarsi: il mio sé più profondo.

Come è successo? E in che modo? Attraverso l'intercessione di chi o cosa? Come posso aver aperto la mia mente così completamente a qualcosa che, normalmente, è chiuso fuori di essa? Non lo so. So solo che, mentre leggo, percepisco tanti significati mettersi comodi nella mia mente. Essi rimangono senza dubbio oggetti: immagini, idee, parole, oggetti del mio pensiero. C'è però un'enorme differenza. Perché il libro, come il vaso o la statua, era un oggetto come gli altri che risiedeva nel mondo esterno, l'unico mondo che gli oggetti solitamente abitano, in società o ciascuno per conto proprio, senza provare il bisogno di essere pensati dal mio pensiero. Eppure, in questo mondo interiore dove immagini e parole si danno alla pazza gioia come pesci in un acquario, queste entità mentali hanno bisogno, per esistere, del rifugio che io gli offro; dipendono dalla mia coscienza.

Questa dipendenza ha vantaggi e svantaggi. Come ho appena osservato, gli oggetti esterni hanno il privilegio di poter fare a meno della mia mente e delle sue interferenze. Chiedono solo di essere lasciati in pace. Se la cavano da sé. Ma lo stesso non vale per gli oggetti interiori. Questi sono condannati, per definizione, a modificare la loro stessa natura, a perdere la loro materialità. Si trasformano in immagini, idee, parole, ossia in entità puramente mentali. In breve, per poter esistere come oggetti mentali, devono abbandonare la loro esistenza come oggetti reali.

Da un lato, ciò è motivo di rammarico. Non appena sostituisco la mia percezione diretta del reale con le parole di un libro, infatti, mi consegno, mani e piedi legati, all'onnipotenza della *fiction*. Dico addio a ciò che è per fingere di credere in ciò che non è. Mi circondo di esseri di

finzione; divento preda del linguaggio. Non c'è via di fuga da questa sopraffazione. Il linguaggio mi circonda con la sua irrealtà.

Dall'altro lato, questa trasmutazione della realtà in un suo equivalente finzionale attraverso il linguaggio ha vantaggi innegabili. L'universo della *fiction* è, infatti, infinitamente più elastico rispetto al mondo della realtà oggettiva. Esso si presta a qualsiasi uso, offre poca resistenza contro le importunità della mente. Per di più – di tutti i suoi vantaggi, trovo che questo sia il più attraente – questo universo interiore costituito dal linguaggio non sembra essere radicalmente opposto al 'me' che lo pensa. Senza dubbio ciò che intravedo attraverso le parole sono forme mentali, non prive di un'apparente oggettività. Eppure non sembrano essere di una natura diversa rispetto a quella della mia mente che le pensa. Sono oggetti, ma oggetti soggettificati. In breve, poiché tutto è diventato parte della mia mente grazie all'intervento del linguaggio, l'opposizione tra soggetto e oggetto si è considerevolmente attenuata. Il più grande vantaggio della letteratura è dunque il fatto che mi convince di essere libero dal mio solito senso di incompatibilità tra la mia coscienza e i suoi oggetti.

È questa l'incredibile trasformazione che si attua in me attraverso l'atto della lettura. Esso non solo fa in modo che gli oggetti fisici attorno a me scompaiano, incluso il libro stesso che sto leggendo, ma sostituisce anche a oggetti esterni una congerie di oggetti mentali in stretto rapporto con la mia coscienza. Tuttavia, la stessa condizione di intimità con i miei oggetti in cui adesso mi trovo a vivere causerà nuovi problemi. Il più strano è il seguente: io mi trovo ad avere, come oggetto del mio pensiero, pensieri che sono parte del libro che sto leggendo, che sono dunque le cogitazioni di qualcun altro. Sono i pensieri di un altro, eppure sono io a essere il loro soggetto. La situazione è ancora più sorprendente di quella descritta sopra. Io sto pensando i pensieri di un altro. Non vi sarebbe certo motivo di sorpresa se li stessi pensando in quanto pensieri di un altro. Ma li penso in quanto miei. Di solito c'è un 'io' che pensa, che si riconosce (quando prende una posizione) in pensieri che potrebbero sì provenire da un qualche altro luogo, ma che assume come propri nel momento in cui li pensa. È così che dobbiamo intendere l'affermazione di Diderot «I miei pensieri sono le 'mie' puttane» («Mes

pensées sont 'mes' catin»). In altre parole, i pensieri vanno a letto con chiunque senza smettere di appartenere al loro autore. Ora, nel nostro caso le cose sono piuttosto diverse. Poiché i pensieri di un altro hanno, in qualche strano modo, invaso la mia persona, io sono un sé al quale è concessa l'esperienza di pensare pensieri a lui estranei. Sono il soggetto di pensieri estranei ai miei. La mia coscienza si comporta come se fosse la coscienza di un altro.

Ciò merita riflessione. In un certo senso, devo riconoscere che nessuna idea appartiene mai davvero a me. Le idee non appartengono a nessuno. Passano da una mente all'altra come le monete passano di mano in mano. Di conseguenza, nulla potrebbe essere più fuorviante del tentare di definire una coscienza attraverso le idee che essa esprime o intrattiene. Tuttavia, quali che siano queste idee – non importa quanto forte sia il legame che le lega alla loro sorgente o quanto transitorio il loro soggiorno nella mia mente –, io mi asserisco come soggetto di esse per tutto il tempo durante il quale le ospito. Io sono il principio soggettivo rispetto al quale queste idee fungono, almeno per un momento, da affermazioni. Per di più, questo principio soggettivo non può in nessun modo essere concepito come un'affermazione, come qualcosa che viene discusso o a cui ci si riferisce. Sono io che penso, che contemplo, che mi trovo a parlare. In breve, non c'è mai un 'LUI', ma sempre e solo un 'IO'.

Cosa succede, quindi, quando leggo un libro? Sono il soggetto di una serie di affermazioni che non sono le 'mie' affermazioni? Questo è impossibile, forse addirittura una contraddizione in termini. Sono sicuro che non appena penso qualcosa, quel qualcosa diviene, in un qualche modo indefinibile, mio. Qualsiasi cosa io pensi fa parte del 'mio' universo mentale. Eppure, ecco che mi ritrovo a pensare un pensiero che palesemente appartiene a un altro universo mentale, che viene pensato in me come se io non esistessi. La cosa è inconcepibile, e diviene ancora più inconcepibile se rifletto sul fatto che, poiché ogni pensiero deve avere un soggetto che lo pensa, questo 'pensiero' che è in me pur essendo a me alieno deve avere in me anche un 'soggetto' che mi è alieno. È dunque come se la lettura fosse un atto attraverso cui un pensiero riesce a conferirsi, dentro di me, un soggetto che non sono io.

Ogni volta che leggo, pronuncio mentalmente un 'io', eppure l'io che pronuncio non sono io. Ciò è vero persino quando l'eroe di un romanzo viene rappresentato alla terza persona, e persino quando non c'è alcun eroe e non ci sono altro che riflessioni e asserzioni, poiché non appena qualcosa si presenta come pensiero, deve esserci un soggetto pensante con il quale, almeno per un momento, mi identifico – dimentico di me, alienato da me stesso. "IO è un altro", ha detto Rimbaud. Un altro 'io', che ha sostituito il mio proprio io e continuerà a farlo fino al momento in cui smetterò di leggere. La lettura è proprio questo: un modo per essere sostituiti non solo da una moltitudine di immagini, idee e mondi alieni, ma anche dallo stesso principio alieno che li predica e li ospita.

È un fenomeno difficile da spiegare e addirittura da concepire. Eppure, una volta che lo si è identificato, diventa possibile spiegare ciò che altrimenti sembrerebbe ancor più inesplicabile. Come potrei infatti spiegare la facilità sconcertante con cui io non solo comprendo, ma 'sento' ciò che leggo, senza postulare questa sopraffazione della mia soggettività più profonda? Quando leggo come dovrei – ossia senza alcuna riserva, senza alcun desiderio di preservare la mia autonomia di giudizio, e con la totale dedizione che si richiede a ogni lettore – la mia comprensione si fa intuitiva e faccio mia qualsiasi sensazione mi viene offerta. In altre parole, il tipo di comprensione di cui parlo non è un movimento dall'ignoto al noto, dall'insolito al solito. Si tratta piuttosto di un fenomeno attraverso il quale degli oggetti mentali emergono dalle profondità della coscienza e raggiungono la luce del riconoscimento. D'altro canto – e senza che vi sia alcuna contraddizione – la lettura implica qualcosa di simile all'appercezione che io ho di me stesso, all'azione attraverso cui colgo immediatamente ciò che penso come pensato da un soggetto (soggetto che, in questo caso, non sono io). Quale che sia il tipo di alienazione cui sono sottoposto, la lettura non spiega la mia attività come soggetto.

La lettura è dunque l'atto attraverso il quale il principio soggettivo che chiamo 'io' viene modificato al punto tale che io non ho più il diritto di considerarlo, in senso stretto, come il mio 'io'. Sono in prestito a qualcun altro, e questo qualcun altro pensa, sente, soffre, e agisce dentro di me. Questo fenomeno appare nella sua forma più ovvia e ingenua in

quella sorta di incantesimo di cui cadiamo vittime nel leggere una storia da quattro soldi, come un thriller, di cui diciamo che “mi ha preso”.

È importante notare che questa possessione da parte di un altro avviene non solo al livello del pensiero oggettivo, ossia delle immagini, delle sensazioni e delle idee che la lettura mi offre, ma anche al livello della mia stessa soggettività. Quando sono assorbito nella lettura, un secondo sé prende il comando, un sé che pensa e sente per me. Ritiratomi in un qualche recesso di me stesso, mi trovo io dunque ad assistere in silenzio a questa espropriazione? Ciò suscita in me un qualche conforto? Oppure, al contrario, una qualche forma di angoscia? Quale che sia la risposta, qualcun altro ha occupato il centro del palcoscenico, e la domanda che si impone alla mia attenzione e che sono assolutamente obbligato a pormi è: «Chi è questo usurpatore che occupa la ribalta? Che cos'è questa mente che da sola riempie la mia intera coscienza e che è diventata quell'io' cui mi riferisco quando dico 'io'?».

Questa domanda ha una risposta immediata e forse troppo facile: questo 'io' che pensa in me quando leggo un libro è l'io' di chi ha scritto il libro. Quando leggo Baudelaire o Racine, è proprio Baudelaire o Racine che pensa, sente e si lascia leggere dentro di me. Un libro non è dunque solo un libro, bensì lo strumento attraverso il quale un autore preserva le sue idee, i suoi sentimenti, i suoi modi di vivere e sognare. È il mezzo attraverso cui un autore salva la propria identità dalla morte. Questa interpretazione della lettura non è falsa. Parrebbe giustificare quella che viene comunemente definita la spiegazione biografica dei testi letterari. Ogni parola letteraria è infatti impregnata della mente di colui che l'ha scritta. Nel farci leggere le sue parole, egli risveglia in noi l'analogo di ciò che ha pensato o provato. Comprendere un'opera letteraria significa quindi permettere all'individuo che l'ha scritta di rivelarsi a noi 'in' noi. Non è la biografia a spiegare l'opera, ma piuttosto l'opera a permetterci, a volte, di comprendere la biografia.

Ma le interpretazioni biografiche sono in parte false e fuorvianti. È sì vero che c'è un'analogia tra le opere di un autore e le esperienze della sua vita. Le opere possono essere viste come una traduzione incompleta della vita. E, in aggiunta, c'è un'analogia ancora più forte tra tutte le opere di uno stesso autore. Tuttavia ciascuna opera, mentre la leggo,

vive in me della sua propria vita. Il soggetto che si rivela a me attraverso la mia lettura non è l'autore, né nella totalità disordinata delle sue esperienze esteriori, né in quella meglio organizzata e concentrata dei suoi scritti. Eppure, il soggetto che presiede all'opera può esistere solo nell'opera. Ovviamente nulla è irrilevante nel comprendere un'opera, e mi è indispensabile una messe di informazioni biografiche, bibliografiche, testuali e critiche. E però conoscere queste informazioni non corrisponde a conoscere l'interiorità dell'opera.

Quale che sia la somma delle informazioni che apprendo su Baudelaire o Racine, quale che sia il livello di intimità che acquisisco con il loro genio, sono consapevole che questo apporto non mi è sufficiente a illuminare la specifica opera di Baudelaire o Racine in cui mi trovo ora assorto nel suo significato profondo, nella sua perfezione formale e nel principio soggettivo che la anima. In questo momento, ciò che conta per me è vivere dall'interno in una certa identità con l'opera e con l'opera soltanto. Non potrebbe essere altrimenti. Nulla di esterno all'opera potrebbe mai esercitare su di me la stessa presa straordinaria esercitata dall'opera stessa. È lì, dentro di me, non per mandarmi indietro, fuori di essa, verso il suo autore o gli altri suoi scritti, ma per tenere la mia attenzione fissa su di essa. È l'opera a tracciare in me i confini entro i quali questa coscienza si definirà. È l'opera a impormi una serie di oggetti mentali e a creare in me una rete di parole oltre la quale non c'è spazio, in questo momento, per altri oggetti mentali né altre parole. Ed è l'opera infine che, non contenta di definire i contenuti della mia coscienza, si appropria di essa, trasformandola in quell'"io" che, dall'inizio alla fine della mia lettura, presiede al dispiegarsi dell'opera, della specifica opera che sto leggendo. L'opera forma così la sostanza mentale che riempie temporaneamente la mia coscienza. È per di più 'quella' coscienza, l'"io"-soggetto, la coscienza continuata di ciò che è, che si rivela nell'interiorità dell'opera. Tale è la condizione caratteristica di ogni opera di cui evoco l'esistenza mettendo la mia coscienza a disposizione di essa. Le permetto non solo di esistere, ma di essere consapevole di esistere. Non dovrei dunque esitare a riconoscere che, finché un'opera letteraria è animata da questo soffio vitale ispirato dall'atto della lettura, essa diventa (a spese del lettore, del quale

sospende la vita) una sorta di essere umano, ossia una mente conscia di se stessa, che si costituisce in me come soggetto dei suoi propri oggetti.

## II

L'opera vive dentro di me la sua propria vita; in un certo senso, essa pensa se stessa, attribuendosi addirittura un significato dentro di me.

Questa strana sostituzione di me stesso messa in atto dall'opera merita di essere esaminata più da vicino.

Se l'opera pensa se stessa dentro di me, ciò significa forse che, mentre mi trovo in uno stato di completa perdita di coscienza, vengo invaso da un'altra entità pensante, la quale approfitta della mia incoscienza per pensare se stessa senza che io possa pensarla? Ovviamente no. L'annessione della mia coscienza da parte di un'altra (ossia l'opera) non implica in alcun modo che io sia vittima di una deprivazione della coscienza. Tutto accade, al contrario, come se, a partire dal momento in cui divento preda di ciò che leggo, io iniziassi a condividere l'uso della mia coscienza con questa entità che ho tentato di definire, e che è il soggetto cosciente nascosto al sicuro nel cuore dell'opera. Lui e io iniziamo ad avere una coscienza comune. Senza dubbio, all'interno di questa comunità di sentimenti, i ruoli che ciascuno di noi ricopre non hanno uguale importanza. La coscienza inerente all'opera è attiva, potente, in primo piano e chiaramente connessa al 'suo' mondo, agli oggetti che sono i 'suoi' oggetti. Io, al contrario, per quanto conscio, ho un ruolo molto più umile, pago di registrare passivamente tutto ciò che sta accadendo in me. Si verifica uno sfasamento, una sorta di distinzione schizoide tra ciò che provo e ciò che l'altro prova. Ho la consapevolezza confusa di un ritardo, perché sembra che l'opera prima pensi per se stessa, poi mi informi di ciò che ha pensato. Così ho spesso l'impressione, mentre leggo, di essere il semplice testimone di un'azione che allo stesso tempo mi riguarda e non mi riguarda. Ciò mi provoca una certa sensazione di sorpresa. Sono una coscienza sbalordita da un'esistenza che non è la mia, ma di cui faccio esperienza come se fosse mia.

Questa coscienza sbalordita è la coscienza del critico: la coscienza di un essere cui è permesso cogliere e far proprio ciò che sta accadendo nella coscienza di un altro essere. Consapevole di un certo divario, la coscienza critica rivela una sensazione di identità – ma di identità nella differenza – e non implica necessariamente la scomparsa totale della mente del critico nella mente che viene criticata. Dalle approssimazioni parziali ed esitanti di Jacques Rivière a quelle esaltate, divaganti e trionfali di Charles Du Bos, la critica attraversa tutta una serie di sfumature che sarebbe raccomandabile analizzare. È appunto ciò che propongo di fare adesso. Scoprendo le varie forme di identificazione e non-identificazione che si possono rintracciare nella critica letteraria francese recente, dovrei forse riuscire a offrire un miglior resoconto delle variazioni di cui è capace questa relazione – tra il soggetto che critica e l'oggetto che viene criticato.

Iniziamo da un esempio. Nel caso del primo critico di cui parlerò, questa fusione di due coscienze è appena accennata. È un movimento incerto della mente verso un oggetto che rimane nascosto. Laddove nell'identificazione perfetta tra due coscienze ciascuna vede se stessa riflessa nell'altra, in questo caso la coscienza critica può al massimo tentare di avvicinarsi a una realtà che deve rimanere per sempre celata. In questo sforzo di ricerca, essa adopera gli unici mediatori che ha a disposizione: i sensi. E poiché la vista, il più intellettuale dei cinque sensi, sembra in questo caso specifico scontrarsi con una sostanziale opacità, la mente critica non può che avvicinarsi al suo obiettivo alla cieca attraverso l'esplorazione tattile delle superfici, attraverso l'esplorazione a tentoni del mondo materiale che separa la mente critica dal suo oggetto. Nonostante l'intelligenza faccia dunque uno sforzo immenso, attraverso la sua sensibilità, per abbassarsi a un livello dove possa fare qualche passo zoppicante verso la coscienza dell'altro, questa impresa è destinata a fallire. Si avverte che il povero critico è condannato in eterno ad adempiere al suo ruolo di lettore in maniera inadeguata. Inciampa, perde l'orientamento, interroga con impaccio un linguaggio che è condannato a non poter leggere con agio; o, piuttosto, tenta di leggere il linguaggio usando una chiave che gli consente di tradurre nient'altro che una frazione del testo.

Questo critico è Jacques Rivière.

È tuttavia da questo fallimento che, molto più tardi, un critico trarrà un metodo decisamente più riuscito per avvicinarsi a un testo. In questo critico posteriore, come in Rivière, l'intera impresa inizia con un tentativo di identificazione al livello più basilare. Ma questo livello primitivo è quello in cui scorre, passando da una mente all'altra, una corrente che non bisogna far altro che seguire. Qui, identificarsi con l'opera significa per il critico essere sottoposto alle stesse esperienze, a cominciare dalle più elementari. Al livello del pensiero indistinto, delle sensazioni, delle emozioni, delle immagini e delle ossessioni della vita precosciente, il critico può ripetere, dentro di sé, quella vita di cui l'opera offre una prima versione, inesauribilmente rivelatrice ed evocativa. Eppure tale imitazione non potrebbe verificarsi, in un contesto così difficilmente definibile, senza un potente aiutante. Questo aiutante è il linguaggio. Non c'è identificazione critica che non sia preparata, attuata e incarnata attraverso l'azione del linguaggio. La vita senziente più profonda, nascosta nei recessi dei pensieri di un altro, non potrebbe mai venire davvero trasposta se non fosse per la mediazione del linguaggio, che permette l'emergere di tutta una serie di equivalenze. Per descrivere questo fenomeno per come si verifica nella critica di cui sto parlando, non posso più accontentarmi delle solite distinzioni tra significante e significato, perché cosa significherebbe dire che il linguaggio del critico 'significa' il linguaggio di un'opera letteraria? Non c'è semplice equazione, similitudine. Le parole hanno raggiunto un vero e proprio potere di ri-creazione; sono diventate una sorta di entità materiale, solida e tridimensionale, grazie alla quale rinasce una certa vita dei sensi, trovando in una rete di connotazioni verbali le condizioni necessarie alla sua stessa riproduzione. In altre parole, il linguaggio della critica si dedica qui all'imitazione fisica del mondo appercettivo dell'autore. Stranamente, il linguaggio di questa sorta di critica mimetica diviene ancora più tangibile, ancora più tattile di quello dell'autore stesso; la poesia del critico diviene più 'poetica' di quella del poeta. Questa mimesi verbale, consapevolmente esagerata, non è in alcun modo servile, né tantomeno tendente al pastiche. E però può raggiungere il suo oggetto solo in quanto quell'oggetto è preso nella rete

della realtà, quasi confuso con essa. Questa forma di critica è dunque in grado di fornire un ottimo corrispettivo del sostrato vitale che è all'origine del pensiero, eppure essa sembra incapace di raggiungerlo ed esprimerlo attraverso se stessa. Questa critica è sia favorita che ostacolata dal linguaggio che impiega. Ne è favorita in quanto questo linguaggio le permette di esprimere la vita dei sensi nel suo stato originale, dove è ancora quasi impossibile distinguere tra soggetto e oggetto; e ne è ostacolata perché questo linguaggio, troppo rappreso e opaco, non si presta all'analisi, e perché è come se la soggettività che esso evoca e descrive fosse perennemente impantanata nei suoi oggetti. Dunque l'attività critica, in questo caso, è in qualche modo incompleta, nonostante i suoi notevoli successi. L'identificazione con gli oggetti si realizza quasi troppo bene; quella con la soggettività è a mala pena abbozzata.

Questa è la critica di Jean-Pierre Richard.

Nella sua forma estrema, nell'abolizione di ogni soggetto, questa critica sembra estrarre da un'opera letteraria una qualche materia condensata, un'essenza materiale.

Ma come sarebbe allora una critica esattamente opposta, che abolisse l'oggetto ed estraesse dai testi i loro elementi più 'soggettivi'?

Per concepire una tale critica, devo saltare all'estremo opposto. Immagino un linguaggio critico che tenti deliberatamente di spogliare il linguaggio letterario della sua concretezza. In una tale critica, lo scaltro obiettivo di ogni rigo, di ogni frase, di ogni metafora, di ogni parola, sarebbe quello di ridurre le immagini del mondo reale riflesso dalla letteratura quasi al nulla dell'astrazione. Se la letteratura, per definizione, è già il trasporto del reale nell'irrealtà dell'ideazione verbale, allora l'atto critico costituirà in questo caso la trasposizione di una trasposizione, innalzando così alla seconda potenza la 'derealizzazione' dell'essere attraverso il linguaggio.

Così facendo, la mente pone la massima distanza tra il suo pensiero e ciò che 'è'. Grazie a questo suo allontanarsi, e alla conseguente dematerializzazione di ogni oggetto – che viene spinto via fino a sparire –, l'universo rappresentato in questa critica sembra non tanto l'equivalente del mondo percepibile o della sua rappresentazione

letteraria, ma piuttosto la sua immagine cristallizzata attraverso un rigoroso processo di intellettualizzazione. La critica, qui, non è più mimesi; è la riduzione di tutte le forme letterarie allo stesso livello di insignificanza. In breve, cosa sopravvive a questo tentativo di annichilimento della letteratura da parte dell'atto critico? Forse niente, eccetto per una coscienza incessantemente messa a confronto con la vuotezza degli oggetti mentali, che cedono senza resistenza, e con un linguaggio assolutamente trasparente che, ricoprendo tutti gli oggetti dello stesso smalto chiaro, li fa sembrare infinitamente lontani. Il linguaggio di questa critica gioca dunque un ruolo esattamente opposto rispetto alla funzione che riveste nella critica di Jean-Pierre Richard. Esso determina sì l'unificazione del pensiero critico col mondo mentale rivelato dall'opera letteraria, ma la determina a spese dell'opera. Tutto viene infine annesso dal dominio di una coscienza distaccata da ogni oggetto, una coscienza 'iper'-critica, che opera tutta sola, da qualche parte, nel vuoto.

C'è davvero bisogno di dire che questa iper-critica è il pensiero critico di Maurice Blanchot?

Ho trovato utile confrontare la critica di Richard con la critica di Blanchot. Da questo confronto, ho appreso che l'apparato linguistico di un critico può, a seconda delle sue scelte, portarlo più vicino all'opera che sta prendendo in considerazione oppure farlo allontanare indefinitamente da essa. Se lo desidera, egli può avvicinarsi moltissimo all'opera in questione attraverso una mimesi verbale che traspone i temi sensuosi dell'opera nel linguaggio del critico. Oppure può rendere il linguaggio un puro agente di cristallizzazione, una traslucidità assoluta che, non tollerando alcuna forma di opacità tra soggetto e oggetto, promuove nel soggetto l'esercizio del potere cognitivo, accentuando allo stesso tempo nell'oggetto quelle caratteristiche che enfatizzano la sua distanza infinita dal soggetto. Nel primo caso, la critica raggiunge un'eccezionale 'complicità', correndo però il rischio di perdere il minimo necessario di lucidità. Nel secondo caso, essa sfocia nella più completa dissociazione; il massimo di lucidità così raggiunto non fa che confermare una separazione, piuttosto che un'unione.

La critica sembra dunque oscillare tra due possibilità: un'unione senza comprensione e una comprensione senza unione. Posso identificarmi a tal punto con ciò che sto leggendo da perdere consapevolezza non solo di me stesso, ma anche di quell'altra coscienza che vive nell'opera. La sua vicinanza mi acceca, coprendomi la visuale. Ma posso anche separarmi a tal punto da ciò che sto contemplando che il pensiero, fattosi distante e remoto, assume l'aspetto di un essere col quale potrei non stabilire mai alcun tipo di relazione.

In entrambi i casi, l'atto della lettura mi ha liberato dal mio egocentrismo: il pensiero di un altro abita in me – o mi perseguita. Nel primo caso mi perdo in quel mondo alieno, nell'altro caso ci teniamo a distanza e rifiutiamo di identificarci l'uno nell'altro. Estrema prossimità ed estremo distacco hanno dunque lo stesso deplorabile effetto: non mi permettono di raggiungere l'atto critico totale, ossia l'esplorazione di quella misteriosa interrelazione che, attraverso la mediazione della lettura e del linguaggio, si stabilisce tra me stesso e l'opera, con nostro reciproco appagamento.

Estrema prossimità ed estrema separazione hanno dunque i loro svantaggi. E però hanno anche i loro vantaggi. Il pensiero sensuoso ha il privilegio di riuscire a raggiungere istantaneamente il cuore dell'opera e di dividerne la vita; il pensiero lucido ha il privilegio di riuscire a conferire ai suoi oggetti il massimo grado di intellegibilità. Si possono distinguere qui due tipi di penetrazione che si escludono a vicenda: quella operata dai sensi e quella operata dalla coscienza che riflette. Ora mi chiedo: anziché contrapporre queste due forme di attività critica, non potrebbe piuttosto esistere non dico un modo di praticarle simultaneamente – che sarebbe impossibile – ma quantomeno un modo di combinarle attraverso un qualche tipo di scambio o alternanza?

Non è questo forse il metodo usato oggi da Jean Starobinski? Non sarebbe difficile, ad esempio, trovare tra le sue opere svariati testi che lo pongono in relazione con Maurice Blanchot. Come Blanchot, Starobinski dimostra un'eccezionale lucidità e un'acuta consapevolezza della distanza. D'altro canto, non si abbandona al consueto pessimismo di Blanchot. Piuttosto, egli sembra incline all'ottimismo e persino, a volte, a un piacevole utopismo. L'intelletto di Starobinski, in questo senso, è

analogo a quello di Rousseau, mosso dal desiderio impossibile che tutti gli esseri si facciano immediati e trasparenti l'uno per l'altro, così da consentire loro di capirsi a vicenda, in estatica felicità. Da questo punto di vista, l'ideale della critica non è forse rappresentato dalla festa cittadina (*fête citadine*) o dalla festa campestre (*fête champêtre*)? C'è un luogo o un momento della festa in cui ciascuno comunica con tutti gli altri, in cui i cuori sono aperti come libri. Non si verifica forse lo stesso fenomeno, in misura più modesta, durante la lettura? Non si tratta anche qui di un essere che dischiude il suo sé più profondo? E non è l'altro essere stregato da questo dischiudersi? Nella critica di Starobinski troviamo spesso un tempo musicale cristallino, un puro piacere di comprendere, una perfetta sintonia tra un'intelligenza che entra e un'altra che la accoglie.

In momenti di tale armonia non vi è più alcuna esclusione, alcun dentro né alcun fuori. Contrariamente a ciò che pensa Blanchot, alla perfetta traslucidità non consegue separazione. Al contrario, in Starobinski, tutto è accordo perfetto, gioia condivisa, piacere di comprendere ed essere compresi. Questo piacere, inoltre, per quanto intellettuale, non è solo piacere della mente. La relazione che si stabilisce a questo livello tra autore e critico non è infatti una relazione tra pure menti, ma tra esseri incarnati, e le particolarità della loro esistenza fisica non rappresentano un ostacolo alla comprensione, ma un complesso di segni supplementari, un vero e proprio linguaggio che occorre decifrare e che migliora la comprensione reciproca. Per Starobinski, dunque, che è tanto critico quanto medico, esiste una lettura dei 'corpi' che è analoga alla lettura delle 'menti'. Queste letture non condividono la stessa natura ed esercitano l'intelletto in aree diverse della conoscenza umana. Ma per colui che le pratica, questa critica offre l'opportunità di uno scambio reciproco tra tipi diversi di apprendimento, che hanno forse gradi di trasparenza diversi.

La critica di Starobinski dimostra dunque un'ottima flessibilità. A volte sale verso le vette della metafisica, altre volte non disdegna le più lontane profondità del subconscio. È talvolta intima, talvolta distaccata; fa proprio ogni grado possibile di identificazione e non identificazione. Ma il suo movimento finale sembra consistere in una sorta di

allontanamento, opposto all'accordo costruito in precedenza. Dopo un'intimità iniziale col suo oggetto di studio, questa critica deve infine distaccarsi e proseguire in solitudine. Non si guardi a questo allontanamento come a un fallimento della capacità di comprendere, ma piuttosto come a un modo di evitare gli impacci che risulterebbero da una vita in comune troppo prolungata. Percepriamo sopra ogni cosa un acuto bisogno di stabilire punti di riferimento, di orientarsi, di adottare una prospettiva assennata, di valutare i risultati ottenuti attraverso la prossimità esaminandoli a distanza. E così, la critica di Starobinski termina sempre con una prospettiva da lontano, o piuttosto dall'alto, giacché nel suo progressivo allontanarsi si è anche mossa impercettibilmente verso una posizione perpendicolare rispetto al suo oggetto. Significa che la critica di Starobinski è condannata, come quella di Blanchot, a concludersi in una filosofia della separazione? In un certo senso sì: non è un caso che Starobinski abbia particolarmente a cuore i temi della malinconia e della nostalgia. La sua critica si conclude sempre con un doppio addio. Ma a scambiarsi questo addio sono due esseri che avevano iniziato il loro rapporto vivendo insieme, e l'intelletto critico che va avanti e passa oltre continuerà sempre a illuminare l'altro essere che si è lasciato alle spalle.

L'unico difetto che potrei rimproverare a questa critica è l'eccessiva facilità con cui essa penetra ciò che illumina.

Poiché osserva, nelle opere letterarie, solo i pensieri che le abitano, la critica di Starobinski passa in qualche modo attraverso le loro forme, non proprio trascurandole, ma senza davvero indugiare lungo il percorso. Sotto l'azione di questa critica, le opere letterarie perdono la loro opacità, la loro solidità, la loro dimensione oggettiva, come le mura di quei palazzi che, in certe favole, diventano trasparenti. E se è vero che l'atto critico ideale deve cogliere (e riprodurre) quella certa relazione che sussiste tra un oggetto e la mente che è l'opera stessa, come può l'atto critico avere successo se esso sopprime uno dei poli di questa relazione?

Devo dunque proseguire la mia indagine in cerca di una critica in cui sussista questa relazione. Potrebbe trattarsi magari della critica di Marcel Raymond e Jean Rousset? La critica di Raymond riconosce sempre la presenza di una doppia realtà, sia mentale che formale. Si

sforza di comprendere quasi simultaneamente un'esperienza interiore e una forma compiuta. Da una parte, nessuno si concede di dimenticarsi di sé così completamente, tanto Raymond è assorto nel pensiero di un altro. Il pensiero dell'altro non è colto però nella sua forma più alta, bensì nella sua forma più oscura e confusa, al punto che esso è ridotto a una mera autocoscienza, a malapena percepibile dall'essere che la ospita. Tuttavia, agli occhi del critico, esso appare come la sola via di accesso attraverso cui sia possibile penetrare i confini di una mente aliena.

Ma la critica di Raymond presenta un ulteriore aspetto, che è l'esatto opposto di questa confuso identificarsi del pensiero del critico col pensiero che sta criticando. È la contemplazione riflessiva di una realtà formale che è l'opera stessa. L'opera sta di fronte all'intelligenza critica come un oggetto compiuto, ma questo oggetto è in realtà un enigma, una cosa esterna che esiste in se stessa, con la quale non è possibile identificarsi e la cui interiorità non è possibile conoscere.

Raymond percepisce dunque talvolta un soggetto, talvolta un oggetto. Il soggetto è pura mente, un'indefinibile presenza pura, un'entità quasi informe nella quale, in virtù del fatto che non possiede appunto una forma, la mente del critico è in grado di penetrare. L'opera, al contrario, esiste solo in una forma definita, ma questo suo essere definita la limita, recingendola nei propri stessi contorni e, allo stesso tempo, costringendo la mente che la studia a rimanere all'esterno. Così il pensiero critico di Raymond tende da un lato a perdersi in una soggettività indefinita, dall'altro ad arrestarsi di fronte a un'oggettività impenetrabile.

Ammirevolmente dotata nel sottomettere la propria soggettività a quella di un altro e, di conseguenza, nell'immergersi nelle profondità più buie di qualsiasi entità mentale, la mente di Raymond non è altrettanto ben equipaggiata per penetrare quell'ostacolo rappresentato dalla superficie oggettiva delle opere. Il critico si trova allora a segnare il passo o a muoversi in cerchio attorno all'opera, come se si trattasse del vaso o della statua menzionati sopra. Raymond stabilirebbe dunque una separazione insormontabile tra le due realtà – quella soggettiva e quella oggettiva –, non importa quanto esse siano unite nell'opera? Certamente no, o almeno non nei suoi scritti migliori, perché in essi, comprendendo

il testo in maniera intuitiva e prudente e partecipando dei poteri attivi nell'uso che il poeta fa del linguaggio, il critico sembra stabilire un qualche nesso tra gli aspetti oggettivi dell'opera e la soggettività indefinibile che la sostiene. Un nesso che non va confuso con una relazione di pura identità. La percezione degli aspetti formali dell'opera diventa una sorta di linguaggio analogico attraverso il quale il critico riesce ad andare oltre gli aspetti formali che l'opera presenta. Ciononostante, questa associazione non viene mai presentata da Raymond come un processo dialettico. Il suo metodo critico descrive solitamente una condizione di completezza, addirittura di doppia completezza. Una certa pienezza dell'esperienza, individuata nel poeta e rivissuta nella mente del critico, è infatti connessa da questi a una certa perfezione della forma; ma perché e in che modo ciò accada non viene mai spiegato con chiarezza.

È possibile, a questo punto, fare un ulteriore passo in avanti? È ciò che ha tentato di fare Jean Rousset, allievo di Raymond e forse il suo amico più caro. Anche lui si dedica al compito di percepire tanto la struttura di un'opera quanto la profondità di un'esperienza. Solo che l'essenza di ciò che conta per lui consiste nello stabilire una connessione tra la realtà oggettiva dell'opera e la forza organizzatrice che a essa dà forma. Per lui un'opera non può essere spiegata, come per gli strutturalisti, esclusivamente dall'interdipendenza degli elementi oggettivi che la compongono. Non vede in essa una combinazione fortuita, interpretata a posteriori come se fosse un'organizzazione a priori. Non esiste a suo vedere alcun sistema dell'opera senza un principio di sistematizzazione che operi in correlazione con quell'opera e sia addirittura incluso in essa. In breve, non c'è ragnatela senza un centro, ossia senza un ragno. D'altro canto, non si tratta qui di andare dall'opera alla psicologia dell'autore, ma di procedere all'indietro, dentro la sfera dell'opera, dagli elementi oggettivi organizzati sistematicamente a una certa forza organizzatrice inerente all'opera stessa, come se essa si rivelasse una coscienza che intenzionalmente determina le proprie composizioni e risolve i propri problemi. Non sarebbe quindi esagerato dire che tale forza parla, attraverso i suoi elementi strutturali, un vero e proprio linguaggio, grazie al quale si

dischiude a se stessa e significa nient'altro che se stessa. Questa, dunque, è l'impresa critica di Jean Rousset. Parte dall'uso degli elementi oggettivi dell'opera per raggiungere, al di là di questi, una realtà non formale, non oggettiva, ma che nondimeno è scritta in certe forme e si esprime attraverso di esse. La comprensione delle forme non deve dunque limitarsi alla semplice registrazione dei loro aspetti oggettivi. Come Focillon ha dimostrato dal punto di vista della storia dell'arte, c'è una "vita delle forme" che può essere percepita non solo nello sviluppo storico che esse manifestano di epoca in epoca, ma anche all'interno di ogni opera, nel movimento attraverso cui le forme tendono talvolta a stabilizzarsi e diventare statiche, talvolta a trasformarsi l'una nell'altra. Le due forze contraddittorie che sono sempre all'opera in ogni scrittura letteraria, l'impulso proteiforme e il desiderio di stabilità, ci aiutano così a percepire, attraverso le loro interazioni, quanto le forme dipendano da ciò che Coleridge definì il potere plasmante che le determina, le cambia e le trascende. L'insegnamento di Raymond trova dunque il suo successo più appagante nel metodo critico di Jean Rousset, un metodo che conduce il ricercatore dalle frontiere continuamente mutevoli della forma a ciò che esiste oltre la forma.

È appropriato concludere qui questa indagine, poiché ha raggiunto il suo obiettivo di descrivere, sulla base di una serie di esempi più o meno adeguati, un metodo critico che abbia come principio guida la relazione tra soggetto e oggetto. Rimane, tuttavia, un'ultima difficoltà. Si aprono due strade, almeno in teoria, per stabilire l'interrelazione tra soggetto e oggetto, che è il principio di ogni opera creativa e della sua comprensione. Una va dall'oggetto al soggetto, l'altra dal soggetto all'oggetto. Abbiamo visto così che Raymond e Rousset si sforzano di raggiungere il principio soggettivo che sostiene l'opera letteraria attraverso la percezione delle sue strutture oggettive. Ma, così facendo, sembrano riconoscere la priorità del soggetto rispetto ai suoi oggetti. Ciò che Raymond e Rousset cercano negli aspetti oggettivi e formali dell'opera è qualcosa che viene prima dell'opera e dalla quale l'opera dipende per la sua stessa esistenza. Quindi, in fondo, il metodo che conduce dall'oggetto al soggetto non differisce radicalmente da quello che conduce dal soggetto all'oggetto, poiché esso consiste, a ben vedere,

nell'andare da soggetto a soggetto attraverso l'oggetto. Così si corre però il rischio di lasciarsi sfuggire un punto importante. Lo scopo della critica non si raggiunge semplicemente comprendendo il ruolo che il soggetto riveste nella sua interrelazione con gli oggetti. Quando leggo un'opera letteraria, c'è un momento in cui mi sembra che il soggetto 'presente' in quest'opera si svincoli da tutto quanto lo circonda, e rimanga da solo. Non ho forse avuto questa intuizione quando ho visitato la Scuola di San Rocco a Venezia, una delle vette più alte dell'arte, dove si trovano radunate tantissime opere di uno stesso artista, Tintoretto? Nel guardare tutti i capolavori lì riuniti, che rivelano palesemente l'unitarietà della loro ispirazione, ho improvvisamente avuto l'impressione di aver raggiunto l'essenza comune a tutte le opere del grande maestro, un'essenza che non ero in grado di percepire se non quando svuotavo la mia mente da tutte le immagini specifiche create dall'artista. Sono diventato consapevole della presenza di una forza soggettiva presente e operante in tutti quei dipinti, ma la mia mente l'ha compresa chiaramente solo quando ho dimenticato tutte le sue specifiche figurazioni.

Ci si potrebbe chiedere: cos'è questo soggetto che rimane lì, da solo, dopo l'esame di un'opera letteraria? Si tratta del genio individuale dell'artista, visibilmente presente nella sua opera, il quale però vive una vita invisibile e indipendente dall'opera? O si tratta, come ritiene Valéry, di una coscienza anonima e astratta, che presiede con distacco alle operazioni di ogni coscienza più concreta? Quale che sia la risposta, sono costretto a riconoscere che ogni attività soggettiva presente in un'opera letteraria non può essere totalmente spiegata dalla sua relazione con le forme e gli oggetti interni all'opera. Nell'opera c'è un'attività mentale profondamente assorbita dalle forme oggettive; e c'è, a un altro livello, un soggetto che, abbandonata ogni forma, nel suo trascendere tutto ciò che in esso si riflette, rivela se stesso a se stesso – e a me. A questo punto, nessun oggetto può più esprimerlo, nessuna struttura può più definirlo; esso è esposto nella sua ineffabilità e nella sua fondamentale indeterminatezza. Forse è questa la ragione per cui il critico, nello spiegare le opere, è tormentato da questa trascendenza della mente. Sembra dunque che la critica, per poter accompagnare la mente nel suo

faticoso distacco da se stessa, abbia bisogno di annichilire gli elementi oggettivi dell'opera – o perlomeno di dimenticarli temporaneamente – e di elevarsi verso la comprensione di una soggettività senza oggettività.

## Bibliografia

- Bipart, Graham, "The Spirit of Prospero: Fiction and Identity in Georges Poulet's Phenomenology of Reading", *Comparative Humanities Review*, 1.1 (2007): 33–38. <https://doi.org/10.2307/468372>.
- Colton, Valentine, "Vers une génétique de la critique : le cas de Georges Poulet", *Genesis*, 46 (2018): 173–81. <https://doi.org/10.4000/genesis.2814>.
- Cryle, Peter, "Playful Theory: Georges Poulet's Phenomenological Thematics", *Culture, Theory and Critique*, 49.1 (2008): 21–34. <https://doi.org/10.1080/14735780802024224>.
- Iser, Wolfgang, "The Reading Process: A Phenomenological Approach", *New Literary History*, 3.2 (1972): 279-299. <https://doi.org/10.2307/468316>.
- Iser, Wolfgang, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Monaco, Wilhelm Fink, 1972.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976), tr. it. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. di Rodolfo Granafei e Chiara Dini, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Lowall, Sarah, *Critics of Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1968.
- Macksey, Richard - Donato, Eugenio (a c. di), *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimora, John Hopkins University Press, 1972 (1970).
- Poulet, Georges, *Études sur le temps humain*, Parigi, Plon, 1956 (1949).
- Poulet, Georges, "La pensée critique de Marcel Raymond", *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 3 (1963): 203-229.
- Poulet, Georges, "Le pensée critique de Jean Starobinski", *Critique*, 19 (1963): 387-410.
- Poulet, Georges, "Criticism and the Experience of Interiority", *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Eds. Richard Macksey - Eugenio Donato, Baltimora, John Hopkins University Press, 1972 (1970): 56-88.
- Poulet, Georges, *La conscience critique* (1971), tr. it. *La coscienza critica*, Ed. Giovanni Bogliolo, Bologna, Marietti, 1991.

Rosenblatt, Louise M. «Literature: The Reader's Role». *The English Journal*, 49.5 (1960): 304-310. <https://doi.org/10.2307/810700>.

Yu, Pauline, "Georges Poulet and the Symbolist Tradition", *Criticism*, 16.1 (1974): 39-57.

## L'autore

### Georges Poulet

Georges Poulet (1902-1991) è stato un esponente di spicco della *nuovelle critique* e della cosiddetta "scuola di Ginevra". Tra le sue pubblicazioni principali si segnalano la quadrilogia intitolata *Études sur le temps humain* (1951-1968), *Les Métamorphoses du cercle* (1961), *L'Espace proustien* (1963) e i tre volumi de *La Pensée indéterminée* (1985-1990).

### Mattia Petricola

Mattia Petricola è docente a contratto di teoria della letteratura all'Università dell'Aquila. Ha pubblicato *I mondi dell'Oltremondo. Dante e la Commedia dal fantasy alla fan fiction* (ETS 2023). Si è occupato della ricezione di Dante dal tardo Novecento a oggi, di Peter Greenaway, di Philip Dick e di tanatologia applicata alle letterature comparate.

Email: [mattia.petricola@gmail.com](mailto:mattia.petricola@gmail.com)

## L'articolo

Data invio: 01/05/2025

Data accettazione: 05/05/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

## **Come citare questo articolo**

Poulet, Georges, “Fenomenologia della lettura”, introduzione e traduzione di Mattia Petricola, *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 230-259, <http://www.between.it/>.