

# Un contributo alla questione del modo di essere dell'opera letteraria (autore, testo, lettore)

Una interpretazione corretta, comunque, non offrirà mai una comprensione migliore del testo, ma sicuramente diversa da quella dell'autore.

(Heidegger)

BÉLA HOFFMANN

**N**orthrop Frye ritiene che la definizione puntuale di ogni singola opera letteraria possa essere ritrovata nella dichiarazione secondo cui i libri «*assomigliano a dei picnic ai quali l'autore si presenta con le parole, mentre il lettore porta i significati di queste*».<sup>1</sup> Se ci discostiamo dalla evidente catacresi – che infatti sarà difficile riempire il nostro cesto di significati senza parole, come anche di parole senza significati – dobbiamo arguire che secondo Frye le parole ricevono il loro significato dal lettore. Non possiamo poi dubitare del fatto che sia *il lettore* di volta in volta attuale quello che interpreta per sé medesimo, nel corso della lettura, il testo, ma il concetto – che vuol essere di grande effetto – vuole suggerire che le parole portate dall'autore sono, in origine, prive di significato. Se questo è vero, dovremmo chiederci quali siano stati i criteri in virtù dei quali sono rimaste impresse sul foglio bianco proprio quelle, e non altre parole, per non parlare poi dell'ordine in cui sono disposte, delle sottolineature, dei nomi significativi o parlanti, di titoli e sottotitoli, di toponimi concreti ed esistenti... Se invece ipotizzassimo che l'opera di significazione attuata dal lettore non nasce dal dominio della libertà illimitata, e che in essa opera è il testo a condurre l'interprete, dovremmo allora rinunciare a credere nella mancanza di significati del testo letterario prima che esso venga letto, o quanto meno a tenere sotto silenzio la questione. O forse dovremmo giungere a stabilire che quando l'autore trova le parole, o esse lui, tale fenomeno, sul piano dell'arbitrio, non costringe l'autore, per nessun significato (rispetto alla definizione, esplicazione, adeguatezza sonora delle forme e così via) ad accettare delle parole determinate.

La tesi di base dell'estetica della ricezione ermeneutica dichiara come il testo letterario abbia ragione d'essere solo nell'atto ricettivo. Questo postulato si richiama evidentemente alla tesi filosofica secondo cui possiamo parlare della realtà solo in quanto essa costituisce parte della nostra coscienza: in maniera simile anche l'opera letteraria

laureato in italiano e russo presso l'Università *Loránd Eötvös* di Budapest, PhD in letterature comparate, insegna attualmente presso il Dipartimento di Italianistica della Scuola Superiore di Pedagogia *Dániel Berzsenyi* di Szombathely. Dal 1977 pubblica traduzioni e saggi sulla narrativa italiana e russa. Tra le pubblicazioni principali: *A jegyesektől a rózsáig* (*Dai promessi sposi alla rosa*), volumetto di saggi su Manzoni, Deledda, Tozzi, Eco, Calvino, Pirandello, saggi su Verga, Leopardi, Landolfi, sull'intertestualità. Collabora con *Nuova Corvina, Italianistica Debreceniensis, Băr.*

acquista senso soltanto nel corso della lettura intesa come interpretazione peculiare. E l'interpretazione non è altro che il risultato del dialogo, emerso durante la lettura, tra lettore e testo. Non è che quell'*intra* nel quale i significati si distaccano dal testo, ovvero viene attuata la significazione. Non si può mettere in dubbio che la lettura sia elemento essenziale di qualunque testo, e quando Jauss, ad esempio, paragona le parole dell'opera letteraria allo spartito e ritiene che solo attraverso l'attività del lettore il *testo fatto prigioniero* dalle parole possa essere liberato e vivificato, pure – almeno a prima vista – non viene dato spazio ad alcuna interpretazione, in quanto lo spartito, che offre un certo margine di libertà, conserva pur sempre un'esigenza propria di interpretazione. Allo stesso tempo vi si manifesta l'onnipotenza del lettore<sup>2</sup>. Dobbiamo dunque ritenere naturale che questa ermeneutica non sia in grado di stabilire se il dato testo scritto possieda un significato prima di essere recepito, né se esso sia del tutto privo di significato, ma soltanto che esso diviene esistente e sede di possibilità di significato grazie alla lettura ed all'interpretazione. Per essere più precisi, le stesse interpretazioni dei lettori creano i vari testi come risultato del rapporto dialogico e storico tra testo originale e lettori, il che si può interpretare con l'ausilio dell'autocomprensione nell'alterità come proprietà ontologica e non epistemologica della conoscenza.

Neanche possiamo dubitare della limitatezza di questa summa, che tocca solo superficialmente i risultati che l'estetica della ricezione è riuscita a raggiungere, risultati che non possiamo né evitare di considerare, né sopravvalutare, del resto. Eppure, restano ancora questioni da chiarire: esse si riferiscono all'essenza stessa dell'autore del testo letterario, e dunque alle possibilità del testo letterario di offrire significati, nonché al carattere del rapporto dialogico.

Come *incipit* ci sembra opportuno stabilire che «*possiamo interpretare la teoria secondo la quale il testo, ontologicamente, acquista l'esistenza solo al momento della ricezione, solo ed esclusivamente nel senso che neanche lo stato di ricettore esiste per se stesso, in quanto diventeremo ricettori solo nel corso del processo di ricezione*»<sup>3</sup>. Ed insieme bisogna sottolineare che l'interpretazione (come linguaggio concettuale) non è separabile dalla lingua letteraria, dal linguaggio dell'opera. Quando, per fare un esempio, nasce un dibattito fra studiosi di letteratura a proposito dell'interpretazione di un testo, il corso naturale di esso non sarà che ognuno dei dibattenti insisterà sulla propria interpretazione, ma che tutti dirigeranno la loro attenzione su di un testo esterno, diverso dalle proprie interpretazioni, dal quale ricaveranno la linfa necessaria alle loro elucubrazioni. In questo modo riconoscono come l'appropriazione dei significati, che è risultato dell'attività di ogni singolo lettore, non sia frutto di un arbitrio soggettivo – in questo caso la possibilità del dialogo si concluderebbe con un fallimento – e non sia estranea al testo che è in un rapporto di exteriorità con noi. A questo ricorrendo, potremo in esso stesso stabilire se il fenomeno sia opportuno o da respingere.

Se esistessero soltanto diverse interpretazioni e strategie di comprensione dei testi letterari, senza che ci fosse dietro di esse un determinato testo, determinato per noi tutti e che siamo in grado di riconoscere come comune, pure mancherebbe uno dei lati indispensabili per l'interpretazione. Nonostante le diverse ed addirittura del tutto divergenti interpretazioni di un testo letterario, non è ancora successo che i critici dichiarassero di non star parlando delle opere dello stesso poeta.

Il problema dell'essenza stessa dell'autore è proprio non solo dell'estetica della ricezione, ma di altre tendenze della scienza dell'analisi letteraria, tendenze che in alcu-

ni aspetti analitici spesso si avvicinano all'estetica della ricezione ermeneutica. A nostro avviso, per quel che riguarda il loro ambito semantico, sia la *strategia testuale*<sup>4</sup> della semiotica di Eco che il concetto di *soggetto testuale*<sup>5</sup> della poetica discorsiva, come anche la *teoria dello spartito*<sup>6</sup> di Jauss, mostrano diversi punti di tangenza intorno a termini come *autore implicito*<sup>7</sup> ed *esigenza del testo*<sup>8</sup>.

Tali espressioni metaforiche trovano causa e fine nella possibilità di separare il concetto di autore di un testo letterario – giustamente – dall'*ego* biografico dell'autore. Quando le esaminassimo da un punto di vista semantico, le troveremmo formule analoghe, ma solo ad un primo esame: in ognuna di esse si nasconde l'attitudine del testo a deviare o tentare di deviare il processo di significazione ad opera del lettore. Allo stesso modo, però, termini della estetica della ricezione come *esigenza del testo* e *autore interiore* sembrano accentuare l'importanza data al testo, l'accoglimento dell'invito a partecipare ad un dialogo, il desiderio di poter far sentire la propria voce, mentre il senso ermeneutico della *strategia testuale*, come l'intende Eco, postula la possibilità di decifrazione di un certo nascosto e primario (ma non unico) significato. Il termine di *soggetto testuale* sembra invece voler stabilire il primato delle possibilità di significato implicite nel testo, in contrasto con l'attribuzione di senso operata dal lettore. L'estetica della ricezione, che ha basi ontologiche – proprio grazie ai suoi fondamenti filosofici – non trova il termine appropriato, e la stessa esigenza testuale, ad esempio, appare in contrasto con la propria base filosofica, pur essendo nello stesso tempo indispensabile per non cadere nella *trappola* della decostruzione.

Questo costituisce il *punto nevralgico* della definizione del rapporto dialogico tra testo e lettore; non perché questo potrebbe essere smentito riguardo al rapporto tra i testi letterari ed ogni concreto lettore, ma per il fatto che la stessa espressione, il dialogo, proietta davanti a noi l'immagine di due *soggetti* che si rivolgono l'uno all'altro e sono ambedue dotati di ragione, nonostante l'ermeneutica letteraria definisca l'attribuzione di significato, ovvero il suo distacco dal testo, sempre come conseguenza di un atto interpretativo del lettore. L'interpretazione – nel senso della teoria della ricezione – non ha il compito di portare alla superficie significati testuali, ma di dare vita e senso al testo attraverso l'attribuzione dei significati. Il concetto di interpretazione, in questa accezione, diverge ad ogni modo dal carattere del dialogo come lo concepiamo tradizionalmente, poiché in primo piano vediamo piuttosto il dialogo che si svolge tra l'interprete e se stesso, ovvero come la parola che nasce nella globalità linguistica dell'interpretazione sia già, per natura, di carattere dialogico.

Dal punto di vista dell'estetica della ricezione, possiamo definire blasfema l'affermazione secondo cui *il testo letterario stesso non è privo di significati, ovvero porta su di sé le tracce del senso e dell'interpretazione, ben prima che un unico (il primo) lettore esterno sia entrato in rapporto dialogico con esso*. Nonostante tutto, questo pare indiscutibile, anche se per poterlo dimostrare dovremmo fare un passo indietro e tornare al processo di creazione. Naturalmente, non alla sua variante psicologizzante, come neanche alle confessioni lasciate dagli stessi autori (e non che queste le consideriamo da butture), ed infine neanche a quelle descrizioni dei processi creativi che una volta assumevano forma tematizzata in certi romanzi, e che pure restano le più rilevanti tra quelle sinora citate: dovremo limitarci invece a quello che è sensibile e verificabile, ovvero al *testo stesso*.

Tutti sanno che la variante finale dell'opera letteraria, quella che viene data alle stampe, viene preceduta dalle cosiddette *minute*, o *brutte copie*, per cui i manoscritti

esistenti di un'opera conservano anche le tracce delle correzioni apportate al testo. Cosa ci rivelano queste tracce, se non che il processo creativo ogni tanto si interrompe, ovvero la *scrittura, come processo, partecipa della discontinuità*? La correzione ci appare come il sigillo della interpretazione, della riflessione sul testo. Ma la correzione può avvenire solo dopo che l'autore si veste *dei panni del lettore* nei confronti della sua opera *in fieri* ovvero da lui considerata, per quanto riguarda il processo scrittorio, conclusa: allora, egli *la interpreta* ed eventualmente la modifica persino. Un testo non corretto non significa la mancanza dell'interpretazione da parte dell'autore: alcuni scrittori dichiarano di saper scrivere con facilità, mentre altri, quelli che *combattono con le parole*, si rifugiano spesso dietro la dichiarazione di scrivere con difficoltà. La correzione testimonia come il discorso dell'autore (la scrittura) venga intersecato dal discorso del lettore (la correzione effettuata come risultato della lettura e dell'interpretazione portate a compimento dall'autore), e questo significa anche una modifica nell'intenzione testuale. Lasciare un'opera immutata equivale comunque ad un'interpretazione, poiché la rilettura riconosce la *esigenza* della parte di testo fino a quel momento conclusa, ovvero la sua intenzione, per dirla con altra espressione la convivenza di autore e lettore (che infine sono la stessa persona, pur differenziandosi nelle due funzioni), il loro accordo che si esplica e manifesta nel dialogo. La correzione si occupa di rimbastire fili nel tessuto della parte di testo già scritta, attività che può essere interpretata solo precedentemente, poiché i testi, nel corso della loro stessa nascita, vedono di volta in volta interrotto tale processo, prendono sempre nuove direzioni, e la loro stessa nascita conserva le tracce dell'interpretazione, della lettura<sup>9</sup>.

Il testo che non viene ulteriormente corretto (è del tutto ininfluenza che le correzioni siano avvenute *durante* o dopo la conclusione della stesura dell'opera, come anche il fatto che ce ne siano state o meno) è pur sempre letto ed interpretato, il *primo* lettore esterno può essere soltanto secondo. In quanto il testo che giunge al lettore è stato già letto, interpretato, in qualche modo compreso da qualcun'altro. Per questo motivo il testo che giunge al lettore esterno non può essere un testo privo di significato: quello che per qualcuno è già stato in qualche modo comprensibile ed interpretabile, non può essere privo di senso per gli altri. Naturalmente non vogliamo dire che bisognerà ricostruire, per la fruizione del lettore esterno, quella certa prima interpretazione del testo e lo stesso sistema intersecantesi di significati, che significherebbero la lettura dell'autore stesso, ma piuttosto vogliamo affermare che nel testo esiste già un senso, esistono già dei significati, anche se nulla sappiamo di essi. La lettura (interpretazione) o, con altro termine, la ricezione, è dunque anche elemento costitutivo del processo creativo e, in quanto tale, gravida di senso e di significati che da esso senso conseguono. Quando l'autore dell'opera letteraria si interrompe nella scrittura di questa, ed inizia a leggere, nelle vesti di lettore empirico, una parte del testo o il tutto, anche per apportare delle modifiche, come lettore-modello viene iscritto nell'opera. Questo lettore-modello si incarica di approvare – con o senza modifiche – il testo. In questo modo, nelle mani dei lettori empirici giunge un testo già letto, già interpretato, sempre. Ci sembra che questa problematica sia presente, pur non trovando soluzione di chiarezza, alla concezione di Eco secondo la quale *il testo (...) postula il proprio lettore-modello*, per così dire *prescrivendo*, anzi contenendo le proprie interpretazioni<sup>10</sup> prima che vi si avvicini il lettore empirico, e che durante l'atto della lettura il lettore empirico, per scoprire l'intenzione dell'opera, cerchi di determinare il tipo del lettore-modello<sup>11</sup>.

Come rimane sospesa anche l'intuizione dello stesso Iser, secondo cui *il lettore implicito non si radica in nessun sostrato empirico, ma viene inscritto nel testo stesso*<sup>12</sup>. È dunque il come a restare in ombra, per continuare a restarci fino a che non saremo riusciti a rivendicare al processo creativo il momento della riflessione ponderante nella sua totalità. Ma indipendentemente da questo continuerà ad aver validità quella dichiarazione della estetica della ricezione per cui i significati nascono nel dialogo tra testo e lettore, anche se il termine dialogo assumerebbe senso più preciso se conferissimo al testo la capacità di avere senso, pure se non ne sapessimo nulla prima di entrare nel dialogo. In questo modo avrà maggiore completezza anche l'espressione *esigenza del testo*, in quanto il senso che opera nel testo sicuramente guiderà il lettore, sempre a seconda di quello e di come che esso lettore è in grado di afferrare.

Nel testo, dunque, c'è sempre il lettore, e nemmeno secondo le solite concezioni mistificate, ma «realmente», *come autore*. L'espunzione viene preceduta da una pausa, che è il tempo della lettura, e l'espunzione si pone come risultato dell'interpretazione. In tal modo il testo diventa il punto cruciale in cui autore e lettore cercano l'armonizzazione, il loro rapporto può essere dunque descritto come rapporto di identità-non identità<sup>13</sup>. Infatti *ogni espunzione obbedisce alle aspettative del lettore, e in modo che il processo creativo ne diventerà parte e risultato*. I testi nascono, naturalmente, anche come creazioni dei lettori esterni, sebbene questi testi siano piuttosto «vicini» alla traduzione, e dal testo di partenza si ramifichino (il dal vuole indicare come si tratti di testi altri dal testo di partenza, che pure non riescono a negare il loro passato). La lettura dell'*autore* o del lettore, però, crea un mondo *dal nulla*, quando riteniamo nulla la concezione creativa prima dell'opera, in quanto quella si concettualizza come intenzione in una dimensione linguistica del tutto altra. La lettura è parte del processo creativo nella misura (ovvero *realmente*) in cui colma le soluzioni di continuità dell'attività manuale, vale a dire quando l'autore rilegge quanto ha messo nero su bianco, e quando come lettore ciò interpreta. In caso di necessità apporta delle modifiche ad una parte del testo (carica il testo di intenzionalità, dopo che quello ha trasmesso la sua intenzionalità all'autore, in precedenza), il che non è altro che creazione: dunque la lettura (interpretazione) è effettivamente un elemento inalienabile dalla scrittura. Il lettore non è un'immagine idealizzata, astratta e generica di lettore, ma è il lettore ritenuto ideale dall'autore, che in fin dei conti non è che l'autore medesimo: e in verità, se già una volta gli è riuscito di creare un'opera dal nulla, può aver desiderato che ciò avvenisse solo a vantaggio di un lettore simile a sé medesimo, le cui aspettative l'autore conosce perfettamente e reputa opportune e giuste. Perché dovrebbe essere costretto a rinunciarvi, quando la personalità del lettore – nelle correzioni – si è iscritta nel testo stesso? Se davvero è così, l'autore non potrebbe desiderare un lettore più autentico (e comunque questo è valido anche per quelle opere che creano diversi generi di lettore-tipo, che li dissolvono o coinvolgono la lettura stessa come tema: in queste opere il carattere riflessivo della lettura d'autore diventa davvero clamoroso).

È un interessante momento della interpretazione di Paul de Man, quello secondo cui la realizzazione di un testo è tanto prodotto della lettura, quanto della scrittura, anzi ad essere precisi è un'appendice della lettura precedente il testo, «*e quando qualcuno scrive un testo, continuamente lo legge anche*»<sup>14</sup>. Questa concezione della lettura utilizzata da de Man – per quanto assai attraente – si pone piuttosto nel senso dell'ascolto della parola e, in quanto tale, si differenzia dalla scrittura solo per la mancanza della fase

di manualità, essenzialmente. In questo caso la lettura non è quella lettura interpretativa di cui abbiamo detto in precedenza, e che necessariamente si separa dalla scrittura, per costituirsi nella sua discontinuità, per eventualmente dirigersi verso espunzioni metainterpretative, ma non verso termini del tutto indeterminabili. Termini come occultamento, omissione, oblio, sono diretti a sottolineare il lato psicologizzante del processo creativo, o il suo carattere ludico, piuttosto che il modo di essere peculiare del testo.

Tornando alla questione dell'intenzione, è necessario evidenziare che sarebbe errore gravissimo interpretarla soltanto in quanto precedente all'opera stessa: dovremo separare l'intenzione precedente all'opera, inattuabile da alcuno, dall'*intenzione che nasce nel testo*. Quest'ultima è l'unica a poter illuminare la prima, come anche l'unica ad essere da noi esperita in qualità di lettori: la nostra prima conoscenza dell'intenzione dell'autore può avvenire solo alla luce della lettura della prima espunzione/trascrizione/interpretazione. L'intenzione dell'autore, dunque, è punto mobile, processo dinamico che nelle pause, nelle correzioni comunica continuamente qualcosa di sé. Lo snodamento testuale del processo creativo, la parola sentita o piuttosto ascoltata, comincia a dettare e caricare l'intenzione preliminare, affinché in un secondo momento la lettura dell'autore si basi sul testo già realizzato e non su quello precedente all'opera, affinché il testo già realizzato venga modificato, in modo che il testo stesso possa di nuovo scrivere sé stesso, e così via. L'atto interpretativo della fase precedente l'espunzione produce sempre nuove intenzioni, in compimento, fino al momento in cui l'autore non depona la penna e non interrompe definitivamente la scrittura. Ne consegue che dovremo separare la intenzione precedente l'opera e quella che subentra nell'opera stessa, sia come intenzioni in senso fenomenologico, che come intenzioni linguisticamente affermantisi. Nel nostro approccio analitico è in questa maniera che diventa oggetto di riflessione la proposizione ermeneutica della preliminarità linguistica della comprensione.

Per quanto riguarda la lettura, dobbiamo citare ancora il *punto di vista viaggiante* di Iser, secondo il quale, per dirla con le parole di Ricoeur «*la totalità del testo non è afferrabile in un tempo unico, ed affinché anche noi possiamo trovare il nostro posto all'interno dell'opera letteraria, con esso ci muoviamo, viaggiamo, man mano che procediamo nella lettura: questa maniera di afferrare l'oggetto è quella propria della comprensione dell'obiettività estetica dei testi narrativi*»<sup>15</sup>. Eppure non soltanto il lettore empirico, ma anche l'autore che nel processo creativo riveste il ruolo di lettore, l'autore che diventa lettore-modello, per così dire prende possesso di questo punto di vista, delle protenzioni e ritenzioni husserliane<sup>16</sup>, quando interpreta l'opera *in fieri* provando a risolvere l'intenzione del testo, al fine di renderla intenzione dell'autore, e così via, in un processo continuo.

L'opera finalmente realizzata è un prodotto linguistico saturo di senso: la creazione non testimonia soltanto della *nascita*, ma anche del funzionamento del senso. Il processo di *realizzazione* ci parla dell'attività del senso, dell'esistente, del fatto che l'essere in sé è valore e senso di fronte alla mancanza di senso del non-esistente.

## NOTE:

1. E. D. HIRSCH, *A szerző védelmében. In: A hermeneutika elmélete. Ikonológia és Műértelmezés III. (In difesa dell'autore. In: Teoria dell'ermeneutica. Iconologia ed interpretazione dell'opera III)* JATE Press, Szeged, 1998, pag. 267
2. H. R. JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja. In: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika (La storia della letteratura come provocazione della letteratura. In: Teoria della ricezione – esperienza estetica – ermeneutica letteraria)* Osiris, Budapest, 1997, pag. 49
3. Kornélia HORVÁTH, *Nyelv és szubjektum a lírában. In: A szótól a szövegig és tovább... (Lingua e soggetto nella lirica. In: Dalla parola al testo e oltre...)* Argumentum, Budapest, 1999, pag. 167
4. U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Bologna, 1990, *passim*
5. Árpád KOVÁCS, *A költői beszédmód diszkurzív elmélete. In: A szótól a szövegig és tovább... (La teoria discorsiva dell'eloquio poetico. In: Dalla parola al testo e oltre...)* Argumentum, Budapest, 1999, pagg. 11-66
6. H. R. JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja. In: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika (La storia della letteratura come provocazione della letteratura. In: Teoria della ricezione – esperienza estetica – ermeneutica letteraria)* Osiris, Budapest, 1997, pag. 49
7. W. ISER, *L'atto della lettura*. Mulino, Bologna, 1987, *passim*
8. Ernő KULCSÁR SZABÓ, *Költészet és dialógus. (A lírai művek befogadásának kérdéséhez) In: Uő.: A megértés alakzatai (Poesia e dialogo. (Contributi alla questione della ricezione della poesia lirica) In: s.a., Le forme della comprensione)*, Csokonai, Debrecen, 1998, pagg. 30-45
9. Ágnes NEMES NAGY usa una descrizione simile per spiegare l'ipotesi di nascita della celebre poesia di Csokonai *Una cauta richiesta*, ovvero per illustrare il processo attraverso il quale la poesia, che parte con un ritmo accentuativo, si dirige decisamente, nel corso della scrittura del testo ed in conseguenza delle riflessioni ed interpretazioni dell'autore, verso l'antica metrica quantitativa. Si veda Ágnes NEMES NAGY, *Csokonai Vitéz Mihály: Tartózkodó kérelem (Valódi tulipánt – egy Csokonai-vers keletkezése.) In: Ágnes NEMES NAGY – Balázs LENGYEL, A tünékeny alma (Mihály Csokonai Vitéz: Una cauta richiesta (Vero tulipano – la nascita di una poesia csokonaiana) In: Ágnes NEMES NAGY – Balázs LENGYEL, La mela effimera)*, Jelenkor, Pécs, 1995, pagg. 23-28
10. János KELEMEN, *Olasz hermeneutika Crocetól Ecoig. (L'ermeneutica italiana da Croce a Eco)*, Kávé Kiadó, Budapest, 1998, pag. 165
11. *ibidem*, pag. 166
12. P. RICOEUR, *A szöveg világa és az olvasó világa. Narratívák. 2. Történet és fikció. (Il mondo del testo ed il mondo del lettore. Narrative. 2. Storia e racconto.)*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, pagg. 28-29
13. Dopo quanto affermato, deve apparire evidente come non condividiamo il punto di vista di Barthes secondo il quale «la scrittura guasta ogni genere di suono, ogni voce originale»: l'atto della scrittura può anche essere compreso come la rovinosa distruzione dell'ego biografico dell'autore, ma non può essere assolutamente ritenuto un processo durante il quale «il nostro soggetto si volatilizza». Anzi, proprio contrariamente a questo, si tratta di un processo grazie al quale il testo stesso acquista natura di soggetto, per di più nell'interazione linguistica intrapresa con l'autore. Il concetto di preliminarità linguistica non lo intendiamo dunque nel senso che «scrivere significa soltanto arrivare, attraverso una impersonalità preliminare (...), fino al punto in cui la lingua agisce, „compie”, e non „io”, ma nel senso in cui siamo in grado, nell'attività linguistica, di giungere alla comprensione di noi stessi, ovvero alla creazione della nostra peculiare *facies personalitatis* nel dialogo ingaggiato con il testo. Si veda R. BARTHES: *A szerző halála. In: Uő.: A szöveg öröme. (La morte dell'autore. In: s.a.: Il piacere del testo)*, Osiris, Budapest, pagg. 50-51
14. Antal BÓKAY, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban. (Letteratura nell'epoca moderna e postmoderna)*, Osiris, Budapest, pag. 425
15. P. RICOEUR, *op. cit.*, pag. 25
16. *ibidem*