



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Leggere il testo, leggere il mondo

La figura del lettore, dalle teorie
del Novecento a Italo Calvino

Relatore

Ch.mo Prof. Alberto Zava

Correlatore

Ch.mo Prof. Aldo Maria Costantini

Ch.ma Prof.ssa Veronica Gobbato

Laureanda

Nadia Marina De Rosa

Matricola

798567

Anno Accademico

2019/2020

INDICE

INTRODUZIONE	5
---------------------	---

CAPITOLO PRIMO

UNA STORIA DELLA LETTURA	7
I.1. Il significato della lettura	7
I.2. Le origini della lettura in Mesopotamia e nell'antica Grecia	8
I.3. La lettura come <i>performance</i> nella Roma imperiale	10
I.4. Pratiche di lettura nel Medioevo	14
I.5. La lettura degli Umanisti	17
I.6. I nuovi lettori dell'età moderna	20
I.7. Il romanzo dell'Ottocento	23
I.8. Il canone letterario	25
I.9. Il testo elettronico	28

CAPITOLO SECONDO

LEGGERE È PERICOLOSO	31
II.1. Donne e lettura	31
II.2. Le letture degli schiavi	51
II.3. Lettura e Nazismo	54

CAPITOLO TERZO

TEORIE DELLA RICEZIONE NEL SECONDO NOVECENTO:

LA COOPERAZIONE TRA TESTO E LETTORE	63
III.1. L'atto della lettura	63
III.2. Un precursore: Jean Paul Sartre	65
III.3. Robert Escarpit: analisi sociologiche e "tradimento creativo"	67
III.4. La "comunità di lettori" di Roger Chartier	72
III.5. Hans Robert Jauss: estetica della ricezione e "orizzonte di attesa"	75
III.6. Wolfgang Iser e il "lettore implicito"	80
III.7. Il " <i>lector in fabula</i> " di Umberto Eco	87
III.7.1. L'opera aperta	92
III.8. Un'etica del lettore	95

CAPITOLO QUARTO

IL "LETORE" DI ITALO CALVINO	97
IV.1. Lo "scaffale ipotetico"	97
IV.2. I "personaggi lettori" di Calvino	103

CAPITOLO QUINTO

IL LETTORE E LA LETTRICE IN *SE UNA NOTTE D'INVERNO UN*

<i>VIAGGIATORE</i>	111
V.1. L'iper-romanzo	111
V.2. La trama	113
V.3. I temi	119
V.3.1. L'autore	119
V.3.2. Il Lettore	120
V.3.3. La Lettrice	123
V.3.4. La lettura	126
V.3.5. La rete e il labirinto	127

V.3.6. L'abisso e la vertigine	128
V.3.7. Il "doppio"	128
V.4. La lettura come metafora del mondo	129
CONCLUSIONI	132
BIBLIOGRAFIA	138
RINGRAZIAMENTI	148

INTRODUZIONE

La lettura è un atto che ci accompagna fin dalla prima infanzia, e che nel turbinio delle nostre vite rappresenta ancora il modo migliore per concedersi una pausa ed entrare in mondo paralleli, conoscere nuove realtà che spesso ci avvincono al punto tale da dimenticarci almeno un po' della nostra. Può capitare, però, che la lettura non ci soddisfi e allora gettiamo in libro in un angolo forse per non riaprirlo mai più.

Il rapporto che si crea tra un libro e il suo lettore è diverso da quello che viene a crearsi con un qualsiasi altro oggetto, poiché un libro è permeato da un forte simbolismo che genera ricchezza interiore; ma oltre che simbolico, almeno per quanto concerne il testo tradizionale questo rapporto è anche fortemente fisico, prendendovi parte tutti i sensi: gli occhi seguono e mettono insieme le lettere sulla pagina (tanto che Sant'Agostino, per indicare l'atto della lettura, usava il verbo latino *colligere* che significa sia "raccolgere" che "riassumere"), il naso aspira l'odore della carta e dell'inchiostro, le mani accarezzano le pagine lisce o ruvide; persino il gusto a volte vi prende parte, quando ci si bagna il dito con la lingua per voltare pagina.

La lettura è un atto che oggi diamo spesso per scontato, tanto da ritenerlo ormai comune a ogni popolo e cultura, un diritto universale e un mezzo per comunicare simile al linguaggio: la seguente tesi, tuttavia, si propone di dimostrare come le pratiche di lettura si siano differenziate ed evolute a seconda delle epoche, delle società e dei supporti

scrittori, e come alcuni gruppi sociali, in particolar modo le donne, gli schiavi delle colonie e – durante uno dei capitoli più neri della nostra storia, il Nazismo – le comunità ebraiche, ne siano a lungo rimasti privi per volontà di un'autorità politica o religiosa che ne temeva il sopravvento in quanto leggere non è solo un piacere, ma anche un'arma di potere che permette di giungere alla piena conoscenza della realtà, alla comprensione del mondo.

Inoltre noi lettori, a volte, non ci rendiamo forse conto del grande ruolo che ricopriamo: pensiamo di abbandonarci passivamente a ciò che si svolge davanti ai nostri occhi, lasciandoci trasportare dalla scrittura che qualcun altro ha realizzato per noi.

In realtà, quello del lettore è un ruolo attivo di compartecipazione alla realizzazione della scrittura e pertanto, dopo aver descritto le pratiche di lettura dal punto di vista storico e aver focalizzato lo sguardo sui gruppi sociali da esse esclusi, analizzeremo l'atto della lettura sul piano della critica letteraria che, dopo anni di studi incentrati solo sulla figura dello scrittore o sulla struttura del testo, nella seconda metà del Novecento ha finalmente volto lo sguardo al ruolo del lettore e agli effetti della sua ricezione del testo letterario.

Infine, dall'analisi delle principali Teorie della Ricezione – che coinvolgono il lettore sia come singola entità che come collettività – si passerà, negli ultimi due capitoli, a delineare l'importanza della figura del lettore nelle opere di uno dei più importanti scrittori italiani del Novecento, Italo Calvino, con uno sguardo più approfondito a quello che è considerato il suo capolavoro narrativo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

CAPITOLO PRIMO

UNA STORIA DELLA LETTURA

«La lettura ha una storia»
(Robert Darnton, *Il bacio di Lamourette*)

I.1. Il significato della lettura

Leggere un libro è solo uno dei tanti modi in cui si esplica l'atto della lettura, sin dall'antichità: l'astronomo legge la posizione delle stelle, il musicista gli spartiti musicali, il contadino le nuvole in cielo e il pescatore le correnti marine. Ognuno di loro, al pari di un lettore di libri, compie la stessa attività: decifrare e tradurre dei segni, attribuendo loro un certo significato.

La lettura non è soltanto un'operazione intellettuale, astratta, ma una pratica che coinvolge concretamente il corpo collocandolo in uno spazio, e mettendo in atto una gestualità che porta l'individuo a un certo rapporto con se stesso e con gli altri. Avviene principalmente attraverso la vista (quello che Cicerone, nel suo *De oratore*, ha definito «il più acuto dei nostri sensi» dopo aver notato che un testo visto viene ricordato meglio di un testo ascoltato),¹ si differenzia a seconda dei tempi e dei luoghi, e i significati dei testi mutano anche in rapporto alle loro forme materiali e alle circostanze in cui i lettori

¹ CICERONE, *De oratore*, a cura di Emanuele Narducci, Milano, Rizzoli, 1994.

li recepiscono. Pertanto si rende qui necessaria una ricostruzione delle diverse modalità di lettura che hanno caratterizzato le società occidentali, dall'antichità ai giorni nostri.

I.2. Le origini della lettura in Mesopotamia e nell'antica Grecia

Nel *Fedro* 275d Platone mette in bocca a Socrate le seguenti parole: «Ogni *logos*, una volta scritto, si rotola ovunque, presso quanti lo intendono, così come presso coloro con cui non ha niente a che fare, e non sa a chi deve e a chi non deve parlare».

Ciò significa che la scrittura non conosce in via preliminare chi sarà in grado di intenderla e chi no, poiché ogni lettura svolgerà un'interpretazione diversa della stessa a seconda del lettore. La lettura è un atto libero che si 'rotola' in ogni direzione, con un'implicita allusione a una delle forme primordiali del libro, il rotolo di papiro o *volumen*; invece l'uso del verbo "parlare" allude a quella che, nell'antichità, era la pratica più comune della lettura, quella ad alta voce la cui funzione era duplice: comunicare la scrittura a chi non era in grado di decifrarla a causa della *scriptio* continua (cioè della mancanza di separazione tra le parole e di specifici segni d'interpunzione), e cementare forme chiuse di socialità in cui l'interpretazione della parola scritta fosse univoca; con essa, dunque, più che a dei lettori ci si trovava davanti a degli ascoltatori di una voce lettrice che, spesso compiacendosi del suono della propria voce, invitava l'uditorio a 'prestare orecchio' al testo.

Nonostante le origini della lettura si facciano risalire agli abitanti della Mesopotamia, che inventarono la scrittura utilizzando tavolette di argilla per registrare transazioni private di carattere commerciale, la prima società in cui è possibile riscontrare questo tipo di lettura orale è quella della Grecia antica (V secolo a.C.), dove la pratica

della lettura era effettivamente un'occasione di vita sociale e la lettura individuale e silenziosa, pur non del tutto assente, era comunque assai rara.

La forma del libro era quella del *volumen*/rotolo, ognuno contenente un testo autonomo (o un solo libro, nel caso di testi lunghi composti da più libri); il supporto materiale era il foglio di papiro, ottenuto facendo essiccare gli steli dell'omonima pianta che cresceva lungo le sponde del Nilo, e sul quale la scrittura si disponeva in colonne sequenziali su una sola facciata del foglio.

Il rotolo, composto con l'accostamento di più fogli incollati insieme, era sorretto con una mano e srotolato con l'altra avanzando nella lettura, e alla fine veniva riavvolto e conservato in appositi contenitori cilindrici, all'interno di scaffali della giusta dimensione.

In epoca ellenistica, poi, in Grecia nacquero numerose biblioteche sul modello della Biblioteca di Alessandria, fondata da Tolomeo I probabilmente su suggerimento del dotto ateniese Demetrio di Falero (a sua volta discepolo di Aristotele) al fine di raccogliervi tutto lo scibile umano (anche se accumulare libri non significava affatto accumulare conoscenza, tanto che il poeta Decimo Magno Ausonio si beffava di coloro che confondevano le due cose affermando: «Hai comprato libri e riempito scaffali, o Amante delle Muse. Credi che questo significhi essere diventato un sapiente? Se oggi compri uno strumento a corda, un plettro e una lira, credi forse che domani sarai padrone del regno della musica?»),² e all'interno della quale ebbe anche origine la pratica filologica a partire dai testi omerici. Tuttavia queste biblioteche, in cui i rotoli venivano

² AUSONIO, *Opuscules*, 113, in GUGLIELMO CAVALLO, *Libro e pubblico alla fine del mondo antico*, in *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 81-132.

custoditi, non erano ancora luoghi destinati alla lettura bensì ambienti di lavoro per eruditi.

Nacquero anche manuali e trattati che definivano, attraverso una serie di precetti, una vera e propria “teoria della lettura” intesa a organizzare l’espressività della voce durante l’atto del leggere (sia che esso avvenisse in maniera individuale, che alla presenza di un uditorio), in modo da rendere il più chiaramente possibile sia il genere letterario che l’intenzione dell’autore: siamo, dunque, in presenza di una forma primitiva di ermeneutica per un’interpretazione corretta del testo, derivante dall’*actio* oratoria e dalla *performance* teatrale.

I.3. La lettura come *performance* nella Roma imperiale

A Roma, prima del II secolo a.C., la cultura scritta era limitata alla casta sacerdotale e al ceto gentilizio, così che gli unici libri esistenti erano gli annali compilati dai pontefici, i libri degli auguri e i libri *Sybillini*. A questi si aggiungevano documenti d’archivio inerenti alle magistrature ricoperte e *laudationes* funebri.

Un uso più ampio del libro viene attestato a partire dal II secolo a.C., per lo più testi di commediografi greci che funsero da modello alla nascente letteratura latina e ai quali, in seguito, se ne aggiunsero altri giunti a Roma come bottino di guerra, che andarono ad arricchire le biblioteche private degli esponenti della Roma repubblicana.

In età imperiale, in seguito all’aumento dell’alfabetismo, crebbe l’esigenza di lettura e la domanda di libri. Ciò ebbe varie conseguenze, la prima delle quali fu l’incremento delle biblioteche private e la nascita di quelle pubbliche (anche se queste ultime, pur non essendo riservate agli eruditi come quelle ellenistiche, bensì aperte a chiunque volesse accedervi, erano pur sempre frequentate da un pubblico di estrazione

medio-alta; e quando erette dal *princeps*, vi si operava una selezione del materiale volta a preservare tanto le memorie civili e religiose dell'impero quanto il potere personale dell'imperatore).

Vi fu poi l'insorgere di testi destinati a nuove fasce di lettori: ad esempio il poeta Ovidio, sempre attento alle esigenze e agli umori del suo pubblico, ai primi due libri dell'*Ars Amatoria* ne aggiunse un terzo destinato solo alle donne che, in fase di emancipazione, così entrano per la prima volta nel mondo della parola scritta dando origine alla figura della "lettrice" (alla quale, come più avanti vedremo, si rivolgerà in futuro la nuova narrativa di evasione, in particolare romanzi d'amore e di avventura nei quali le lettrici potevano trovare riflesso il proprio universo femminile).

Infine la nascita del *codex*, nuova forma libraria che andò progressivamente a soppiantare il *volumen* per i vantaggi che presentava rispetto a quest'ultimo:

- un prezzo inferiore, poiché al posto del più costoso e fragile papiro importato dall'Egitto utilizzava, come supporto materiale, la più economica e resistente pergamena ottenuta dalla lavorazione delle pelli animali (secondo Plinio il Vecchio, fu Tolomeo re d'Egitto a favorire l'introduzione della pergamena vietando l'esportazione del papiro per serbare alla Biblioteca di Alessandria una sorta di monopolio librario, e in tal modo costringendo il suo rivale Eumene, re di Pergamo, a cercare un nuovo materiale per i libri della sua biblioteca),³ ma anche perché vi si poteva scrivere sfruttando entrambi i lati del foglio e risparmiando spazio, al punto che (a differenza del rotolo) un codice poteva contenere anche più opere dello stesso autore o di autori diversi, ma affini per contenuto;

³ PLINIO IL VECCHIO, *Storia naturale*, XIII, 11, 5 voll., III/1: *Botanica*, libri 12-19, a cura di Andrea Aragosti, Roberto Centi, Franca Ela Consolino, Anna Maria Cotrozzi, Francesca Lechi, Alessandro Perutelli, Torino, Einaudi, 1982-1988.

- una più rapida consultazione, grazie alla numerazione delle pagine e all'uso di dispositivi per la ripartizione e distinzione del testo (forme di scrittura o cromature particolari per i titoli, iniziali miniate, uso di *incipit* ed *explicit* a inizio e fine di ogni testo o partizione al suo interno);

- una maggior praticità, grazie alla nuova forma che consentiva il disimpegno di una mano durante la lettura;

- la possibilità di inserire note e commenti negli spazi lasciati in bianco (margini, piatti interni della legatura o altri fogli vuoti);

- una lettura più facilmente memorizzabile poiché 'frantumata' dalla lunghezza della pagina, quest'ultima variabile a seconda del formato (in base a come veniva piegato il foglio di pergamena, si andava dai più voluminosi *in-folio* e *in-quarto* ai più maneggevoli *in-ottavo* e *in-dodicesimo*, fino al formato tascabile *in-sedicesimo*, adatto alla lettura in viaggio o all'aperto).

Possiamo affermare che anche a Roma, così come in Grecia, la maniera più ricorrente di leggere era ancora quella ad alta voce perdurando, nei testi, l'uso di una *scriptio* continua che, se da un lato ne rendeva oscura l'interpretazione ai lettori meno abituali, dall'altro liberava la stessa da qualsiasi *auctoritas* imposta, mancando nel testo precisi dispositivi di lettura da parte dell'autore o dell'editore.

Se praticata davanti a un uditorio in appositi luoghi pubblici (*auditoria* o *theatra*), la lettura orale richiedeva un'espressività nel tono di voce adeguata al tipo di testo, e veniva spesso accompagnata da movimenti di testa, braccia e torace che le davano l'aspetto di una *performance* volta a orientare l'uditorio verso una precisa comprensione dello scritto (specialmente se il lettore era, al contempo, l'autore stesso del testo che

utilizzava queste specie di *recitationes* per promuovere la propria opera presso il pubblico).⁴

La lettura silenziosa non era del tutto sconosciuta, specialmente in età tardoantica: essa viene attestata da S. Agostino nelle sue *Confessioni*⁵ (in cui egli racconta il proprio stupore nel vedere il vescovo di Milano, Ambrogio, completamente assorto nelle sue letture durante una visita fattagli nel 384 d.C.) e da molti altri scrittori dell'epoca, ma era poco abituale e certamente non era indice, come al giorno d'oggi, di una cultura superiore; sembra si trattasse piuttosto di una scelta, su cui influivano determinati fattori quali lo stato d'animo del lettore o il genere di lettura (ad esempio, quella d'intrattenimento era meno adatta a una lettura in pubblico e ad alta voce).

Tuttavia il passaggio dal *volumen* al *codex*, completatosi agli inizi del IV secolo d.C., favorì la diffusione di una lettura silenziosa (o quantomeno sussurrata) che non necessitava più, per la comprensione del testo, dell'ausilio della voce grazie all'introduzione di nuovi dispositivi (segni diacritici e segni d'interpunzione) che ne orientavano il senso verso interpretazioni autorevoli già prefissate.

⁴ Si trattava, molto spesso, di vere e proprie cerimonie pubbliche che prevedevano regole ben precise, sia per i lettori che per gli ascoltatori. Questi ultimi, in particolare, erano tenuti a esprimere dei giudizi critici in base ai quali gli autori – lettori delle loro stesse opere – potevano poi correggere e migliorare i propri testi. Affinché le letture sortissero l'effetto sperato, era però necessario che il lettore trovasse un luogo adatto in cui eseguirle, ed esibisse le proprie abilità oratorie indossando un abbigliamento consono. Lo stesso Plinio il Giovane faceva notare che la lettura pubblica era una sorta di spettacolo eseguito non solo con la voce, ma con tutto il corpo, conferendo al testo una certa interpretazione che, se da un lato limitava la libertà interpretativa dell'ascoltatore, dall'altro era simbolo di autenticità rispecchiando le intenzioni originarie dell'autore. Intorno al VI secolo, poi, l'usanza di leggere in pubblico scomparve perché mancava ormai un uditorio colto in grado di assistervi: l'ultima testimonianza a riguardo è nelle lettere del poeta Sidonio Apollinare che, nella seconda metà del V secolo, già lamentava il fatto che il latino fosse ormai una lingua incomprensibile ai più, riservata solo alla liturgia cristiana e a pochi dotti. Bisognerà, dunque, aspettare alcuni secoli e la diffusione del volgare per vedere riaffermata la pratica delle letture pubbliche da parte degli autori: ad esempio, nel Trecento, Chaucer corresse il testo dei suoi *Canterbury Tales* dopo averli letti a un pubblico, mentre nel Cinquecento Ariosto lesse a Isabella Gonzaga l'*Orlando Furioso* non ancora ultimato; nel secolo successivo Molière leggeva le sue commedie alla domestica per riuscire a giudicare meglio i propri lavori e infine, nell'Ottocento, il più famoso autore lettore di se stesso fu l'inglese Charles Dickens, che organizzò delle vere e proprie *tournées* di lettura applicando specifiche tecniche per sortire effetti mirati sugli ascoltatori (ALBERTO MANGUEL, *Una storia della lettura*, Milano, Feltrinelli, 2009).

⁵ SANT'AGOSTINO, *Confessioni*, V, 12, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2012.

I.4. Pratiche di lettura nel Medioevo

La lettura silenziosa o sussurrata, peraltro limitata ai testi sacri o di diritto (sui quali si fondava ogni autorità politica, religiosa o familiare), fu invece il simbolo dell'Alto Medioevo, durante il quale si verificò anche il passaggio da una lettura "estensiva" di tanti testi (letti per le vie e piazze, in giardini e porticati, esclusivamente per il piacere di leggere) a una lettura "intensiva" di pochi testi, letti ripetutamente nel chiuso di celle, refettori e chiostri e mandati a memoria a scopo meditativo e di edificazione spirituale.

I libri venivano riprodotti all'interno di *scriptoria* monastici, dove gli amanuensi svilupparono la tecnica della separazione delle parole e l'uso della punteggiatura, e introdussero il nuovo metodo di scrittura *per cola et commata* con cui il testo veniva suddiviso in corte sequenze (evidenziate da sporgenze o rientranze, o dalla messa fuori campo delle iniziali) facilmente memorizzabili.

Con la lettura silenziosa il lettore venne a stabilire un rapporto esclusivo con il testo, senza più quell'obbligo di dividerlo con altri che invece insorgeva per chi leggeva a voce alta: le parole ora scorrevano in uno spazio tutto interiore, si leggeva seguendo i propri ritmi (mentre chi ascoltava qualcun altro leggere doveva sottomettersi ai ritmi di costui, costringendo se stesso a una grande attenzione per non poter saltare alcuni passi o tornare indietro per rileggerne altri) e interpretando il testo da sé, anche attraverso confronti con altre letture precedenti o simultanee.

Alcuni dotti condannavano la lettura silenziosa perché induceva a sognare a occhi aperti e rendeva pigri i lettori; ma il rischio maggiore era, in realtà, rappresentato dalla libertà d'interpretazione da parte di un lettore non più sottoposto al giudizio di ascoltatori

esterni, e dunque a condanne e censure: i lettori silenziosi, divenuti indipendenti, rappresentavano ormai una minaccia per le autorità politiche e religiose.

Nell'Alto Medioevo la pratica della lettura ad alta voce venne mantenuta solo per le funzioni liturgiche o per gli esercizi scolastici, anche se l'istruzione era riservata esclusivamente all'aristocrazia e all'alta borghesia: i bambini venivano istruiti in casa da una balia o dalla madre imparando a leggere su un abbecedario (nell'iconografia cristiana è frequente l'immagine della Madonna con un libro aperto davanti al Bambin Gesù, e di Sant'Anna che insegna a Maria), e dopo aver imparato l'alfabeto ai maschi veniva affidato un precettore, mentre dell'istruzione femminile continuava ad occuparsi la madre (anche se alcuni moralisti temevano che le fanciulle, imparando a leggere e scrivere, potessero incappare in situazioni non adeguate al buon costume, altri invece ritenevano l'istruzione necessaria a far conoscere loro la fede cristiana).

In seguito i dotti raccomandarono l'istruzione dei fanciulli al di fuori dell'ambiente domestico, fra i propri coetanei e intorno all'anno Mille, grazie al rifiorire delle città, si svilupparono in tutta Europa scuole religiose e Università che modificarono nuovamente le pratiche di lettura (concepita non più solo per l'edificazione spirituale, ma soprattutto per lo studio).

Tra XII e XIII secolo si sviluppò, infatti, il metodo d'insegnamento della Scolastica: fondato sui precetti della filosofia aristotelica, esso consisteva nell'addestrare gli studenti a esaminare un testo sulla base di criteri prestabiliti e ufficialmente riconosciuti.

La prima fase di questa nuova forma di studio era la *lectio* (analisi grammaticale con cui si identificavano le componenti sintattiche di ogni frase), a cui seguivano la *littera* (acquisizione del senso letterale del testo) e il *sensus* (svelamento del significato del testo)

secondo le più autorevoli interpretazioni); si terminava, quindi, con la *sententia* (esegesi in cui si discutevano le opinioni dei vari commentatori, così che l'abilità di uno studente non si misurava tanto dalla capacità di interpretazione personale di un'opera, quanto dal saper citare e confrontare le interpretazioni fornite su di essa da autorità riconosciute).

Questo tipo di studio richiedeva letture multiple e rapide, per rispondere alle quali ogni scritto fu corredato da ulteriori dispositivi di lettura e ausili di consultazione (titolatura dei capitoli, segni di paragrafo, rubricazione, suddivisione tra testo e commento, indici e tavole), e fu sostituita la lettura integrale delle opere con una più frammentata dei passi principali, estrapolati dai vari testi inerenti a uno specifico argomento: attraverso questa selezione, che confluiva nella creazione di florilegi, sommari, compendi e concordanze di termini (tutti strumenti pronti all'uso, a disposizione di studenti che avrebbero altrimenti dovuto consultare un'innumerabile quantità di testi per le proprie ricerche), la meditazione cedette il passo all'utilità, in funzione di un sapere più ampio anche se frammentario.

Certo, la riduzione dei testi originali a una serie di citazioni estrapolate dal proprio contesto e lasciate all'arbitrio dei compilatori comportava spesso la deformazione delle dottrine in essi contenute: ma questi sunti, adottati anche come manuali per i corsi universitari per facilitare la spiegazione di teorie troppo complesse, furono indispensabili agli studenti sia per lo studio individuale che per poter seguire le lezioni in aula (l'insegnante leggeva il testo ad alta voce, mentre essi seguivano la lettura con gli occhi, in assoluto silenzio); e per poter rispondere alla numerosa richiesta di copie, gli scribi professionisti si affidarono al sistema della *pecia* (suddivisione del libro da trascrivere in fascicoli separati), mentre gli studenti troppo poveri per acquistarne una ricorrevano al prestito bibliotecario.

Le biblioteche del XIII secolo, tra l'altro, si differenziarono da quelle tardoantiche o monastiche dell'Alto Medioevo (dove la lettura si svolgeva ancora ad alta voce) imponendo per la prima volta la regola del silenzio per non disturbare gli altri presenti. Così, in quest'epoca la biblioteca non è più solo il luogo di conservazione libraria, ma un vero e proprio luogo di studio e consultazione dei testi, modificando anche la propria struttura architettonica: un'aula oblunga con al centro un corridoio e sui lati file parallele di banchi, con libri incatenati per un'immediata consultazione da svolgere rigorosamente in silenzio.

Paul Saenger⁶ insiste proprio sulle conseguenze di questa lettura visiva: sottratta, come anzi detto, a qualsiasi interferenza e giudizio esterno, essa contribuì alla formazione di una coscienza critica da parte del lettore spingendolo anche ad atteggiamenti di ironia e cinismo, se non proprio di dissenso verso qualsiasi forma di autorità imposta. E lo stesso Roger Chartier⁷ affermerà che la lettura silenziosa è una sorta di pericoloso incantesimo, in grado di catturare l'immaginazione del lettore più della parola viva.

I.5. La lettura degli Umanisti

Nel Quattrocento gli Umanisti, criticando il metodo di lettura frammentario (e a volte fuorviante) della Scolastica, promossero un ritorno alla lettura degli originali (soprattutto classici latini) che poteva avvenire in vari modi grazie alla varietà dei formati librari: chi leggeva a fini di studio poteva farlo nel chiuso di una biblioteca su grossi volumi di formato *in-folio* o *in-quarto*; chi invece leggeva per svago poteva usufruire dei

⁶ PAUL SAENGER, *Leggere nel tardo Medioevo*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 117-154.

⁷ ROGER CHARTIER, *Lecture e lettori «popolari» dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, cit., pp. 317-335.

più maneggevoli *in-ottavo*, facilmente trasportabili per una lettura all'interno di scenari fino ad allora inusuali, come fece Petrarca leggendo le *Confessioni* di Sant'Agostino in cima al monte Ventoso: lo stesso poeta lo racconta nella lettera *A Dionigi da San Sepolcro dell'ordine di Sant'Agostino e professore della Sacra Pagina. Sui propri affanni* (prima lettera del quarto libro delle *Familiari*, comunemente nota come *Ascesa al monte Ventoso*).

Il ritorno alla lettura degli originali potrebbe far pensare a una lettura “intensiva” da parte degli Umanisti, ma in realtà essi praticavano piuttosto una lettura “estensiva” servendosi di appositi strumenti come la “ruota da libri” (una macchina che, mossa da una serie di ingranaggi, faceva girare i libri su piccoli scaffali ruotanti, in modo che il lettore potesse stare comodamente seduto avendo davanti un'intera libreria di testi su cui lavorare) e il “quaderno dei luoghi comuni” (una raccolta di citazioni, informazioni ed estratti molto simile ai florilegi della Scolastica medievale, di cui il libro pubblicato da Jean Bodin nel 1596, *l'Universae Naturae Theatrum*, è l'esempio più noto), che consentivano trasposizioni e confronti tra i testi favorendo anche la pratica filologica dei più eruditi.

Ma ciò che caratterizzò maggiormente il libro del XV secolo fu l'invenzione, nel 1455, della stampa a caratteri mobili ad opera del tipografo tedesco Johannes Gutenberg: da questo momento il lettore non si trovò più di fronte a un oggetto unico realizzato artigianalmente, ma a un prodotto di massa dall'aspetto standardizzato.

Le prime stampe furono chiamate *incunabola* (dal latino “cose attinenti alla culla”) e presentavano ancora stretti legami con il manoscritto, del quale imitavano la scrittura, l'impostazione della pagina e le decorazioni; le successive “cinquecentine” cominciarono, però, ad assumere caratteri propri e un'estetica del tutto nuova (con un

frontespizio e caratteri standard), e la loro produzione in serie, del tutto meccanizzata, portò a un incremento della stessa, a un abbassamento dei costi e dunque a un ampliamento del pubblico dei destinatari, potenzialmente raggiungibili attraverso nuovi canali di distribuzione.

Agli inizi del Cinquecento una delle più importanti tipografie in Europa fu quella fondata a Venezia da Aldo Manuzio: umanista e insegnante di greco e latino, trovando necessario per l'insegnamento l'utilizzo di classici in un formato maneggevole, egli mise in atto un progetto editoriale stampando prima i classici greci (Sofocle, Platone e Aristotele), poi quelli latini (Orazio, Ovidio e Virgilio) e italiani (Dante e Petrarca) per i suoi corsi, insieme a una collana di tascabili nel nuovo carattere corsivo inventato dall'incisore bolognese Francesco Griffo (dall'aspetto chiaro e perfettamente leggibile).

Il XVI e XVII secolo, però, furono anche i secoli che videro protagoniste le Riforme religiose, le quali riportarono in primo piano la lettura della Bibbia e di altri testi di devozione cristiana ritenuti essenziali per il nutrimento della fede; e al di là del ruolo giocato dal Tribunale dell'Inquisizione e dall'*Indice dei libri proibiti* in seno alla Controriforma cattolica, è ormai da respingere la tradizionale opposizione tra Protestantismo come "religione dello scritto", che veicola le sue idee attraverso *pamphlet* divulgativi e afferma la necessità di una lettura individuale della Bibbia, e Cattolicesimo come "religione della parola e dell'ascolto" in quanto considera fondamentale la mediazione ecclesiastica nell'interpretazione delle Sacre Scritture.

Questa classica dicotomia non è più accettabile dal momento in cui Jean-Francois Gilmont⁸ e Dominique Julia⁹ hanno dimostrato, nei loro saggi, la corrispondenza tra il

⁸ JEAN-FRANCOIS GILMONT, *Riforma protestante e lettura*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, cit., pp. 243-275.

⁹ DOMINIQUE JULIA, *Lecture e Controriforma*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, cit., pp. 277-316.

pensiero cattolico e quello luterano: anche Lutero, proprio come la Chiesa romana, considerava indispensabile la mediazione del clero nella lettura della Bibbia, al fine di ricavarne la giusta interpretazione; differente, invece, la posizione calvinista sempre in ambiente protestante: la lettura senza intermediari che essa proponeva delle Sacre Scritture stabilì tra quest'ultima e i suoi lettori un rapporto diretto ed esclusivo, e fece della lettura del testo sacro un modello per tutte le letture possibili, sia religiose che laiche.

I.6. I nuovi lettori dell'età moderna

La crescente complessità della struttura sociale, unita all'improvvisa disponibilità di libri, modificò il mercato editoriale: a partire dal Seicento, librai ed editori puntarono su un nuovo mercato popolare rivolto a un pubblico più ampio e comprendente anche le fasce meno abbienti della popolazione.

Essi realizzarono formule editoriali più economiche, con una selezione di generi e testi in grado di attirare un più elevato numero di lettori e di essere distribuiti attraverso nuovi canali come la rete degli ambulanti (sia urbani che rurali): una di queste fu rappresentata, in Spagna, dai *pliegos sueltos* (singoli fogli in formato *in-quarto* contenenti un unico testo) che diedero ampia circolazione al genere del *romance*; un'altra dai *chapbooks* inglesi di vario formato che riadattavano, abbreviandoli, testi antichi sia religiosi che laici. Ma la formula editoriale di più ampia portata fu quella della *Bibliothèque bleue* di Troyes, in Francia, in cui antichi romanzi popolari venivano riprodotti in un'edizione di modeste qualità e di piccole dimensioni, perciò accessibile ai più.

Il XVIII secolo segnò un'ulteriore rivoluzione nelle pratiche di lettura, in nome di quello che venne definito il “furore di leggere”:¹⁰ una nuova modalità “estensiva”, moderna e individuale, a scopo d'informazione o intrattenimento, si andò rapidamente affermando presso un pubblico tendente ormai a differenziarsi sia qualitativamente che quantitativamente, e dunque pronto a recepire materiali nuovi e vari. In una società in cui il ruolo sociale dell'intellettuale assumeva sempre più valore, la lettura ricopriva una funzione emancipatoria e socialmente utile; ma oltre che presso la borghesia ‘illuminata’, essa si diffuse ulteriormente anche tra i ceti inferiori urbani (personale di servizio, ostesse e cameriere, garzoni di fabbrica e di bottega, parrucchieri, soldati dell'esercito) sotto varie forme:

- il periodico, che divenne il nuovo veicolo di informazione popolare poiché caratterizzato dall'assemblaggio di testi di vario tipo (storia, scienze, cronaca) e dunque di facile accesso per tutti, senza barriere socio-culturali. La sua lettura si fondava su due caratteri impensabili nei generi tradizionali, varietà e novità, poiché era intertestuale e imprevedibile, priva di vincoli e regole, e la sua funzione era produrre opinioni e raccogliere consensi presso le masse. Il periodico riuscì a diffondersi per il suo basso costo, ma anche grazie all'uso di alcune strategie comunicative come l'immagine;

- un'editoria popolare fatta di narrativa e poesia per un pubblico femminile, di almanacchi e guide per commercianti e viaggiatori, di *folklore* popolare e, in ultimo, di una “paraletteratura” legata all'intrattenimento e al tempo libero (fumetti, fotoromanzi, racconti polizieschi o di fantascienza).

Pertanto, la lettura impegnata che portava il lettore al centro della vita sociale fu affiancata da un tipo di lettura di evasione che, al contrario, isolava il lettore dal suo ruolo

¹⁰ REINHARD WITTMANN, *Una «rivoluzione della lettura» alla fine del XVIII secolo?*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, cit., p. 338.

sociale spingendolo piuttosto a nuove mode e abitudini e, in alcuni casi, a un più intimo legame con l'opera e il suo autore. Ciò accadde, ad esempio, con la novellistica di Richardson, Rousseau e Goethe, che affascinò particolarmente donne e giovani: con il romanzo *Pamela* (1740), Richardson riuscì a rappresentare con gran precisione l'universo femminile (sia che si trattasse di dettagli domestici che di un'intima relazione amorosa), mentre Rousseau con la *Nouvelle Héloïse* (1761) riuscì a penetrare talmente tanto nella vita dei suoi lettori da creare in loro effetti sconvolgenti, inclusi crolli nervosi e crisi di pianto; infine *I dolori del giovane Werther* (1774) di Goethe spinse molti giovani lettori all'emulazione dell'eroe, fino alla conseguenza funesta di un'ondata di suicidi.

Queste letture venivano praticate in solitudine, stando spesso immersi in ambienti naturali che ne enfatizzavano il contenuto, o – soprattutto per le donne – in ambienti domestici privati (gabinetti o camere da letto) che consentivano il ripiego nel regno della fantasia, l'immedesimazione con la lettura e la liberazione dei sentimenti: gli intellettuali borghesi appoggiavano invece una lettura disciplinata e razionale, in nome dell'agognata emancipazione sociale. Il filosofo tedesco Immanuel Kant, ad esempio, osservava che la lettura di romanzi rischiava particolarmente di trasformare lo svago in abitudine, e soprattutto alle donne (che ne erano le principali consumatrici) fu rimproverato di evadere verso una forma di godimento passiva e sentimentale proprio nel momento in cui la nascente famiglia borghese aveva affidato loro nuovi compiti e doveri.

Il mercato editoriale del XVIII secolo, dunque, si trovò di fronte a un pubblico eterogeneo dalle esigenze variegata: si andava dai manuali tecnico-scientifici per la crescita professionale ai periodici d'informazione politica o economica, dai romanzi d'amore o dell'orrore alle opere spirituali, senza una netta distinzione di classe nelle scelte di lettura. Era un pubblico di lettori anonimo e illimitato, e per rispondere a questa nuova

‘fame’ di lettura nacquero anche due nuove istituzioni che permettevano di leggere i testi senza acquistarli:

- le biblioteche circolanti, rivolte soprattutto a gruppi sociali di estrazione medio-bassa e spesso accusate di essere focolai di corruzione morale, poiché presentavano un repertorio narrativo prevalentemente di evasione;

- le società o gabinetti di lettura, il cui repertorio tradiva ambizioni enciclopediche (pubblicazioni scientifiche, edizioni poetiche, testi in lingua straniera, e in quelle più mondane anche scritti di attualità quali almanacchi, resoconti di viaggio e quotidiani politici) e nelle quali si praticava una lettura non individuale e socialmente dannosa, ma collettiva e controllata, volta all’emancipazione sociale.

I.7. Il romanzo dell’Ottocento

Se nel XVIII secolo il romanzo non era ancora ritenuto una forma d’arte rispettabile, nel secolo successivo assunse lo statuto di principale forma di espressione della trionfante società borghese: negli anni Venti e Trenta dell’Ottocento fu Walter Scott ad accrescere la reputazione del romanzo raggiungendo un successo internazionale, mentre a partire dagli anni Settanta fu la volta dei romanzi di Jules Verne.

L’ulteriore espansione dell’alfabetizzazione e la riduzione della giornata lavorativa spinsero gli editori a un nuovo investimento capitalistico, il romanzo d’appendice pubblicato a puntate all’interno dei periodici, e dunque in grado di soddisfare chiunque molto più del tradizionale romanzo rilegato. In America i lettori affollavano i moli in attesa della nave che trasportava la puntata successiva della *Bottega*

dell'*antiquario* (1840-41) di Dickens, mentre in Francia *Il Capitale* di Marx (1867, 1885, 1894)) fu letto per la prima volta in dispense pubblicate settimanalmente.

Il nuovo pubblico di lettori del XIX secolo era formato soprattutto da donne (tanto che quest'epoca è stata definita l'era della "*femme de lettres*"),¹¹ fanciulli e operai: le prime facevano ormai ampio uso di libri di cucina, riviste di moda ma soprattutto dei romanzi a puntate che divennero oggetto di conversazione quotidiana (molte lettrici avevano l'abitudine di ritagliarne gli episodi pubblicati periodicamente per rilegarli insieme, e crearsi così una propria libreria), anche se le donne delle classi inferiori leggevano ancora di nascosto, per non venire meno allo stereotipo della brava massaia dedita ai lavori domestici (dallo svolgimento dei quali esse sarebbero state distolte a causa della lettura).

Ai bambini, invece, grazie all'espansione dell'istruzione primaria fu rivolta una letteratura pedagogica di impronta laica, ma pur sempre moraleggiante, in cui rientravano le favole di La Fontaine, dei fratelli Grimm o di Perrault (emendate dalle immoralità del racconto popolare di tradizione orale da cui derivavano, per essere adattate alla nuova funzione didattica), il *Robinson Crusoe* di Defoe e i romanzi d'avventura di Jules Verne (dal contenuto scientifico e pedagogico).

Infine, i lettori delle classi operaie si rivolgevano alle biblioteche di prestito in cerca di letture che non fossero esclusivamente a sfondo religioso o mitologico. La riduzione dell'orario di lavoro concedeva loro più tempo da dedicare alla propria formazione culturale e, allo scopo di integrare questa *élite* operaia nel sistema dei valori borghesi, datori di lavoro e bibliotecari si preoccuparono di promuovere un repertorio letterario razionale, utile a distogliere i lettori da letture sovversive, superstiziose oppure

¹¹ MARTYN LYONS, *I nuovi lettori nel XIX secolo: donne, fanciulli, operai*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, cit., p. 375.

oscene, pericolose per la stabilità sociale. Tuttavia, i gusti reali dei lettori operai erano altri: i più preferivano letture d'intrattenimento, e solo una parte di loro si impegnò a istruirsi per emanciparsi dall'ignoranza e dalla subordinazione. Si riporta di seguito, come testimonianza, l'autobiografia di Thomas Cooper (calzolaio autodidatta):

I thought it possible that by the time I reached the age of twenty-four I might be able to master the elements of Latin, Greek, Hebrew, and French; might get well through Euclid, and through a course of Algebra; might commit the entire "Paradise Lost", and seven of the best plays of Shakespear, to memory; and might read a large and solid course of history, and of religious evidences; and be well acquainted also with the current literature of the day.¹²

Il loro modo di leggere era di tipo "intensivo": essi rileggevano di continuo quei pochi libri che avevano a disposizione con lo scopo di mandarli a memoria, anche grazie all'ausilio della lettura ad alta voce che era usanza tipica, tra l'altro, dei luoghi di lavoro dove qualcuno leggeva sempre ai propri compagni le notizie riportate nei quotidiani, o gli opuscoli socialisti a sfondo politico. Perciò, la lettura orale continuava a sussistere nonostante l'accresciuta tendenza verso quella silenziosa.

I.8. Il canone letterario

Fino all'avvento della televisione la lettura è certamente stata il mezzo più adatto alla diffusione controllata di valori e ideologie, grazie alla fissazione di un canone letterario¹³ nel quale veniva fatta rientrare ogni lettura ufficialmente riconosciuta.

¹² THOMAS COOPER, *The life of Thomas Cooper, written by Himself*, London, Hodder & Stoughton, 1872, p. 57.

¹³ Per "canone letterario" si intende «un elenco di opere e autori proposti come norma, come modello» (*Lessico universale italiano*, IV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, p. 99).

Poiché i testi non sono prodotti da culture statiche, bensì da un sistema di tradizioni che con il passare delle epoche crea differenziazioni d'identità tra i gruppi sociali, e dunque oscillazioni di senso dei testi medesimi, ogni cultura scritta in ciascuna epoca storica ha avuto il proprio canone di testi ritenuti idonei alla produzione e circolazione, con i quali formare lettori reali o potenziali guidandoli in un contesto letterario sostanzialmente omogeneo (proprio perché fondato sull'autorità di autori e opere riconosciuti dalla tradizione).

Nel XX secolo il canone della cultura occidentale è stato fissato da Harold Bloom, critico letterario statunitense che nel 1994 ha pubblicato *The Western Canon (Il canone occidentale)*¹⁴ elencandovi i ventisei autori che, a partire da Shakespeare, meglio rappresentavano a suo giudizio la letteratura occidentale. Questo elenco ha ricevuto molte critiche per la presenza esclusiva di autori di genere maschile e origine europea, tanto che i movimenti femministi e postcoloniali si sono mossi per una sua modifica, al fine di rendere il canone stesso meno sessista ed eurocentrico.

Ma nella società contemporanea del XX secolo importante è stata, al contempo, la rivendicazione di un'assoluta libertà di lettura, al di là di ogni canone esistente e di ogni sistema di valori imposto: «La distribuzione a pioggia, meccanismo inaugurato dalla comunicazione di massa [...], forma i modelli della percezione estetica che costituiscono i gusti e le mode»,¹⁵ così che si è andata sempre più imponendo una lettura di massa e di consumo che alcuni hanno definito “anarchica”, poiché ha posto fine al tradizionale “ordine del leggere” rappresentato non solo da un repertorio gerarchizzato di testi, ma

¹⁴ HAROLD BLOOM, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, trad. italiana a cura di Francesco Saba Sardi, Milano, Bompiani, 1996 (New York 1994).

¹⁵ MICHELE RAK, *Il pubblico della letteratura nella società industriale avanzata*, intervento al convegno dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, Pavia, 23-24 settembre 1977, in ID., *Sette conversazioni di sociologia della letteratura. Per una teoria della letteratura della società industriale avanzata*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 44.

anche da una ‘liturgia’ dell’atto di lettura e di uso del libro che prescriveva di leggere seduti in posizione eretta, con le braccia appoggiate sul tavolo e il libro davanti, in assoluta concentrazione e senza far rumore, seguendo in modo ordinato il testo nelle sue partizioni e sfogliandolo con cura.

Il nuovo *modus legendi* prevede, invece, una disposizione del corpo del tutto libera e una manipolazione quasi ‘violenta’ del libro, tipica di un atteggiamento consumistico che lo affianca in modo effimero ad altri oggetti d’uso quotidiano senza riservargli, come in passato, una precisa collocazione in appositi scaffali o librerie.¹⁶ Lo scrittore tedesco Hans Magnus Enzensberger sostiene: «il lettore ha sempre ragione e nessuno può togliergli la libertà di fare di un testo l’uso che più gli piace»;¹⁷ e ancora:

Fa parte di questa libertà sfogliare il libro da una parte e dall’altra, saltare interi passi, leggere le frasi alla rovescia, travisarle, rielaborarle, continuare a tesserle e a migliorarle con tutte le possibili associazioni, ricavare dal testo conclusioni che il testo ignora, arrabbiarsi e rallegrarsi con lui, dimenticarlo, plagiarlo, ed a un certo punto gettare il libro in un angolo.¹⁸

Il piacere della lettura oggi sembra dipendere sempre più dalla comodità fisica del lettore, tanto che alcuni libri richiedono proprio un luogo specifico e posizioni adatte alla loro lettura. Scrittori come Wystan Hugh Auden¹⁹ e Walt Whitman²⁰ sostengono che il

¹⁶ «Quando viene applicato il modo di produzione seriale anche alla letteratura, si verifica il passaggio dal pubblico – che cerca il testo adatto alla produzione della sua identità – al *target*, che non possiede identità [...] e consuma la merce che, sollecitato ad allinearsi alle parole d’ordine della cultura mediale, non può fare a meno di avere» (ID., *Rosa. La letteratura del divertimento amoroso*, Roma, Donzelli, 1999, pp. 85-86).

¹⁷ HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Una modesta proposta per difendere la gioventù dalle opere di poesia*, in ID., *Sulla piccola borghesia. Un capriccio «sociologico» seguito da altri saggi*, trad. italiana a cura di Laura Bocci, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 20.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ WYSTAN HUGH AUDEN, *Lettera a Lord Byron*, in ID., *Lettere dall’Islanda*, trad. italiana a cura di Aurora Ciliberti, Milano, Archinto editore, 1993 (New York 1937).

²⁰ WALT WHITMAN, *November boughs*, Philadelphia, David McKay Company, 1888.

paesaggio che si dispiega sulla pagina del libro debba necessariamente essere in contrasto con il luogo in cui si legge, in modo da sfidare il lettore a decifrarlo: ma oggi il luogo ideale per la lettura privata sembra essere sempre più il letto che, a differenza dei secoli passati, è diventato un luogo così intimo «da trasformarsi in un mondo a sé, dove tutto è possibile»;²¹ pertanto, afferma ancora Manguel: «leggere a letto chiude e insieme apre il mondo intorno a noi».²²

I.9. Il testo elettronico

Nella società contemporanea, infine, il libro tradizionale subisce anche la concorrenza dei testi elettronici le cui modalità di lettura sono molto diverse. La lettura su schermo sembra sì richiamare quella dell'antico *volumen*, ma il testo elettronico si 'srotola' verticalmente ed è al contempo dotato di tutti i sistemi di riferimento del *codex* (come paginazione, indici e tavole).

Ciò che, però, distingue davvero questa nuova forma di lettura è la possibilità, per il lettore, di intervenire materialmente sullo scritto (possibilità che gli è preclusa nel testo a stampa, il quale impone la sua struttura consentendo ai lettori di scrivere esclusivamente negli spazi lasciati in bianco) non solo sottoponendo i testi a operazioni di copiatura, spostamento e ricomposizione, ma divenendo addirittura co-autore di una scrittura a più mani, o creatore di un testo nuovo a partire da frammenti liberamente tagliati e montati.

Occorre tuttavia distinguere tra:

- letteratura elettronica, ovvero quei testi che nascono già in formato elettronico e con caratteri specifici, non adattabili ad altri formati (come la stampa);

²¹ A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, cit., p. 141.

²² Ivi, p. 136.

- diffusione elettronica di testi letterari, che riguarda le nuove forme di distribuzione di testi preesistenti al formato elettronico.

Si è affermato anche il concetto di “ipertesto” (termine coniato negli anni Settanta del Novecento dall’esperto informatico Ted Nelson) per indicare la non sequenzialità dei testi elettronici, in cui le suddivisioni convenzionali del testo a stampa (come capitoli e paragrafi) sono sostituite da blocchi di testo di pari importanza, affiancati anche da elementi grafici e sonori. Il percorso di lettura di un ipertesto si può diramare, dunque, in varie direzioni e il lettore può entrarvi in qualsiasi punto cambiando il corso della narrazione, oppure correggendone il contenuto con ampliamenti o riduzioni.

L’ipertesto realizza ciò che Barthes aveva chiamato «testualità ideale»,²³ e che Foucault aveva definito come l’«essenza del libro, nodo di un reticolo di rimandi ad altri libri»;²⁴ e se, come si è affermato, esso offre al lettore nuove possibilità di lettura rispetto a quella tradizionale, si può giustamente asserire che «l’ipertesto elettronico esiste [...] come potenzialità».²⁵

Importante è, inoltre, il ruolo svolto dal Web, che consente la consultazione illimitata di tutti i testi disponibili in rete senza dover viaggiare da un luogo all’altro come in passato, e realizzando in questo modo l’antico sogno occidentale di una biblioteca universale.

Anche le nuove tecnologie digitali, innovando la produzione, distribuzione e lettura dei testi, hanno portato a modificare le caratteristiche del pubblico di lettori rispetto al passato; ma l’era del digitale non sembra aver soppiantato del tutto il tradizionale testo a stampa (come invece è accaduto con il passaggio dal rotolo al codice), che risulta essere

²³ ROLAND BARTHES, *S/Z*, trad. italiana a cura di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1973 (Paris 1970).

²⁴ MICHEL FOUCAULT, *L’Archeologia del sapere*, trad. italiana a cura di Giovanni Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1971 (Paris 1969).

²⁵ CARMELA LOMBARDI, *Lettura e letteratura. Quaranta anni di teoria*, Napoli, Liguori Editore, 2004, p.16.

ancora lo strumento più adeguato per la lettura di testi di una certa lunghezza, e che non sempre obbliga a una lettura lineare, come fa appunto notare David Bordwell paragonando la lettura di un testo tradizionale alle nuove tecnologie digitali per la visione dei film (in particolare i DVD):

Possiamo fruire un testo letterario nel modo che preferiamo, scorrendo le pagine in modo sequenziale oppure casuale, in modo lineare o a ritroso. Possiamo leggere i vari capitoli – o persino le frasi stesse – in qualsiasi ordine. Contemplare una pagina, un paragrafo, una frase per quanto tempo vogliamo. Rileggere interi passaggi quante volte desideriamo, oppure saltare direttamente all'ultima pagina. Interrompere la lettura in ogni momento per riprenderla un'ora, un giorno o un anno dopo [...].²⁶

²⁶ DAVID BORDWELL, *Nuovi media versus narrazione tradizionale: sette congetture e una provocazione*, in «Duellanti», n. 38, 2008, pp. 95-97.

CAPITOLO SECONDO

LEGGERE È PERICOLOSO

Se Dio ha concesso anime intelligenti, alle donne come agli uomini, perché si dovrebbe proibir loro di migliorarle? Se non ci ha negato la facoltà del pensiero, perché non dovremmo impiegarla (se non altro per gratitudine) in chi è il loro oggetto più nobile, senza sprecarla in sciocchezze, divertimenti e mondanità?

MARY ASTELL, *Una seria proposta alle signore*, trad. italiana a cura di Rosmaria Loretelli, Roma, Lestolille, 1982, p. 54 (London 1964).

II.1. Donne e lettura

Dall'analisi storica del capitolo precedente emerge chiaramente come alcuni gruppi sociali abbiano avuto un approccio alla lettura più lento e difficoltoso rispetto ad altri, a causa del ceto sociale di appartenenza o per questioni di genere. Le donne, ad esempio, in alcune epoche sono state escluse da ogni forma di conoscenza poiché quest'ultima è sinonimo di potere: e poiché il potere era per tradizione riservato all'uomo, ecco che ogni cosa in grado di provocare un'inversione dei ruoli di genere veniva vista come causa di sovversione del mondo.

L'idea dell'uomo che intraprende il 'viaggio della conoscenza', in opposizione alla sedentarietà della donna tra le mura domestiche, si fa risalire al mito omerico di Ulisse e Penelope; e benché nell'antica Grecia Platone, in riferimento al suo concetto di repubblica ideale, prevedesse l'istruzione obbligatoria per entrambi i sessi già a quell'epoca il suo discepolo Teofrasto riteneva che, per una donna, un eccesso di cultura

fosse nocivo e lo stesso Aristotele attribuiva alle donne il compito esclusivo di procreare, poiché ritenute intellettualmente inferiori (anche se alcuni studiosi ipotizzano che i primi romanzi ellenici fossero destinati proprio alle donne).

Nel Medioevo, quando lettura e scrittura erano attività finalizzate alla conservazione e trasmissione dell'ideologia cristiana, l'istruzione femminile era considerata un pericolo derivante dalla curiosità e causa di ulteriore curiosità: pertanto, le uniche donne a cui era consentito imparare a leggere, scrivere e far di conto erano quelle appartenenti alle famiglie di mercanti affinché sapessero gestire i propri affari, mentre alle fanciulle di buona famiglia (a cui si richiedeva solo di saper governare la casa) era impartita un'istruzione sommaria sufficiente a risultare utili al capofamiglia.

Gli scritti filosofici e teologici medievali presentavano la donna in chiave negativa, e lo stesso Tommaso d'Aquino arrivò ad affermare che la sua inferiorità fosse intrinseca alla sua stessa creazione. Solo nella letteratura profana (poemi, canzoni e romanzi cavallereschi incentrati sul tema dell'"amor cortese") la donna veniva celebrata per le sue doti di onestà e virtù, ma il suo ruolo era pur sempre di sottomissione alla figura maschile.

Alberto Manguel racconta come, nell'XI secolo, le donne della corte giapponese (le quali, seppur privilegiate rispetto a quelle delle classi inferiori, erano comunque soggette a molte regole e limitazioni proprio come le donne europee) elaborarono da sé metodi per «esplorare e decifrare il mondo in cui vivevano, e quello al di là delle pareti di carta in cui erano rinchiusi»: ¹ pur dovendo fingersi ignoranti e mostrare a tutti indifferenza per la cultura, esse inventarono dei generi letterari destinati a loro stesse, costituendo così un circolo chiuso che produce e, al contempo, consuma ciò che produce.

¹ A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, cit., p. 198.

Testi come la *Storia di Genji* di Murasaki Shikibu e *Il libro del guanciale* di Sei Shonagon erano, per le loro autrici/lettrici, un modo per riscattare sulla pagina la propria vita domestica fatta di ore essenzialmente vuote, equiparandola a quella epica degli uomini. Esse «scrivevano da donne per le donne; i loro libri rispecchiano le loro vite»,² perché «dei lettori la cui identità viene negata non hanno altro luogo in cui trovare le loro storie se non nella letteratura che essi stessi producono».³

Nel Quattrocento gli Umanisti ebbero un atteggiamento ambivalente nei riguardi dell'istruzione femminile: esaltando la funzione civile (e non più solo spirituale) del sapere e il ruolo dell'intellettuale al servizio del bene pubblico, essi da un lato non si spiegavano perché le donne dovessero essere escluse dalla conoscenza dei classici (simbolo del più alto modello di rettitudine), ma d'altro canto non ritenevano conciliabili gli impegni domestici delle donne con il tempo necessario allo studio dei medesimi testi, né tantomeno la loro castità con l'eloquenza e la vita attiva che il modello educativo dei classici proponeva. Erasmo da Rotterdam, ad esempio, pur sostenendo la parità tra uomo e donna in ambito spirituale e mostrandosi favorevole all'educazione femminile, non riconosceva ancora alle donne gli stessi diritti politici degli uomini.

Poi, grazie al rinnovamento culturale avviato dal Rinascimento, alle Riforme religiose e al progresso scientifico dei secoli XVI e XVII (con cui si mise in discussione ogni forma di autorità), alcune voci eminenti cominciarono a esprimersi più favorevolmente nei riguardi delle donna, anche se continuarono a non mancare oppositori che si avvalsero di nuovi argomenti per ridurre autonomia e capacità intellettuali: ad esempio, i protestanti Lutero e Calvino accoglievano la parità tra uomo e donna solo in ambito spirituale, e i rappresentanti della rivoluzione scientifica continuavano ad

² Ivi, p. 200.

³ Ivi, p. 203.

associare alla donna qualità come l'irrazionalità, il disordine e la mancanza di autocontrollo.

Ciò non stupisce, in quanto nella prima età moderna possedere cultura significava ancora conoscere le lingue classiche, la storia e la filosofia, le scienze e la teologia, e l'istruzione femminile era finalizzata esclusivamente a completare la personalità delle donne e a renderle cristiane migliori, non certo a sostenerne le aspirazioni politiche o professionali. Le istituzioni educative ufficiali (come Accademie e Università) erano loro ancora precluse, così che dovevano accontentarsi di precettori privati o scuole riservate esclusivamente all'istruzione femminile: perché mai, infatti, una donna avrebbe dovuto apprendere il latino o altre materie rivolte agli uomini, dal momento che la sua principale occupazione sarebbe stata occuparsi della casa e della famiglia? Perché mai avrebbe dovuto leggere la Bibbia da sé quando aveva in casa un padre, un fratello o un marito che avrebbero potuto farlo per lei? A tal proposito, in ambiente protestante una legge emanata dal parlamento inglese nel 1543 proibiva la lettura della Bibbia a tutte le donne, tranne quelle che appartenevano alla nobiltà, in modo da garantire non solo la differenza di genere ma anche di classe; tuttavia, dai diari personali di molte lettrici si sa che raramente questa imposizione venne rispettata e l'inglese Anne Askew, condannata a morte per le proprie convinzioni religiose nel 1546, durante il processo ribadì più volte agli inquisitori il diritto di ogni cristiano a leggere e interpretare la Bibbia per conto proprio.⁴ In ambito cattolico, invece, ritroviamo gli scritti autobiografici di Santa Teresa d'Avila in cui la religiosa sottolinea in modo sarcastico lo stereotipo di debolezza attribuito alle donne, e lamenta le restrizioni sociali a cui lei stessa era sottoposta per il suo sesso.

⁴ MERRY E. WIESNER-HANKS, *Le donne nell'Europa moderna*, trad. italiana a cura di Daniela Aragno e Cristina Spinoglio, Torino, Einaudi, 2017 (Cambridge 1993).

Secondo gli oppositori dell'istruzione femminile, imparare a leggere e scrivere avrebbe portato le donne a modificare la propria visione del mondo e del ruolo che in esso spettava loro (ovvero quello di moglie e madre), nonostante i sostenitori tendessero a minimizzare il rapporto fra sapere e cambiamento sociale.

La scrittrice Louise Labé, nel Cinquecento, esortava le donne a non limitarsi alla sfera domestica ma a sfoggiare il proprio sapere,⁵ mentre Catherine des Roches (animatrice, insieme alla madre Maddalena, del circolo umanista di Poitiers) cercava di conciliare il mondo domestico delle donne con la sfera pubblica riservata agli uomini, come vediamo nella seguente poesia:

Quenouille, mon souci, je vous promets et jure
De vous aimer toujours et jamais ne changer
Votre honneur domestic pour un bien étranger
Qui erre inconstamment et fort peu de tenir dure.

Vous ayant au côté je suis beaucoup plus sûre
Que si encre et papier se venaient arranger
Tout à l'entour de moi; car pour me revanger
Vous pouvez bien plutôt repousser une injure.

Mais, quenouille ma mie, il ne faut pas pourtant
Que pour vous estimer et pour vous aimer tant
Je délaisse du tout cette honnête coutume

D'écrire quelquefois: en écrivant ainsi
J'écris de vos valeurs, quenouille mon soci,
Ayant dedans la main le fuseau et la plume.⁶

⁵ *Ibidem*.

⁶ CATHERINE DES ROCHES, *À ma Quenouille*, in LOUIS PHILIPON DE LA MADELAINE, *Dictionnaire portatif des poètes français morts depuis 1050 jusqu'à 1804*, Paris, Capelle et Renard, 1805, p. 373.

Gli studiosi hanno interpretato l'ultimo verso sia come conciliazione tra scrittura e faccende domestiche, sia come riconoscimento del loro difficile equilibrio nella vita di una donna (argomento che si presenta sempre attuale, se si pensa alle difficoltà che ancor oggi una donna deve affrontare per conciliare lavoro e famiglia).

Le opportunità di istruzione, per le giovani, aumentarono nel Seicento grazie alla formazione di ordini religiosi che si dedicavano alla loro educazione (ad esempio le Orsoline in Italia e il Giansenismo in Francia), anche se essi prediligevano pur sempre l'insegnamento dei valori religiosi e morali rispetto alle materie tradizionali.

L'olandese Anna Maria Van Schurman, conosciuta in tutta Europa per la sua cultura, sosteneva che l'esclusione delle donne dalla vita pubblica non fosse motivo valido per escluderle dallo studio dei classici, e che il sapere non inducesse affatto le donne a sovvertire l'ordine politico e sociale, bensì a conservarlo (concetto poi ripreso da una sua corrispondente londinese, Bathusa Makin, secondo la quale le donne istruite erano in grado di proteggersi dalle eresie, di gestire meglio i propri affari se vedove, di aiutare i mariti nel lavoro se sposate e di educare meglio i propri figli se madri).⁷

Nel XVII secolo, comunque, saper leggere era ancora un simbolo della superiorità culturale maschile: il lettore di quest'epoca era un lettore colto, un gentiluomo dell'aristocrazia, del clero o dell'alta borghesia che sapeva esprimere il proprio gusto secondo una precisa scala di valori e che aspirava a ritrovare quegli stessi valori nei libri che leggeva (in questo caso la lettura diventava una «cerimonia di riconoscimento analoga

⁷ M.E. WIESNER-HANKS, *Le donne nell'Europa moderna*, cit.

al saluto, cioè l'affermazione formale che autore e lettore appartengono allo stesso mondo e hanno le medesime opinioni su ogni argomento»⁸).

La “questione femminile” venne ampiamente dibattuta nelle istituzioni sociali e culturali di epoca illuminista (associazioni scientifiche e letterarie, riviste e giornali, club, caffetterie e salotti di benestanti): si discuteva delle capacità intellettuali, dei valori morali e del ruolo sociale delle donne, e mentre alcuni intellettuali sostenevano che la scarsa istruzione femminile avesse impedito a molte di loro di dare il proprio contributo alla scienza e alla filosofia altri, al contrario, affermavano ancora che tale mancanza di contributo fosse inevitabilmente legata a una minor capacità di ragionamento del genere femminile.

Nel Settecento, dunque, a ricevere un'istruzione minima era ancora una donna su cinquanta: spesso imparavano a leggere ma non a scrivere, poiché i due insegnamenti non avvenivano contemporaneamente e la scrittura comportava spese ulteriori che le famiglie non sempre erano disposte ad affrontare per le figlie femmine; inoltre, mentre con la lettura le giovani potevano apprendere modelli di donne esemplari del mondo classico e cristiano, o il pensiero dei grandi autori, con la scrittura avrebbero potuto esprimere le proprie opinioni (cosa alquanto rischiosa per i più moralisti).

Se Accademie e Università rimanevano ancora precluse a molte di loro, nel XVIII secolo un altro ambiente offrì però l'occasione almeno alle più abbienti di accedere al mondo della cultura e delle lettere: il salotto. I salotti riproducevano l'ambiente culturale dei circoli letterari, con la differenza che a organizzarli erano dame benestanti che accoglievano in casa propria uomini e donne con l'intento di proporre loro argomenti su cui dibattere.

⁸ JEAN PAUL SARTRE, *Che cos'è la letteratura?*, trad. italiana a cura di Luisa Arano-Cogliati [et al.], Milano, Il Saggiatore, 1966 (Paris 1948), p. 68.

I testi destinati alle donne che imparavano a leggere, poi, differivano a seconda dell'appartenenza di classe. Abbiamo già constatato nel capitolo precedente come, nonostante l'invenzione della stampa nel Quattrocento avesse ridotto notevolmente il costo dei libri, fu solo nel Settecento che i nuovi processi di produzione editoriale consentirono anche al ceto medio di acquistare una maggior quantità di testi; e se fino al Cinquecento quelli letti dal pubblico femminile furono per lo più testi di argomento devozionale (libri di preghiere, biografie di personaggi femminili della Bibbia), tra Seicento e Settecento tale pubblico cominciò a interessarsi anche a testi di argomento profano (manuali di economia domestica o di buone maniere, racconti di viaggio, traduzioni di classici greci e latini, romanzi cavallereschi e raccolte di novelle, giornali e riviste – che nel XVIII secolo furono i nuovi strumenti per la diffusione delle informazioni e, dunque, per la formazione di un'opinione pubblica).

Nel XVIII secolo, però, la diffusione soprattutto del genere romanzesco presso il pubblico femminile preoccupava i moralisti: i romanzi spesso descrivevano vicende ambientate in località esotiche dove i personaggi erano spesso coinvolti in rapporti a sfondo sessuale, e pertanto ritenuti devianti per l'educazione femminile.

In realtà molti romanzi erano scritti anche da donne (per lo più in forma epistolare), le quali per poter pubblicare le proprie opere asserivano di averle scritte ad uso privato e di essere poi state costrette alla pubblicazione da cause esterne. A volte, per sfuggire a divieti e censure, pubblicavano le loro opere con pseudonimi maschili o in forma anonima; quando invece decidevano di esporsi pubblicamente, violando l'ingiunzione al silenzio, andavano spesso incontro a forti critiche, accuse di plagio e denunce per immoralità solo per il fatto di essere donne.

Oltre al romanzo, altri generi letterari prediletti dalle donne erano la poesia (le autrici che vi si dedicarono cercarono di adattare le convenzioni letterarie maschili alla propria voce femminile), le novelle, i testi teatrali e infine l'autobiografia (o libro di memorie) che, insieme all'epistola, contribuì allo sviluppo del romanzo.

Dagli elenchi di abbonati alle case editrici o dagli inventari delle biblioteche personali sappiamo, però, che molte donne della nobiltà e dell'alta borghesia leggevano (o perlomeno compravano) anche testi scientifici: non dovendosi occupare di questioni economiche o politiche, o dello studio dei classici greci e latini (tutte attività riservate agli uomini), esse avevano più tempo per la speculazione scientifica, a patto che non ne facessero una professione ma solo un completamento alla propria educazione. Alcune studiose come la scrittrice inglese Mary Astell, della prima metà del '700, si appellavano anche alla religione come giusta motivazione per studiare scienziati e filosofi laici: ella sosteneva che la conoscenza del pensiero di Cartesio potesse aiutare le donne ad amare Dio non solo con il cuore e lo spirito, ma anche con la mente.⁹

Nell'Ottocento, per escludere le donne dall'educazione superiore, si addussero motivazioni di carattere fisiologico: lo studio, cioè, avrebbe fatto affluire tutto il sangue al cervello danneggiando gravemente il resto del corpo (soprattutto l'utero, organo fondamentale per una donna perché destinato alla procreazione). Ma il XIX secolo, come si è visto nel capitolo precedente, è anche l'epoca d'oro del romanzo il quale, nonostante il successo acquisito, era però ritenuto ancora insidioso per le donne poiché in grado di eccitarne le passioni ed esaltarne l'immaginazione, fino a insinuare nel loro animo aspettative romantiche e suggestioni erotiche e minarne, dunque, la castità e il buon nome. Considerando che, per l'opinione pubblica del tempo, irrazionalità e vulnerabilità erano

⁹ M.E. WIESNER-HANKS, *Le donne nell'Europa moderna*, cit.

le principali caratteristiche della natura femminile, personaggi romanzeschi come Emma Bovary e Anna Karenina vennero ritenuti la causa principale di trasgressione e adulterio nelle donne; e lo studioso americano Richard D. Altick riporta, in uno dei suoi scritti, la testimonianza di una lettrice dell'epoca (Charlotte Elisabeth Browne, figlia di un pastore di Norwich) su quanto la narrativa potesse mettere in pericolo le ragazze più sensibili. Ella aveva solo sette anni quando si imbatté in questa insidia con *Il Mercante di Venezia* e, una volta redenta dai propri errori, nel 1841 ammonisce così i genitori a proteggere i giovani da siffatte letture:

I drank a cup of intoxication under which my brain reeled for many a year, [...]. I revelled in the terrible excitement that it gave rise to; page after page was stereotyped upon a most retentive memory, without an effort, and during a sleepless night I feasted on the pernicious sweets thus hoarded in my brain. [...] Reality became insipid, almost hateful to me; conversation, except that of literary men, [...] a burden; I imbibed a thorough contempt for women, children, and household affairs, entrenching myself behind invisible barriers [...]. Oh, how many wasted hours, how much of unprofitable labour, what wrong to my fellow-creatures, must I refer to this ensnaring book! My mind became unnerved, my judgment perverted, my estimate of people and things wholly falsified [...]. Parents know not what they do, when from vanity, thoughtlessness, or over-indulgence, they foster in a young girl what is called a poetical taste.¹⁰

L'immagine della lettrice divenne anche un soggetto ricorrente nei pittori del XVIII e XIX secolo: Fantin-Latour era solito dipingere donne che leggevano in solitudine, completamente assorto nei loro libri, mentre James Whistler dipinse la sua sorellastra

¹⁰ CHARLOTTE ELIZABETH BROWNE PHELAN TONNA, *Personal Recollections*, in RICHARD D. ALTICK, *The English Common Reader: a Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900*, Columbus, Ohio State University Press, 1957, pp. 112-113.

mentre leggeva di notte vicino a una lampada e a una tazza di caffè (*Lettura al lume della lampada*), e sua moglie stesa sul letto con il libro in grembo (*La siesta*).¹¹

In *La lettura della rivista* Manet raffigura una ragazza vestita con abiti eleganti e seduta fuori da un caffè, che sfoglia distrattamente una rivista mentre la sua attenzione è catturata da ciò che avviene in strada (si tratta di una lettrice moderna, consumatrice di testi leggeri e banali), mentre Bonvin dipinge spesso contadine e domestiche con cuffia e grembiule, intente a interrompere il proprio lavoro per leggere ampi volumi di formato *in-quarto* (come in *Donna che legge* e *La lettura*).¹²

Come si può notare, i soggetti di questi dipinti sono tutti donne che leggono in solitudine e in silenzio, e proprio questo loro sottrarsi al mondo esterno per elaborare, attraverso la lettura, un pensiero critico e aumentare la propria autostima era ritenuto una minaccia per l'autorità costituita:

La donna che legge in silenzio stringe un legame con il libro che sfugge al controllo della società e della comunità più prossima. Si conquista uno spazio di libertà a cui solo lei ha accesso, creandosi in questo modo anche una forma di autostima non soggetta al giudizio altrui. Comincia a costruirsi una sua personale visione del mondo che non deve necessariamente coincidere con quella di suo marito o con quella derivata dalla tradizione.¹³

Il dipinto del pittore fiorentino Vittorio Matteo Corcos sembra descrivere chiaramente questa nuova condizione femminile: vi si ritrae una donna seduta dall'aria pensosa, con accanto una pila di tre libri che non sta più leggendo, ma dal suo sguardo energico e dalla posa decisa si può immaginare che per la testa le passino ancora le frasi

¹¹ M. LYONS, *I nuovi lettori nel XIX secolo: donne, fanciulli, operai*, cit., p. 383.

¹² Ivi, p. 384.

¹³ STEFAN BOLLMANN, ELKE HEIDENREICH, *Le donne che leggono sono pericolose*, trad. italiana a cura di Eva Römer, Milano, Rizzoli, 2007, p. 49.

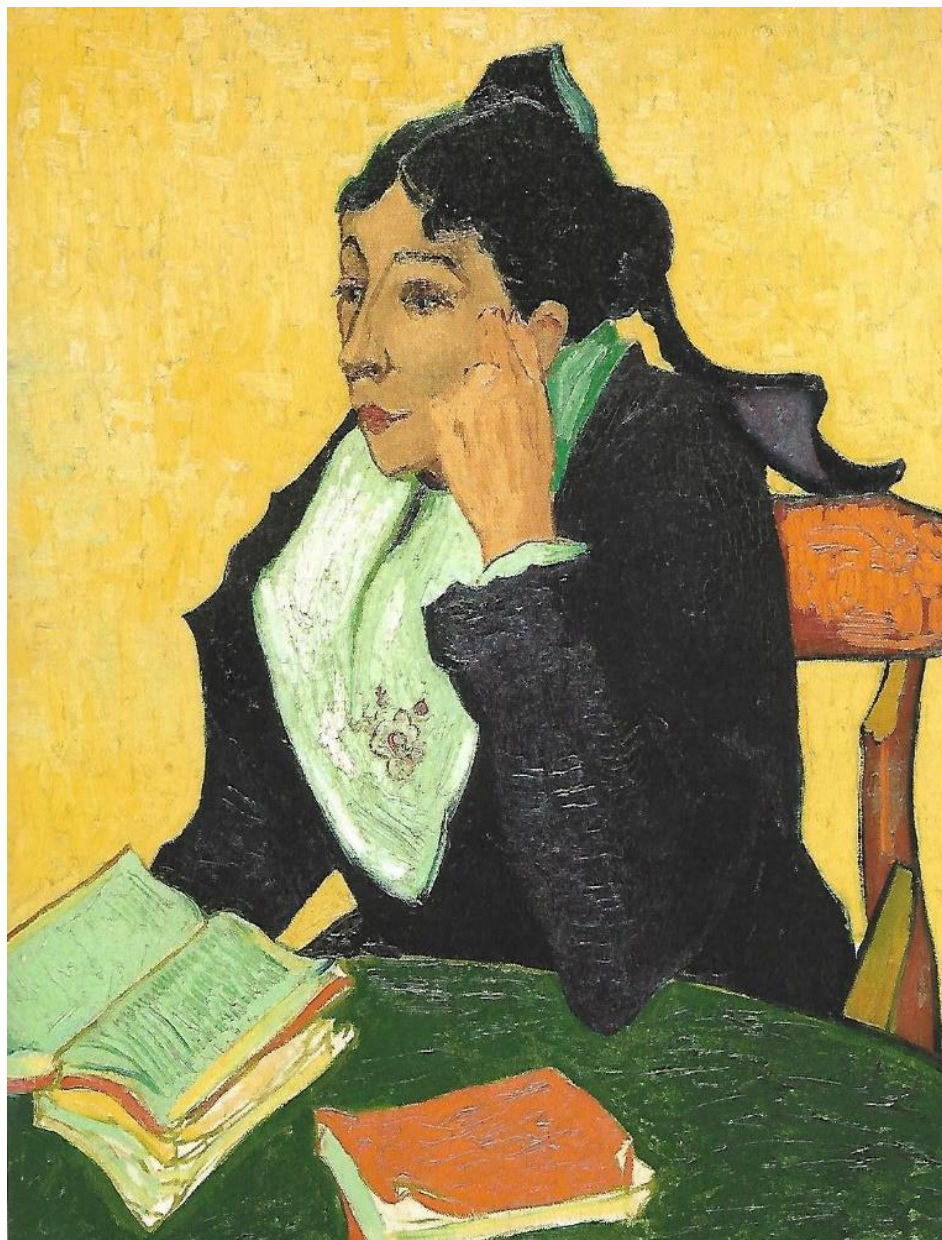
e le idee appena lette. Questa lettrice, dunque, non è una semplice sognatrice ma una donna che attraverso la lettura ha acquisito una certa consapevolezza (**Fig. 1**).¹⁴



V.M. Corcos, *Sogni*, 1896 (**Fig. 1**)

¹⁴ Ivi, p. 105.

Anche nella *Madame Ginoux* di Van Gogh troviamo raffigurata una lettrice che stacca lo sguardo dal libro che sta leggendo, e sembra che la lettura trovi eco nei suoi pensieri (**Fig. 2**).¹⁵



V.V. Gogh, *Madame Ginoux*, 1888 (**Fig. 2**)

¹⁵ Ivi, p. 101.

Questa capacità di intuizione e riflessione che le donne esprimevano attraverso la lettura era temuta, dal potere politico e religioso, tanto quanto il piacere dell'evasione provocato dagli stessi libri e anch'esso ampiamente rappresentato in alcuni dipinti del XVIII secolo.

Si osservino, come esempio, il ritratto di Jean Baptiste Siméon Chardin in cui compare una donna seduta comodamente in una grande poltrona rossa, mentre tiene un libro in grembo con la mano sinistra (**Fig. 3**)¹⁶ e quello di Pierre-Antoine Baudouin, anch'esso raffigurante una donna dedita al piacere della lettura, protetta da un paravento che sembra voler impedire a chiunque di entrare nella camera (poiché la condizione privilegiata della lettura è la solitudine), con il libro scivolatole dalla mano sinistra mentre la mano destra sotto l'abito è, chiaramente, un dettaglio allusivo al tipo di piacere provocato dalla lettura (**Fig. 4**).¹⁷



J.B.S. Chardin, *I piaceri della vita privata*, 1746 (**Fig. 3**)

¹⁶ Ivi, p. 23.

¹⁷ Ivi, p. 24.



P.A. Baudouin, *La lettura*, 1760 ca (Fig. 4)

Questi due ultimi dipinti mostrano come le donne (che leggevano sporadicamente e spesso di nascosto) cercassero posizioni comode e luoghi appartati per immergersi nella lettura, in piena libertà: oltre che sedute su ampie poltrone, esse leggevano sdraiate a letto (abitudine tipicamente femminile), ma anche all'aperto o in viaggio.

Francois Boucheur, nel 1756, realizza un dipinto della marchesa di Pompadour (amante di Luigi XV) che ritrae la nobildonna sdraiata su un canapè, con lo sguardo appena sollevato dalla lettura e l'indice della mano destra che mantiene aperto il libro sul suo grembo, mentre in basso a destra altri libri giacciono sparsi (Fig. 5).¹⁸



F. Boucheur, *Madame de Pompadour*, 1756 (Fig. 5)

¹⁸ Ivi, p. 61.

Anton Erbert, invece, ritrae un momento di vita familiare fra una madre e i suoi bambini intenti a leggere a letto anche se, a dispetto del titolo del dipinto, la madre non sta leggendo ai figli una storia della buonanotte ma sono tutti e tre intenti a osservare l'illustrazione di un giornale straniero, un'immagine del mondo al di fuori del nido familiare (Fig. 6).¹⁹



A. Erbert, *La storia della buonanotte*, 1883 (Fig. 6)

¹⁹ Ivi, p. 78.

Il pittore inglese Sir Edward Burne-Jones, appartenente alla cerchia dei Simbolisti, nel 1886 ritrae la figlia minore dell'avvocato George Lewis (Katie) assorta nella lettura della leggenda di San Giorgio che sconfigge il drago, sdraiata su un divano con i capelli sciolti e le maniche rimboccate (**Fig. 7**).²⁰



Sir Edward Burne-Jones, *Portrait of Katie Lewis*, 1886 (**Fig.7**)

Nella pagina che segue è rappresentato, invece, il ritratto del pittore catalano Ramon Casas y Carbo: vi compare una giovane donna che, visibilmente affaticata dopo un ballo, è sdraiata languidamente su un divano e mentre lascia ricadere una mano con aria stanca, nell'altra tiene un libretto un po' sciupato forse letto per rilassarsi (**Fig. 8**).²¹

²⁰ Ivi, pp. 84-85.

²¹ Ivi, p. 87.



R. Casas y Carbo, *Après le bal*, 1895 (Fig. 8)

Infine, si riporta un ritratto del pittore norvegese Peter Severin Kroyer che, come tutti gli Impressionisti, amava riprendere i suoi soggetti in spazi aperti.

In questo dipinto del 1893, infatti, compare sua moglie intenta a leggere un giornale mentre siede su una sdraio nel loro giardino: in primo piano si stagliano candide rose, mentre la donna appare sullo sfondo con il cane addormentato ai suoi piedi. La sdraio rimasta vuota accanto a lei attende invece il pittore che, ultimato il quadro, andrà a sedersi accanto alla moglie (Fig. 9).²²

²² Ivi, pp. 102-103.



P.S. Kroyer, *Il roseto*, 1893 (Fig. 9)

Daria Bignardi dichiara: «Le donne che leggono sono pericolose soprattutto per se stesse. Ci sarà un motivo se la storia dell'umanità ha ritardato la lettura alle donne: la natura sapeva che avrebbe complicato loro la vita».²³ E poi prosegue affermando che «non c'è nulla di più rivoluzionario di una donna che sogna di cambiare la propria vita: se lo fa, farà la rivoluzione, se non lo fa seminerà il terrore».²⁴

²³ Ivi, p. 11.

²⁴ Ivi, p. 12.

E, in effetti, il timore che con la loro brama di lettura le donne mettessero in pericolo se stesse e la famiglia di cui erano parte, tra XVII e XIX secolo portò educatori e librai a stilare degli elenchi di letture loro consentite, almeno fino a quando l'offerta del mercato editoriale non si ampliò al punto tale da non permettere più un controllo sui consumatori.

Come abbiamo visto, difatti, a partire dal XX secolo il libro diventa un prodotto di massa in cui le donne dell'età contemporanea ormai cercano risposte alle proprie domande sulla vita e sul mondo.

II.2. Le letture degli schiavi

Un'altra categoria esclusa dal diritto alla lettura fu quella degli schiavi delle colonie, a partire dal XVII secolo. Quando, nel 1660, il re Carlo II d'Inghilterra decretò che indigeni, servi e schiavi delle colonie britanniche venissero istruiti nei precetti del Cristianesimo poiché pensava che la salvezza delle anime dipendesse dalla capacità di leggere la Parola di Dio, i proprietari di schiavi si opposero: temevano che, imparando a leggere la Bibbia, essi avrebbero potuto leggere qualsiasi cosa trovando nei libri (comprese le Sacre Scritture) ispirazioni rivoluzionarie.

I divieti più rigorosi furono applicati nelle colonie americane, e almeno fino alla metà dell'Ottocento gli afroamericani furono costretti a leggere di nascosto superando molti ostacoli e inventando degli espedienti per non insospettire i padroni.

Alberto Manguel fornisce alcune testimonianze a riguardo:²⁵ l'anziana Belle Myers Carothers, ad esempio, in un'intervista rilasciata al *Federal Writer's Project*

²⁵ A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, cit., pp. 241-242.

(commissione costituita negli anni Trenta del secolo scorso per raccogliere le testimonianze degli ex schiavi) ha raccontato di aver imparato a leggere facendo la bambinaia al figlio del padrone della piantagione, il quale giocava con dei cubi con su scritte le lettere dell'alfabeto. Scoperta dal padrone e presa a calci, non desistette e continuò a studiare su un sillabario.

Leonard Black invece, scoperto dal suo padrone con un libro in mano, fu frustato così forte da rinunciare alla lettura finché non riuscì a fuggire.

Infine Thomas Johnson, uno schiavo poi divenuto predicatore missionario in Inghilterra, imparò a leggere su una Bibbia rubata: il suo padrone aveva l'abitudine di leggere ad alta voce, ogni sera, un capitolo del Nuovo Testamento ed egli lo spronò a leggere più volte lo stesso fino ad impararlo a memoria e riuscire a riconoscerne le parole nel testo rubato. Inoltre, suggeriva spesso al figlio del padrone di leggere le sue lezioni a voce alta mentre studiava, facendogli credere di ammirarne la bravura ma, in realtà, cercando di acquisire sempre più esperienza nella lettura fino a diventare a sua volta insegnante.

In alcuni casi questi schiavi riuscivano anche a farsi aiutare dai bianchi che appoggiavano la loro causa, come racconta lo scrittore americano Frederick Douglass, nato in schiavitù:

Ascoltando la mia padrona leggere ad alta voce la Bibbia [...] nacque in me la curiosità di scoprire il mistero della lettura e il desiderio di imparare. Fino allora non sapevo proprio nulla di quell'arte meravigliosa; e la mia ignoranza di ciò che avrebbe significato per me, unita alla fiducia che nutrivo nella mia padrona, mi indussero a chiederle di insegnarmi a leggere [...]. In un tempo incredibilmente breve, grazie alla sua affettuosa assistenza, imparai a padroneggiare l'alfabeto e a sillabare parole di tre o quattro lettere [...]. Il mio padrone le proibì di istruirmi ancora [...] ma il suo divieto mi rese solo più deciso a imparare. Perciò credo di

dovere la mia istruzione tanto all'opposizione del padrone quanto alla gentile assistenza della sua buona moglie.²⁶

Imparare a leggere permise loro di impossessarsi della parola scritta, un'arma tanto temuta non solo dai padroni di schiavi ma da chiunque fosse detentore di un potere illecito (dittatori, tiranni, monarchi assoluti): chi è in grado di leggere, infatti, può riflettere su quanto letto e attribuire a ciò un significato comportandosi di conseguenza, mentre un gregge incolto è più facile da governare.

Nei casi in cui non si riusciva a impedire l'apprendimento della lettura, si cercava di ridurre i rischi limitandolo alle sole letture ufficialmente riconosciute dalle autorità, censurando e bruciando tutto il resto. La storia della lettura è disseminata di censure e roghi di libri fin dall'antichità: nel 411 a.C. furono bruciate ad Atene le opere di Protagora, mentre nella Roma imperiale l'imperatore Augusto esiliò i poeti Cornelio Gallo e Ovidio mettendone al bando le opere, e Caligola fece lo stesso con i libri di Omero e Virgilio (anche se il suo editto non venne eseguito). Nel 313 d.C., poi, Diocleziano condannò al rogo tutti i libri cristiani mentre nel 1559, durante l'epoca della Controriforma cattolica, la Chiesa di Roma stilò il famoso *Indice dei libri proibiti* (citato nel capitolo primo) che includeva tutti i testi considerati immorali e pericolosi per la fede.

Tuttavia, osserva ancora Manguel,²⁷ la censura letteraria può avvenire anche senza ricorrere a roghi o tribunali, ma semplicemente reinterpretando i libri secondo l'ideologia del potere dominante: come esempio egli cita quanto accaduto in Cile nel 1981, quando il governo militare del generale Pinochet mise al bando il *Don Chisciotte* perché,

²⁶ FREDERICK DOUGLASS, *Autobiografia di uno schiavo*, trad. italiana a cura di Serenella Pelaggi, Roma, Savelli, 1978 (Hartford 1881).

²⁷ A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, cit., pp. 246-248.

interpretato come una rivendicazione della libertà individuale, rappresentava una minaccia per l'autorità costituita.

II.3. Lettura e Nazismo

Come si è visto nel paragrafo precedente, bruciando i libri ci si illudeva di cancellare il passato e la storia, in quanto la scrittura è il principale mezzo di espressione e conservazione di una cultura: ma, in un caso particolare, i roghi di libri rischiarono di rappresentare anche la cancellazione del futuro di un'intera civiltà, quella ebraica.

Lo sterminio degli ebrei per mano dei nazisti si accompagnò, infatti, al più grande sterminio letterario di tutti i tempi, iniziato in Germania nel 1933: i governi totalitari hanno in genere paura della lettura, cercano di assoggettare la società al proprio volere impedendo il libero pensiero, e considerano i lettori dei sovversivi a causa del rapporto intimo e impenetrabile che instaurano col testo. E nonostante i roghi di libri del 10 maggio di quell'anno furono considerati una bravata dell'organizzazione studentesca nazista, messa in atto per attirarsi il favore del governo, in questi primi episodi ci fu chi, con largo anticipo, intravide il medesimo futuro per gli uomini di razza e religione ebraica citando le parole del poeta Heinrich Heine («Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen»)²⁸. In questi atti, infatti, era implicito l'odio nazista per tutto ciò che non era tedesco: il nazionalismo germanico, unito all'idea della superiorità della razza ariana su altre ritenute geneticamente inferiori, spinse il regime hitleriano a una lotta sociale di tipo darwinista e a una politica di epurazione, tendenti all'eliminazione non solo degli ebrei ma anche di slavi, neri, omosessuali e malati di mente.

²⁸ HEINRICH HEINE, *Almansor*, in ID., *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo*, Berlin, Dummler, 1823.

In realtà, già prima del '33 la Lega per la Cultura Tedesca e alcuni giornali, in Germania, misero al bando tutti quei libri e opere teatrali e musicali che erano espressione della cultura nera o ebraica (ad esempio, nelle scuole fu vietata l'adozione del romanzo di Erich Maria Remarque *Niente di nuovo sul fronte occidentale*), spingendo molti scrittori a emigrare. In seguito le iniziative naziste contro scrittori, editori e librai che rappresentavano lo spirito non tedesco (ossia antimilitaristi, pacifisti e comunisti) si moltiplicarono, ma i libri che vennero bruciati il 10 maggio del '33 non erano, in realtà, tutti proibiti in quanto il regime non seguiva un programma di censura coordinato ma piuttosto confuso e improvvisato, così che durante le perquisizioni nelle abitazioni o nelle biblioteche pubbliche e private gli incaricati delle stesse avevano un'idea molto vaga degli autori e dei libri da confiscare.

Molti ebrei ed esponenti della sinistra cercarono di disfarsi preventivamente di libri e documenti compromettenti, bruciandoli da sé (cosa non sempre facile, perché era necessario che le fiamme raggiungessero una certa dimensione e intensità per bruciare interi volumi; così, spesso si preferiva gettarli nei fiumi, in cassette della posta site in strade poco frequentate, oppure spedirli a falsi indirizzi in altre città), e dopo i roghi del 1933 altri due momenti funesti per la civiltà e cultura ebraica furono i *pogrom* del marzo e novembre 1938, durante i quali ancora una volta i nazisti confiscarono, rubarono e bruciarono libri, oltre ad arrestare e mandare nei campi di sterminio milioni di ebrei in vista della "soluzione finale".

Il regime distrusse il contenuto di molte biblioteche ebraiche poiché ritenuto strumento di potere in mano al nemico, ma in alcuni casi i testi confiscati furono conservati dalle autorità a scopo di ricerca antisemita, e alcune biblioteche ebbero addirittura il permesso di funzionare come diversivo per gli abitanti dei ghetti ebraici. La

biblioteca di Vilnius, in Lituania, divenne ad esempio una sorta di ‘narcotico’ per gli abitanti del ghetto durante l’occupazione nazista, una via di fuga dalla realtà per ritrovare quella libertà e quel contatto col mondo perduti a causa delle persecuzioni: in questo periodo il numero dei suoi visitatori aumentò notevolmente, suddividendosi tra donne in cerca di romanzi sentimentali, giovani che trovavano nei libri d’avventura o di fantasia l’unico momento di svago, e una minoranza di lettori che non leggevano a scopo di evasione, ma cercavano testi letterari o storici del passato che presentassero analogie con l’epoca presente, al fine di comprenderla meglio (ad esempio, la storia delle Crociate o dell’Inquisizione, o *Guerra e pace* di Tolstoj). Nessuno leggeva, invece, per istruirsi poiché in quel clima di oppressione nessuno riusciva a intravedere il proprio futuro.

A partire dal febbraio del ’42, poi, i tedeschi ordinarono una *selekcja* tra il materiale librario da spedire all’Istituto per la Ricerca sulla Questione Ebraica di Francoforte, e quello destinato a essere spedito nelle cartiere vicine per essere distrutto e riciclato: alcuni ebrei del ghetto, addetti allo smistamento, misero in atto vari espedienti per conservare quanti più libri possibile (li nascondevano sotto i vestiti cercando di eludere le ispezioni della sorveglianza, e li depositavano temporaneamente in casa di amici non ebrei per poi trovare loro un nascondiglio più sicuro) e, dopo la liberazione di Vilnius nel luglio del ’44, questi tesori nascosti furono riportati alla luce dai sopravvissuti alla liquidazione del ghetto.

Nonostante le atrocità e i pericoli a cui furono sottoposti, ebrei e altre vittime del Nazismo videro dunque nel libro una fonte di svago per sfuggire alla dura realtà, ma anche uno strumento per opporre resistenza agli invasori e preservare il proprio sentimento nazionale: non solo nel ghetto di Vilnius, ma in ogni parte d’Europa in cui si sentirono perseguitati, questi popoli cercarono nei libri sia l’evasione dal presente (leggendo, ad

esempio, storie di paesi lontani come la Cina e il Giappone) che la comprensione dello stesso attraverso le letture di grandi personaggi storici (come Tiberio, Napoleone, la regina Elisabetta) o di vicende del passato che riecheggiassero quelle attuali (la persecuzione dei cristiani nell'antica Roma, la Rivoluzione Francese).

In Olanda, a partire dal '42, cominciò a crescere il fenomeno della stampa clandestina per rispondere alla necessità di una produzione alternativa alle opere degli scrittori collaborazionisti con il regime: le pubblicazioni clandestine avevano il fine di rafforzare lo spirito nazionale e sollevare il morale degli olandesi, basandosi particolarmente su poemi patriottici che evocavano le sofferenze del passato e il trionfo della libertà, oppure esaltavano i martiri contemporanei. Gli ebrei olandesi, costretti a vivere in nascondigli precari, trovarono grande consolazione in queste pubblicazioni che decantavano la forza e il coraggio contro la tirannia, che parlavano di eroismo di fronte alle avversità e invocavano la libertà futura.

Oltre alla diffusione della stampa clandestina, per tutta la durata dell'occupazione nazista si manifestò un altro fenomeno di rilievo: gli ebrei all'interno dei ghetti, dei campi di concentramento o dei propri nascondigli composero tutta una serie di scritture (diari e memorie personali, cronache degli avvenimenti, lettere e poesie) che, ove sopravvissute alla distruzione e conservate, costituiscono ancor oggi una fonte documentaria essenziale non solo per la ricostruzione degli avvenimenti, ma anche per fornire indicazioni sulle abitudini di lettura e scrittura durante la Shoah.

Insieme ai diari personali (di cui il più celebre è quello di Anna Frank)²⁹ e alle cronache (che venivano registrate spesso in condizioni di grave pericolo), finalizzati a documentare le atrocità dei nazisti e a testimoniare la distruzione dell'ebraismo, attività

²⁹ ANNA FRANK, *Diario*, trad. italiana a cura di Arrigo Vita, Torino, Einaudi, 1954 (Amsterdam 1947).

di vitale importanza per gli ebrei fu lo scambio epistolare poiché le lettere consentivano loro di inviare a parenti e amici informazioni, avvertimenti e richieste di aiuto come strategia di sopravvivenza. La scrittura e lettura di poesie, romanzi e poemi aveva invece una funzione di svago e conforto personale, permetteva di evadere dal presente e di rifugiarsi con la mente in un altrove lontano nel tempo e nello spazio oppure, nel caso di letture devozionali, di rendere più tollerabile la sofferenza patita nei ghetti o nei campi di sterminio. Questa la testimonianza dell'olandese Annette Biemond Peck:

Nell'autunno 1944 la situazione ad Amsterdam appariva assai cupa. Eravamo al limite della sopportazione [...]. Mio padre decise che la situazione esigeva una soluzione 'creativa' e annunciò che ogni sera avrebbe letto uno o due capitoli da un libro di Theo Thijssen intitolato *Kees de Jongen (Il giovane Kees)*. La lettura di quell'opera olandese [...] donò alla nostra famiglia un'incredibile forza di coesione. Mio padre sedeva con il libro proprio accanto alla piccola lampada [...] e noi ci accomodavamo tutt'intorno [...]. Da allora in poi, le avventure di quel ragazzo, Kees, entrarono nelle nostre conversazioni familiari divenendo per noi un riferimento importante, capace di distrarci dalla paura, dalla fame e dal freddo. Circa un mese più tardi, riuscimmo a procurarci una lampada migliore. La luce [...] ci consentì di allargare la cerchia dei partecipanti alla lettura. Con il coprifuoco, non si poteva andare da nessuna parte, ma la moglie di un vicino escogitò una nuova soluzione. Propose che ci riunissimo tutte le settimane, il giovedì sera, per parlare insieme dell'opera di un poeta. Avremmo deciso in anticipo quale grande autore leggere. Ognuno di noi avrebbe preparato la sua scelta durante la settimana e alle riunioni di gruppo avrebbe letto le poesie selezionate. [...] In quei tempi di sofferenza non va dimenticata la grande forza che ci veniva dalla Bibbia [...]. Molti uomini e donne, che in passato avevano interrotto i rapporti con la Chiesa, vi si riaccostarono.³⁰

³⁰ JONATHAN ROSE, *Il libro nella Shoah. Distruzione e conservazione*, trad. italiana a cura di Bruno Amato, Lorenza Lanza e Patrizia Vicentini, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003, pp. 265-267 (Massachusetts 2001).

Anche la pellicola di Brian Percival,³¹ uscita nel 2013 col titolo *Storia di una ladra di libri* e tratta dal romanzo di Markus Zusak (pubblicato nel 2005 con il titolo originale *La bambina che salvava i libri*), riflette l'importanza dei libri sotto l'occupazione nazista.

La storia, ambientata nella Germania del 1938, è quella di una ragazzina di nove anni (Liesel Meminger) in fuga dal regime nazista, che si scopre amante dei libri e della lettura al punto da nascondere alcuni per salvarli dalla censura: costretta a separarsi dalla madre, e perduto il fratellino, la fanciulla andrà a vivere nella città di Molching presso la famiglia Hubermann, non sapendo ancora né leggere né scrivere; così, quando Hans Hubermann le insegnerà finalmente a leggere, in lei sboccherà una vera passione per la lettura e una sera, trovandosi ad assistere ad un rogo di libri ritenuti illegali dal regime, Liesel riuscirà a salvarne uno (il romanzo *L'uomo invisibile* di Herbert George Wells) mentre in lei l'amore per la lettura e per i libri diverrà sempre più vivo.

Fondamentale per la fanciulla sarà l'incontro con Ilsa, la moglie del sindaco che l'aveva vista salvare il libro dal rogo, ma che non l'aveva denunciata in quanto aveva rivisto in lei quell'amore per i libri che aveva anche il proprio figlio, disperso in guerra. Ilsa accoglie in casa Liesel e le mostra la ricchissima biblioteca di famiglia che custodiva gelosamente, e dalla quale la ragazza prenderà furtivamente in prestito molti libri per leggerli insieme all'amico Max (giovane ebreo scampato alle violenze della "Notte dei Cristalli" che Hans, riconoscente verso il padre per avergli salvato la vita durante la Prima Guerra Mondiale, deciderà di nascondere in casa propria).

Dopo la fuga di quest'ultimo per evitare di essere scoperto dai nazisti, e un periodo in cui lo stesso Hans sarà costretto ad andare in guerra per aver difeso un amico ebreo,

³¹ *Storia di una ladra di libri*, regia di Brian Percival (Twentieth Century Fox 2013).

una notte la cittadina di Molching verrà distrutta dai bombardamenti ma Liesel riuscirà a salvarsi per essersi addormentata in cantina, proprio mentre scriveva il suo diario.

Da questa pellicola, che richiama certamente gli orrori del Nazismo e della Seconda guerra mondiale, ma in cui il tema centrale è senza dubbio quello della lettura e del libro, emerge un messaggio molto chiaro: la bellezza e la conoscenza evocate dall'arte (e dalla lettura dei libri, in particolare) consentono all'uomo di guardare oltre l'oscurità che a volte lo circonda, di spaziare con la mente in un altrove lontano per riuscire a sopravvivere all'angoscia del presente.

Per la piccola Liesel il furto di libri rappresenta proprio questo: l'occasione per una momentanea fuga dalla realtà della guerra e delle persecuzioni, per cercare consolazione in un sogno fatto di altri mondi e altre vite scoperte proprio attraverso le letture; e alla fine sarà proprio un libro a salvarle la vita, a permetterle di sfuggire a quel destino di morte (la quale, non a caso, viene personificata dal regista come insolito narratore della vicenda) che invece attende gli altri protagonisti ad eccezione dell'amico Max, che con Liesel ha condiviso la lettura di alcuni libri e che la fanciulla riabbraccerà dopo alcuni anni dalla fine del conflitto.

Si riportano di seguito alcune scene tratte dal film:







CAPITOLO TERZO

TEORIE DELLA RICEZIONE NEL SECONDO NOVECENTO:

LA COOPERAZIONE TRA TESTO E LETTORE

«Ma chi sarà il padrone? Lo scrittore o il lettore?»
(Denis Diderot, *Jacques il fatalista e il suo padrone*)

III.1. L'atto della lettura

La storia della lettura e dei gruppi sociali che ne sono stati esclusi, esaminate nei capitoli precedenti, ci avranno certamente fatto comprendere l'importanza che questa pratica ha esercitato per le società di ogni epoca storica (tanto che ne esistono ancor oggi molte senza scrittura, ma nessuna senza lettura).

Alberto Manguel ancora afferma: «Leggere, quasi come respirare, è la nostra funzione essenziale [...]. Penso che potrei forse vivere senza scrivere; ma non credo che potrei vivere senza leggere».¹

L'atto della lettura, tuttavia, non consiste nel recepire in maniera passiva ciò che un autore propone nei suoi testi tanto che la critica letteraria, dopo essersi soffermata a lungo sulla figura dello scrittore per poi passare agli aspetti linguistici e strutturali del testo, tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento ha cominciato a dare rilevanza teorica

¹ A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, cit., p. 16.

anche alla figura del lettore (inteso sia come singola entità che come gruppo di destinatari del testo letterario) e a dar vita a diversi studi sulla ricezione (dalla Sociologia della letteratura alla Storiografia letteraria, fino all'Estetica e all'Ermeneutica), in seguito all'affermarsi dell'idea che «[...] un libro vuol dire *non essere soli*, esso ci fa sapere che attraverso la lettura, nelle sue parole, nelle idee che esso tramanda, c'è sempre qualcosa di noi».²

Oggi, infatti, è opinione condivisa dalla critica letteraria che nello scrivere un testo l'autore assuma un linguaggio automatico e anaffettivo, e che solo durante la lettura il medesimo testo si sveli progressivamente, in quanto «prima di venire letto, il testo non è che un balbettio».³

Certo, anche nelle epoche precedenti alla seconda metà del Novecento ci fu chi prestò attenzione al ruolo del lettore e alla sua ricezione del testo letterario. Il primo in assoluto sembra essere stato, già nel Medioevo, Tommaso d'Aquino il quale sosteneva che ricezione e interpretazione del testo dipendevano, in prima istanza, dalle capacità e condizioni del ricevente.⁴

Nella prima metà del XX secolo, all'interno del Circolo di Praga, Jan Mukarovsky affermava che un testo letterario si trasforma in oggetto estetico solo grazie alla lettura,⁵ mentre Walter Benjamin ed Erich Auerbach mettono per la prima volta in rilievo il concetto di “pubblico” di lettori: il primo sostenendo che la folla dell'Ottocento (quella avvezza alla lettura) sentiva ormai il bisogno di riconoscersi nel romanzo contemporaneo

² ATTILIO MAURO CAPRONI, *L'atto del leggere. Un metodo della memoria bibliografica*, in *Biblioteche oggi*, vol. 31, n. 8, 2013.

³ C. LOMBARDI, *Lettura e letteratura*, cit., p. 68.

⁴ ALBERTO CADIOLI, *La ricezione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

⁵ *Ibidem*.

e di organizzarsi come pubblico di committenti;⁶ il secondo ritrovando, nei suoi studi sul pubblico del Medioevo e della Francia del Cinque-Seicento, la definizione di pubblico come “comunità degli appassionati della letteratura” (già presente *nell’Apologie pour Hérodote* di Henri Estienne, del 1566).

III.2. Un precursore: Jean Paul Sartre

Colui che, però, sembra davvero rappresentare il punto d’avvio degli studi sulla ricezione è Jean Paul Sartre che, con il saggio *Che cos’è la letteratura?*, definisce la lettura come momento costitutivo del testo letterario riconoscendo, al contempo, l’importanza di individuare i gruppi storici di lettori cui il testo si rivolge in prima istanza (ovvero il pubblico storicamente definibile dal testo stesso).⁷

Secondo Sartre l’atto della scrittura comporta quello della lettura, e lo sforzo congiunto di autore e lettore darebbe vita all’opera in quanto l’oggetto letterario è «una strana trottola che esiste quando è in movimento. Per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura, e dura quanto la lettura può durare. Al di fuori di questo, rimangono solamente i segni neri sulla carta».⁸

Poiché, in questo rapporto duale tra autore e lettore, il primo affida al secondo il compito di portare a compimento la propria creazione appellandosi alla libertà di costui di collaborare alla costituzione dell’opera, ecco che la lettura diventa per Sartre una sintesi di “percezione” e “creazione” poiché l’oggetto letterario non ha altra sostanza che la soggettività del lettore: mentre legge quest’ultimo crea, e la lettura si compone delle sue

⁶ WALTER BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 97.

⁷ J.P. SARTRE, *Che cos’è la letteratura?*, cit.

⁸ *Ibidem*.

attese e previsioni, ipotesi, speranze e delusioni, poiché «un romanzo [...] si nutre del tempo dei suoi lettori»⁹ e «leggere è come fare una trasfusione di tempo; l'eroe vive della nostra vita, la sua ignoranza dell'avvenire, dei pericoli che lo circondano, è la nostra: con la nostra pazienza di lettori, lui si costruisce una durata parassitaria di cui noi spezziamo e riannodiamo il filo secondo il nostro umore».¹⁰

Per Sartre leggere è come saltare in uno specchio ritrovandosi tra persone e cose dall'aspetto familiare, poiché nell'opera il lettore vede riflesso il proprio mondo: ma se l'autore da un lato ripone la sua fiducia nell'attività creatrice del lettore, dall'altro esige che quest'ultimo gli restituisca la fiducia accordatagli, riconoscendogli la propria libertà creatrice (Samuel Taylor Coleridge parla di «momento di volontaria sospensione dell'incredulità»¹¹ da parte del lettore verso il testo letterario, principio in base al quale questi si comporta come se gli eventi narrati nella finzione letteraria fossero veri, fino a provare emozioni intense; terminata la lettura, però, il lettore ritorna alla propria realtà proprio come lo spettatore di un film che, dopo aver riso o pianto con i protagonisti, alla fine della pellicola tornerà alle proprie occupazioni o colui che, dopo aver vissuto certe esperienze durante il sonno, al risveglio si accorge della differenza tra sogno e realtà), ed è per questo che Sartre parla di «patto di generosità» tra autore e lettore, avendo ognuno fiducia nell'altro ed esigendo da questi quanto esige da se stesso.

Egli conclude, poi, affermando che ogni testo contiene in sé l'immagine del pubblico cui è destinato poiché la scelta dell'autore di descrivere, attraverso la propria opera, un certo aspetto del mondo determinerebbe già in partenza il tipo di lettore cui l'opera medesima è destinata: ogni lettore possiede, difatti, un bagaglio di conoscenze

⁹ Ivi, p. 139.

¹⁰ Ivi, p. 495.

¹¹ SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Biographia literaria ovvero schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie*, trad. italiana a cura di Paola Colaiacomo, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 236 (London 1817).

che varia da un'epoca all'altra rivelando la sua storicità, e l'autore parte proprio da tali conoscenze storiche per svelargli gli aspetti del mondo che ancora non conosce.

Le due linee di analisi evidenziate da Sartre (l'una rivolta all'atto individuale della lettura, l'altra alla dimensione storico-collettiva della ricezione) si svilupperanno ulteriormente a partire dagli anni Sessanta seguendo scuole di pensiero differenti ma, allo stesso tempo, tendenti a intersecarsi poiché (come si vedrà) la soggettività dell'atto di lettura si iscrive in una catena di letture che conferisce alla ricezione una dimensione collettiva e storica.¹²

Nello specifico:

- l'attenzione per il singolo lettore ha dato avvio ad analisi di tipo fenomenologico, considerando poi un'ulteriore distinzione tra "lettore reale" (colui che legge effettivamente il libro), "lettore previsto dallo scrittore" (il destinatario di un testo) e "lettore ideale" (inscritto nel testo come categoria astratta);

- quella per il pubblico di lettori ha portato ad analisi storiche e sociologiche, tenendo anche qui conto dell'esistenza di pubblici differenti anche in rapporto a un medesimo testo.

III.3. Robert Escarpit: analisi sociologiche e "tradimento creativo".

In riferimento all'ultimo punto del paragrafo precedente, al sociologo francese Robert Escarpit va il merito di aver preso in esame sia il processo editoriale del testo letterario (nelle sue fasi di produzione e distribuzione), sia quello della ricezione da parte del pubblico (inteso come insieme di consumatori all'interno di un preciso ambito storico-

¹² PAUL RICOEUR, *Tempo e racconto*, III, *Il tempo raccontato*, trad. italiana a cura di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 1988 (Paris 1985).

culturale). Nel saggio *Sociologia della letteratura*¹³ egli afferma che ogni fatto letterario presuppone tre elementi:

- un creatore, il quale pone questioni di interpretazione psicologica, morale e filosofica;
- un'opera, che pone questioni di estetica, stile e linguaggio;
- un pubblico, che si fa portavoce di questioni storiche, politiche, sociali ed economiche.

È, dunque, un circuito di scambio che collega individui ben definiti a una collettività anonima di cui la storia letteraria per secoli non ha tenuto conto, limitandosi alla biografia degli autori o al commento dei testi: e, invece, un libro non esiste senza il suo pubblico e ogni scrittore, nel momento in cui scrive, ha presente dei destinatari cui rivolgersi e con i quali condivide un'ideologia e un linguaggio. Il pubblico impone allo scrittore forme e generi letterari, e quale che sia il suo genio creatore egli non ne può ignorare il gusto ma deve mostrarsi solidale con esso (anche se, poi, Escarpit ritiene dannoso per la libera creatività di uno scrittore avere una coscienza troppo chiara di cosa il pubblico si aspetti da lui).

Ogni gruppo sociale ha però esigenze culturali proprie, che richiamano un certo tipo di letteratura. I gruppi possono essere suddivisi in base all'età, al ceto sociale, al sesso, ma Escarpit tende essenzialmente a suddividere il pubblico di lettori in due grandi categorie:

- i "letterati", ossia coloro che per l'avanzata formazione culturale ed educazione estetica ricevute hanno la capacità di esercitare un giudizio personale sull'opera letteraria, sufficiente tempo libero per leggere e risorse economiche per comprare regolarmente

¹³ ROBERT ESCARPIT, *Sociologia della letteratura*, Napoli, Guida, 1970 (Paris 1958).

libri. Costoro trovano nelle librerie il proprio luogo di acquisto e scambio, in genere di letteratura di un certo livello, selezionata per il consumo di una ristretta cerchia di intellettuali, artisti e membri della borghesia colta;

- i lettori “popolari”, ossia quei lettori la cui formazione consente un gusto letterario intuitivo ma non un giudizio esplicito e razionale sulle opere, e la cui situazione economica e sociale rendono la lettura e l’acquisto di libri non così frequenti. Costoro si rivolgono per lo più a giornalai o venditori ambulanti, leggendo tendenzialmente letteratura di consumo come romanzi rosa o gialli, e fumetti.

Le nuove tecniche di comunicazione di massa del Novecento (quotidiani, radio e cinema) hanno permesso, secondo il sociologo francese, di svincolare molte opere dalla prigionia del circuito “letterato” per inserirle in quello “popolare”, anche se utili a riguardo risultano anche:

- procedimenti commerciali tradizionali, come la realizzazione di edizioni economiche per un pubblico a buon mercato;
- procedimenti commerciali eterodossi, come la vendita porta a porta;
- prestito presso biblioteche circolanti, parrocchiali o nei luoghi di lavoro;
- dirigismo da parte di commercianti o organizzazioni culturali, al fine di trasmettere ai circuiti “popolari” parte di ciò che consumano i circuiti “letterati”.

Per Escarpit, dunque, la letteratura è un fenomeno sociale e l’opera di successo è proprio quella in grado di esprimere ciò che il suo pubblico si aspetta da essa. A volte, però, può accadere che quest’ultimo venga soddisfatto da un’opera trovando in essa ciò che l’autore, in realtà, non ha mai avuto intenzione di esprimere: si parlerà, in questo caso, di “tradimento creatore” di cui un primo esempio possono essere le traduzioni (le quali pongono l’opera in un sistema di referenti linguistici differenti da quelli per cui era stata

concepita, pur conferendole al contempo la possibilità di rivolgersi a un pubblico più vasto): «Si può dire che tutta la letteratura antica e medievale, praticamente, vive per noi solo grazie ad un tradimento creatore le cui origini risalgono al XVI secolo, e che si è varie volte riprodotto da quest'epoca in poi». ¹⁴

Ma l'esempio più caratteristico di “tradimento creatore”, secondo Escarpit, ce lo danno i due romanzi *I viaggi di Gulliver di Jonathan Swift (1726)* e il *Robinson Crusoe di Daniel Defoe (1719)*: il primo, nelle intenzioni dell'autore, rappresenta una satira feroce mentre il secondo una predica in gloria al nascente Colonialismo; tuttavia il loro successo sarebbe sopravvissuto nei secoli grazie alla loro integrazione nel circuito della letteratura infantile. Niente di più lontano dalle intenzioni degli autori, per i quali le avventure meravigliose o esotiche di queste opere erano solo degli sfondi in voga nella società del tempo: tuttavia, il lettore medio del XX secolo si dimostra incapace di recepire il vero contenuto del messaggio, se non nella forma che più gli era accessibile fin dall'adolescenza.

Pertanto, conclude Escarpit, il vero volto delle opere rischia spesso di essere deformato dai diversi usi che ne fa il pubblico, la cui lettura può essere:

- di natura “funzionale”, cioè destinata a scopi terapeutici (per distogliere la mente da un'angoscia o per tenerla in allenamento, per rilassarsi o addormentarsi) o di promozione sociale (per acquisire una certa cultura);

- di natura “gratuita”, cioè compiuta per puro piacere e che, assorbendo totalmente i sensi del lettore,

sopprime provvisoriamente le relazioni dell'individuo col suo universo per costruirne di nuove con l'universo dell'opera. [...] la sua motivazione consiste quasi

¹⁴ Ivi, p. 108.

sempre in una insoddisfazione, in uno squilibrio tra il lettore e il suo ambiente, sia esso dovuto a cause inerenti alla natura umana [...], allo scontro tra individui [...] o alle strutture sociali [...]. [...] è un ricorso contro l'assurdità della condizione umana. Un popolo felice [...] non avrebbe letteratura poiché non proverebbe il desiderio di leggere.¹⁵

Il consumo di un libro, tuttavia, non sempre coincide con la sua lettura: un consumatore può comprare un libro non per leggerlo, ma come simbolo di ricchezza o cultura, per un investimento in un'edizione rara o per fedeltà a una causa o a una persona; lo può comprare per la sua particolare bellezza nella rilegatura, nelle illustrazioni o nella tipografia come fosse un oggetto d'arte.

Il libro, al pari di ogni altro oggetto di consumo, rientra infine in un sistema economico e commerciale, è soggetto alle leggi del mercato ed è per questo che Escarpit, nel suo saggio, si sofferma anche sull'analisi dei processi editoriali. Questi ultimi si compongono di tre fasi:

- 1) la scelta del prodotto, in rapporto al tipo di pubblico che si ha in mente: l'ideale, per l'editore, sarebbe individuare un tipo di autore in grado di continuare a produrre secondo il prototipo già sperimentato, e risultato efficace presso un determinato pubblico nel quale si fisseranno, così, delle mode o abitudini letterarie, una fedeltà a un determinato stile o genere;
- 2) la produzione, la quale tiene ancora conto di un ipotetico pubblico poiché il tipo di carta, di formato, di impostazione tipografica o illustrazione, la rilegatura o il numero di copie variano a seconda che si realizzi un'edizione di lusso destinata a pochi, oppure a buon mercato per le masse;

¹⁵ Ivi, p. 116.

- 3) la distribuzione, con la quale l'editore si trova a raggiungere concretamente quel pubblico ipotizzato nelle fasi precedenti, attraverso apposite tecniche pubblicitarie quali iscrizione del libro in elenchi bibliografici (da cui bibliotecari e librai apprenderanno della sua pubblicazione), annunci sui giornali o in tv, diffusione di manifesti, esposizioni, citazioni in articoli e rubriche, pubblicazione in riviste.

Le indagini sociologiche di Escarpit prendono le distanze tanto dalla critica marxista, che studiava il mercato editoriale solo per dimostrare la sua influenza politica sui potenziali lettori, quanto dalle indagini statistiche che si limitavano al numero e alla fisionomia degli acquirenti di un testo (i quali, come abbiamo visto, non sempre coincidono con i lettori dello stesso). Si avvicinano, invece, alla ricerca socio-antropologica di Pierre Bourdieu, che rileva le differenti modalità di lettura di un'opera letteraria tra i diversi strati sociali, partendo dal principio che il gusto dei lettori sia determinato dalla classe sociale di appartenenza.¹⁶

Sostiene infatti Michele Rak: «Quello che a un raffinato lettore colto appare un testo “normale”, perché è al corrente di tutto il repertorio modulare dell'area espressiva alla quale il testo appartiene, ad altri lettori, di altri strati sociali, può apparire un testo fortemente innovatore».¹⁷

III.4. La “comunità di lettori” di Roger Chartier

Differentemente dal “pubblico” di cui parla Escarpit (che ha una connotazione più sociologica ed economica), la “comunità di lettori” descritta dallo storico francese Roger

¹⁶ C. LOMBARDI, *Lettura e letteratura*, cit.

¹⁷ M. RAK, *Il pubblico della letteratura nella società industriale avanzata*, cit., p. 45.

Chartier (nell'omonimo capitolo del suo saggio *L'ordine del libri*)¹⁸ rappresenta un gruppo di individui accomunati non dall'acquisto di un determinato testo, bensì dalle modalità della sua ricezione.

Chartier, tenendo conto del fatto che un'opera esiste dal momento in cui acquisisce la fisicità di libro e viene recepita da un lettore, sostiene che la forma che essa acquista ne condiziona l'uso e la produzione di senso: i significati dei testi, quindi, dipenderanno dalle forme attraverso cui sono recepiti dai lettori poiché le modalità di tali forme regolano la lettura del testo e, di conseguenza, la sua comprensione. Cambiando i dispositivi di lettura, cambierà anche l'interpretazione e il significato della stessa.

Prendendo come esempio le scelte editoriali della *Bibliothèque bleue* (di cui si è parlato nel capitolo primo), volte a ridurre ed esemplificare i testi in modo da adattarli alle competenze dei propri destinatari (cioè le masse popolari), Chartier mostra l'importanza che le modalità di presentazione del libro (riguardanti il formato, la copertina, il frontespizio, le illustrazioni – tutto ciò che Gerard Genette¹⁹ definisce “paratesto”) hanno nel rivolgersi a una determinata cerchia di lettori, in quanto ogni edizione, con le proprie peculiari caratteristiche materiali, è portatrice di un *surplus* di senso che verrà recepito solo ed esclusivamente dalla specifica comunità cui l'edizione stessa si rivolge: mutando le forme del testo, mutano anche i suoi fruitori e i suoi usi.

Ogni edizione prevede, dunque, la sua “comunità di lettori”, e la medesima opera verrà recepita in modi diversi a seconda della comunità che la interpreta, sulla base della propria specifica edizione e della sua materialità.

¹⁸ ROGER CHARTIER, *L'ordine dei libri*, trad. italiana a cura di Margherita Botto, Milano, Il Saggiatore, 1994 (Aix-en-Provence 1992).

¹⁹ GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. italiana a cura di Camilla Cederna, Torino, Einaudi, 1989 (Paris 1987).

Se un testo che resta stabile nella sua lettera, ma che è proposto alla lettura in forme mutevoli, crea diverse leggibilità (ossia diverse modalità di ricezione e interpretazione) dello stesso, ecco che lo studio delle diverse forme materiali di un testo permetterà anche di individuare differenze di carattere socio-culturale tra i lettori, modellandosi tali forme sulle competenze del pubblico a cui esse mirano.

La diffusione del testo a stampa sembra aver amplificato le diverse modalità di lettura, offrendo forme differenti dello stesso libro: ma, a volte, anche un testo che si mostra sia stabile nella sua lettera che fisso nella sua forma può venire letto in modi differenti da comunità di lettori diverse, poiché la lettura è una pratica che si concretizza in gesti, spazi e abitudini distinti da una comunità all'altra, evidenziando tutta una serie di contrapposizioni che possono riguardare le competenze dei vari gruppi, le norme e convenzioni di lettura che definiscono gli usi legittimi del libro e le procedure d'interpretazione presso ogni comunità di lettori, e infine le attese e gli interessi molto diversi a cui i vari gruppi puntano durante le loro letture.

Come già dimostrato nel capitolo primo, con la nuova tecnologia digitale i testi si sono svincolati dalla loro materialità: ma, così come il passaggio dal *volumen* al *codex* manoscritto e da quest'ultimo al libro a stampa hanno comportato cambiamenti nella ricezione del medesimo testo (a causa, appunto, delle modifiche formali dei relativi supporti scrittori), la stessa cosa può dirsi accaduta con il passaggio dal testo a stampa a quello su schermo, essendo venuti meno tutti quei gesti e rappresentazioni legate alla precedente forma del libro stampato:

Mediato da una nuova tecnica e da un nuovo supporto, il testo sarà disponibile alle manipolazioni del lettore, i cui interventi non si limiteranno più, come nel caso del libro stampato, all'inserimento di una scrittura manoscritta negli spazi bianchi

lasciati dalla composizione tipografica.²⁰

III.5. Hans Robert Jauss: estetica della ricezione e “orizzonte di attesa”

Contrariamente alla tesi, sostenuta ancora una volta da Escarpit, che ogni opera abbia un suo pubblico specifico, determinato storicamente e sociologicamente, Hans Robert Jauss (uno dei massimi esponenti della Scuola di Costanza, studioso di Letteratura Medievale) afferma invece con forza la necessità di non considerare un testo letterario solo in rapporto al tempo storico della sua pubblicazione ma anche, e soprattutto, in rapporto allo sviluppo delle sue ricezioni nel tempo: il 13 aprile 1967, infatti, tenne ai suoi studenti una prolusione intitolata *Che significa e a che scopo si studia la storia della letteratura?* (poi convertita nel saggio *Perché la storia della letteratura?*)²¹ nella quale, partendo dall'ermeneutica di Gadamer, egli valutava l'efficacia di un'opera letteraria non in rapporto al momento storico della sua formazione, ma sulla base delle diverse letture compiute dai lettori in tempi diversi (le quali ne definiscono la “storia letteraria”).

Jauss parte dal principio che sia il pubblico il vero elemento portante della continuità della letteratura nel tempo, elemento dinamico che da un lato reagisce a ogni nuova ricezione, dall'altro agisce su ogni nuova produzione. In esso acquista concretezza quell'orizzonte di attese che rivela l'efficacia di un'opera anche a distanza di tempo dal momento in cui essa è apparsa per la prima volta, poiché tale orizzonte è un fenomeno che si riassetta nel tempo, che modifica il panorama culturale della società.

²⁰ R. CHARTIER, *L'ordine dei libri*, cit., p. 104.

²¹ HANS ROBERT JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, a cura di Alberto Varvaro, Napoli, Guida, 2001 (Konstanz 1967).

Introducendo il concetto di “orizzonte di attesa” (ovvero l’insieme delle conoscenze preliminari del soggetto ricevente – riguardanti tanto l’aspetto formale del testo che quello contenutistico – che ne orientano il giudizio critico) Jauss vuol dimostrare che alla sua prima uscita un’opera non è mai una novità assoluta ma, offrendo precise indicazioni formali (registro stilistico e linguistico, genere letterario) o risvegliando il ricordo di letture precedenti appartenenti allo stesso ambiente storico-letterario, alimenta nei lettori delle aspettative o attese, oltre che fornire loro una guida per la sua stessa interpretazione (e consentendo quindi, di ovviare al problema del soggettivismo interpretativo).

Tuttavia, egli aggiunge, una nuova opera appena pubblicata non sempre soddisfa le attese del pubblico che ha di fronte, confermando una corrente di gusto dominante e convalidando idee e impressioni ormai familiari e gradite al pubblico: al contrario, può spesso accadere che si presenti fortemente innovativa, esteticamente distante dalle attese di quel pubblico, in cui finisce per provocare una sensazione di estraneità e un giudizio di negatività sull’opera stessa. Ma tutto ciò, continua Jauss, non inficia il valore estetico di quest’ultima dal momento che la sua progressiva diffusione porterà al consolidamento di un nuovo pubblico e di un nuovo orizzonte di attesa in grado di rivalutarla e apprezzarla, avvertendo invece come superate le opere giudicate di successo in passato.

Questo è accaduto, ad esempio, con *Madame Bovary* di Flaubert che alla sua prima uscita, nel 1857, fu messa in ombra dal romanzo del suo amico Feydeau, *Fanny*: sul piano dei contenuti entrambe le opere rispecchiavano le esigenze di un nuovo pubblico che, secondo un’analisi di Baudelaire, aveva ormai rinnegato il romanticismo e l’ingenuità delle passioni, trattando il tema triviale dell’adulterio in ambiente borghese e provinciale in modo del tutto innovativo (ossia, mettendo in una nuova luce l’antico tema della gelosia

attraverso un capovolgimento del tradizionale rapporto a tre: in Feydeau è il giovane amante a esser geloso del marito della protagonista; in Flaubert l'ingannato marito Charles Bovary, da figura ridicola, si trasforma alla fine in un personaggio sublime); ma sul piano formale esse apparivano molto diverse: *Fanny* aveva un tono lirico-confessionale e uno stile fiorito e provocante con cui venivano descritti gli ideali alla moda e i desideri proibiti del ceto dominante; *Madame Bovary* presentava invece uno stile narrativo impersonale che, all'inizio, venne compreso e apprezzato solo da una ristretta cerchia di intenditori ma che, col tempo, si impose al grande pubblico modificandone i gusti e le attese e facendo cadere nell'oblio l'opera di Feydeau.

È attraverso la trasformazione degli orizzonti d'attesa che si misura, dunque, il valore estetico (o efficacia) di un'opera letteraria, cioè attraverso la storia della sua ricezione nel tempo, all'interno della quale ogni interpretazione che si è succeduta all'altra, «è come l'anello di una catena, per cui le nuove letture non possono prescindere dalle precedenti, che agiscono come inevitabile, ma positivo, “pregiudizio”». ²²

La storia della letteratura, dunque, non è un processo lineare volto a disporre i testi letterari in maniera progressiva (cioè nell'ordine di tempo in cui sono stati scritti), ma un processo di continua attualizzazione o nuova creazione dei testi del passato, ad opera di lettori che li ricevono leggendoli in rapporto alle altre letture precedenti, e Jauss sostiene che

[...] un passato letterario può riaffiorare solo se una nuova ricezione lo riporta al presente, sia che un mutato atteggiamento estetico si appropri di nuovo di ciò è passato con precisa volontà di recupero, sia che dal nuovo momento dell'evoluzione ricada sulla poesia dimenticata una luce inattesa, che faccia scoprire in essa qualcosa

²² A. CADIOLI, *La ricezione*, cit., p. 56.

che prima nulla induceva a cercare.²³

Si intende come i campi d'indagine di Jauss siano due e si intreccino l'un l'altro: opponendosi a qualsiasi interpretazione assoluta del testo letterario, egli parte dallo studio della storia della ricezione del medesimo per approdare a quello del suo valore estetico, della sua efficacia nel trasmettere un senso al lettore. E infatti, in un altro saggio intitolato *Estetica della ricezione*,²⁴ Jauss conferisce all'opera letteraria l'essenza di azione comunicativa, la quale si sviluppa attraverso tre momenti (che lo studioso definisce secondo la terminologia aristotelica):

- 1) *poiesis*, o momento della produzione (cioè della costruzione del linguaggio che permette la comunicazione e la conoscenza);
- 2) *aisthesis*, o momento della ricezione (cioè dell'interazione tra l'oggetto artistico e il suo soggetto ricevente);
- 3) *catharsis*, o momento della comunicazione (cioè del processo di identificazione del soggetto ricevente con l'oggetto artistico, il quale genera un piacere tale in chi lo riceve da indurlo a una partecipazione attiva nella sua costituzione di senso).

Il momento dell'*aisthesis*, in particolare, designa sia l'effetto prodotto dall'opera (senso "attivo" della ricezione) che il modo in cui il ricevente accoglie la stessa (senso "passivo" della ricezione): di fronte a un oggetto artistico, dunque, due orizzonti complementari (quello dell'"effetto" e quello della "ricezione" – ma Jauss usa, più specificamente, i termini di "incidenza" e "ricezione") interagiscono per avviare il processo interpretativo:

²³ H.R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura*, cit., p. 63.

²⁴ ID., *Estetica della ricezione*, a cura di Antonello Giugliano, Napoli, Guida, 1988.

il ricevente può semplicemente consumare l'opera o accoglierla criticamente, può ammirarla o rifiutarla, godere della sua forma, interpretare il suo senso, riprendere un'interpretazione già riconosciuta o tentarne una nuova. Egli può però rispondere a un'opera anche col crearne egli stesso una nuova.²⁵

Il significato di un testo non è, dunque, un dato oggettivo e immanente allo stesso ma il risultato di una comunicazione tra autore, opera e pubblico che stabilisce un legame tra passato e presente: se, infatti, l'opera è l'elemento centrale di questa comunicazione, essa può tuttavia funzionare davvero solo in presenza di un soggetto ricevente, il lettore (che, a sua volta produttore, potrà così realizzare lo scambio letterario con il soggetto produttore, lo scrittore).

Costui, poi, cambiando con il passare delle epoche modificherà (come già affermato) l'efficacia di un'opera passata, recuperandola e attualizzandola attraverso rielaborazioni che rispecchiano le norme storiche e sociali del suo tempo: in questo modo anche il più rigoroso modernismo non può sottrarsi alla classicità (che viene appunto conservata attraverso le sempre nuove riappropriazioni e attualizzazioni della modernità), tanto che Jauss sostiene: «[...] la grande poesia è stata sempre in grado di mediare l'orizzonte dell'esperienza del passato con l'orizzonte d'attesa del presente [...]. La teoria estetica può affermare la preferenza del nuovo senza discreditarne per sé l'antico [...]».²⁶

E adduce, a testimonianza di quanto affermato, un riferimento alla *Commedia* dantesca in cui il poeta fiorentino, nella sua serie di esempi di anime dannate, avrebbe incluso sia personaggi dell'antichità che della storia a lui contemporanea:

[...] ha collocato nel Limbo [...] i poeti, i saggi e gli eroi dell'antichità pagana [...]; ha condannato a stare tra i simoniaci un papa a lui contemporaneo, Bonifacio

²⁵ Ivi, p. 136.

²⁶ Ivi, p. 28.

VIII, ha giudicato [...] molte eminenti personalità del suo tempo [...]. Non per ultimo egli ha fatto intraprendere a Odisseo [...] il viaggio al di là delle colonne d'Ercole, il confine del mondo antico, certo non senza punire alla fine il suo arbitrario sconfinamento, in quanto *hybris* della curiosità del mondo che deve essere condannata, con il naufragio [...], e tuttavia certamente anche come presentimento di una nuova autocoscienza del tempo avvenire, la quale doveva scoprire l'impulso alla conoscenza e all'esperienza come la più nobile passione della natura dell'uomo.²⁷

L'opera letteraria assume, quindi, un carattere dinamico producendo sempre nuovi significati e aprendo a nuovi mondi possibili (e questo concetto richiama chiaramente il principio ermeneutico di Gadamer secondo il quale il testo, per essere correttamente interpretato, va inteso in modo sempre nuovo e diverso).²⁸

Essa costruisce una delle possibili immagini del mondo, rappresentando una delle forme più avanzate di conoscenza per l'uomo il quale, attraverso l'arte, può acquisire il proprio sapere anche in una situazione di lontananza temporale (cioè a partire da punti di vista altrui); ed è questa, per Jauss, la funzione di comunicazione sociale ricoperta dall'estetica della ricezione: «[...] le manifestazioni dell'arte rinviano oltre la situazione storica e sociale della loro origine [...]»,²⁹ offrendosi al confronto e al giudizio di soggetti appartenenti a epoche diverse e diventando, così, strumenti di socializzazione extrastorica ed extratemporale.

²⁷ Ivi, p. 27.

²⁸ HANS-GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, trad. italiana a cura di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 1983 (Tübingen 1960).

²⁹ H.R. JAUSS, *Estetica della ricezione*, cit., p. 147.

III.6. Wolfgang Iser e il “lettore implicito”

Alle osservazioni di Jauss (di dimensione collettiva e storica, perché inerenti a un pubblico di lettori e ispirate alla filosofia ermeneutica di Gadamer e del suo predecessore Heidegger), seguirono quelle di un altro importante esponente della Scuola di Costanza, Wolfgang Iser che però, prendendo avvio da un differente contesto filosofico di natura fenomenologica (che segue il pensiero di Husserl e del suo allievo Roman Ingarden), non hanno come oggetto il pubblico dei lettori ma il singolo lettore.

Proprio Ingarden, nel 1931, aveva pubblicato il saggio *Fenomenologia dell'opera letteraria*³⁰ in cui considerava il testo non come un oggetto stabile e dai caratteri immodificabili, ma composto da una successione di elementi schematizzati da sviluppare grazie alla partecipazione del lettore.

Rifacendosi a questo scritto Iser, nel suo primo saggio del 1970 (*La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione di efficacia della prosa letteraria*),³¹ avanza l'idea che il testo presenti delle indeterminatezze, dei ‘vuoti’ che solo il lettore può riempire fissando, così, il significato oscillante del testo.

A questa prima opera segue, nel 1972, il saggio *Il lettore implicito*³² in cui lo studioso iscrive la presenza del lettore nella struttura del testo, precisando però che il soggetto a cui fa riferimento non è un lettore empirico bensì un'entità astratta, un modello in grado di prefigurare tutte le modalità di lettura presupposte dal testo stesso, e di guidare l'interpretazione del lettore reale verso una comprensione non totalmente arbitraria.

³⁰ ROMAN INGARDEN, *Fenomenologia dell'opera letteraria*, trad. parziale di *Das Literarische Kunstwerk*, a cura di Guliana Brozich-Lipszer, Sergio Checoni, Milano, Silva, 1968.

³¹ WOLFGANG ISER, *La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione di efficacia della prosa letteraria*, trad. italiana a cura di Carlo Gentili e Franz Rauscher, in RICCARDO RUSCHI, *Estetica tedesca oggi*, Milano, Unicopli, 1986 (Konstanz 1970).

³² ID., *Der implizite Leser, Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Fink, 1972.

Infine, nel 1976 Iser compone un ulteriore saggio intitolato *L'atto della lettura*,³³ nel quale viene ripreso e accuratamente approfondito il concetto che costituiva il titolo del suo precedente lavoro: il “lettore implicito”.³⁴ Grazie al suo punto di vista mobile, in questa nuova opera esso diventa «il punto d'incontro di tutte le possibili prospettive testuali, l'emblema delle possibili ricezioni che il testo apre nel corso della lettura»,³⁵ anticipa la presenza del lettore empirico senza definirlo e ne pre-struttura il ruolo, evitando qualsiasi interpretazione soggettiva del testo (dal momento che, durante l'atto della lettura, ogni lettore reale interpreta la scrittura dell'autore intrecciandola con la propria esperienza personale).

Nel medesimo saggio, poi, Iser sottolinea come nella ricezione letteraria il lettore sperimenta una nuova esperienza della realtà, dal momento che tutto il repertorio di elementi familiari a cui si appella (tratti dal sistema di pensiero dominante, con le sue norme e convenzioni sociali, o dalla tradizione culturale e letteraria) vengono decontestualizzati perdendo la propria stabilità e validità: e questa defamiliarizzazione delle proprie conoscenze sul mondo esterno spinge il lettore alla conoscenza di qualcosa di nuovo.

³³ ID., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. italiana a cura di Rodolfo Granafai e Chiara Dini, Bologna, Il Mulino, 1987 (München 1976).

³⁴ Iser prevede per la comprensione del testo un lettore ideale, fittizio, che presenti tutte le caratteristiche indispensabili per una lettura efficace: egli fa inizialmente riferimento a categorie specifiche quali il “superlettore” di Michael Riffaterre, il “lettore informato” di Stanley Fish e il “lettore supposto” di Erwin Wolff, per poi approdare al concetto di “lettore implicito” (che dava già il titolo al suo saggio del 1972). Il modello ipotizzato da Riffaterre è un lettore al limite dell'onniscienza, ma per questo difficile da identificare con il lettore medio. Quello di Fish presenta una certa preparazione, ma anche il grave limite di voler osservare le proprie reazioni durante il processo di attualizzazione del testo, allo scopo di controllarlo (il che lo porta a modificare se stesso). Infine, il lettore proposto da Wolff sta ad indicare il tipo di pubblico che l'autore ha in mente al momento della sua creazione: è, dunque, un modello altamente condizionato dall'epoca storica in cui scrive l'autore, può rivelarci quali fossero le intenzioni di costui all'atto della scrittura, ma difficilmente potrà riconoscersi in un lettore attuale. Perciò, Iser alla fine opta per il “lettore implicito”, costruito testuale non identificabile con alcun lettore empirico, ma in grado di pre-strutturare il ruolo che ciascuno di essi dovrà assumere nei confronti del testo stesso.

³⁵ A. CADIOLI, *La ricezione*, cit., p. 62.

Ciò che caratterizza l'analisi di Iser, in questo saggio, non è tanto la ricezione di un'opera nuova da parte di un pubblico di una certa epoca, ma le modalità di comprensione del testo da parte del singolo lettore, il suo incontro-scontro con l'opera che, con la novità dei propri contenuti, lo porta a scardinare il suo vecchio sistema di norme e convenzioni per aprirsi a nuove forme di conoscenza.

Pertanto qui non si delinea una "teoria della ricezione" (che nasce dalla storia dei giudizi dei lettori), ma una "teoria della risposta estetica" (che mette a fuoco le facoltà immaginative e percettive del lettore, permettendogli di riformulare la realtà data e di farne emergere ciò che prima non c'era).

Iser parte dall'assunto che il testo, costituito da una successione di significanti (o segni), raggiunge il suo pieno significato solo tramite la lettura poiché le indeterminatezze in esso contenute (che Iser chiama "vuoti" o *blanks*) spingono il lettore a ricercarne il senso. Gli enunciati, infatti, comportano sempre delle implicazioni non espresse per la cui comprensione il solo linguaggio non è sufficiente: «[...] l'espressione scritta continuamente trascende i margini della pagina stampata, allo scopo di portare il destinatario in contatto con realtà non testuali»;³⁶ ed è a questo punto che entra in gioco il ruolo attivo del lettore, chiamato dal testo medesimo a richiamare tutta una serie di norme e convenzioni presenti nel proprio bagaglio di esperienze per dare soluzione a tali indeterminatezze (ovvero creando, con le proprie immagini, le giuste connessioni tra i vari segmenti testuali, quella coerenza che annulla le discontinuità e consente una lettura man mano più comprensiva).

Secondo l'analisi di Iser:

Il testo letterario opera una selezione da una varietà di convenzioni che si

³⁶ W. ISER, *L'atto della lettura*, cit., p. 100.

trovano nel mondo reale, e le mette insieme come se fossero correlate. Questo è il motivo per cui noi riconosciamo in un racconto, per esempio, tante delle convenzioni che regolano la nostra società e la nostra cultura.³⁷

Tuttavia, come già sostenuto, queste convenzioni che formano il “repertorio letterario” del lettore (e che si compongono di norme storiche e sociali, o di riferimenti ad opere precedenti o al patrimonio culturale in genere) vengono selezionate e combinate dal testo di finzione in modo insolito, non familiare al lettore, poiché estrapolate dal loro abituale contesto reale³⁸ (al punto che a caratterizzare il testo sembra essere proprio la negatività, da un lato con la negazione del repertorio familiare al lettore, dall’altro con la presenza nel testo dei *blanks*³⁹ che lo stesso lettore è chiamato a riempire).

Questa strategia testuale di *defamiliarisation* (o “straniamento dalla norma”)⁴⁰ crea nel lettore una tensione tra il “noto” e il “nuovo”, lo spinge a osservare con una nuova coscienza il funzionamento di quei regolatori sociali sinora accettati passivamente nella realtà, e dunque a sperimentare una nuova esperienza («La violazione è trasformata in una provocazione»)⁴¹.

In altre parole, il processo di “straniamento” porta il lettore a una frustrazione delle aspettative che, invece di deluderlo, lo gratifica configurandosi ai suoi occhi come una

³⁷ Ivi, p. 108.

³⁸ «Il testo usa le esperienze individuali del lettore nei propri termini, e per la maggior parte questi tendono ad essere termini di negazione, sospensione, segmentazione, o anche di rifiuto totale» (ivi, p. 218).

³⁹ I *blanks* di cui parla Iser sembrano simili ai “punti d’indeterminazione” del testo letterario di cui parlava Ingarden (i quali andrebbero riempiti per ottenere un’adeguata concretizzazione del testo); tuttavia quest’ultimo, fedele alle norme dell’estetica classica, non riusciva a concepire che l’opera potesse essere concretizzata in modi diversi e ugualmente validi, arrivando a sostenere che non tutti i “luoghi indeterminati” del testo debbano essere necessariamente riempiti se tale riempimento rischia di alterare il valore estetico dell’opera stessa. E infatti Iser sottolinea: «[...] i suoi “luoghi d’indeterminazione” portano solo ad un completamento statico, quasi contrapposto ad un processo dinamico nel quale il lettore è costretto a spostarsi da una prospettiva testuale all’altra [...]» (W. ISER, *L’atto della lettura*, cit., p. 261).

⁴⁰ Concetto già elaborato da Mukarovsky, secondo il quale la violazione della norma è ciò che rende possibile l’uso poetico del linguaggio (JAN MUKAROVSKY, *Standard Language and Poetic Language*, in PAUL L. GARVIN, *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure, and Style*, Georgetown, University Press, 1964, pp. 17 sgg.).

⁴¹ W. ISER, *L’atto della lettura*, cit., p. 147.

sorpresa, una nuova esperienza che deriva dalla ristrutturazione delle esperienze passate («[...] l'acquisizione dell'esperienza è non materia che si aggiunge, ma ristrutturazione di ciò che già possediamo»),⁴² tanto che le norme familiari da cui ha deviato non tendono a scomparire dal suo orizzonte, ma vengono relegate su uno sfondo contro cui si staglieranno in primo piano le nuove percezioni derivate dall'effetto di straniamento medesimo.

Queste nuove percezioni metteranno in moto l'immaginazione del lettore, che darà quindi forma all'oggetto estetico secondo le istruzioni fornite dal testo: in questo modo l'interpretazione dello stesso non risulterà arbitraria, ma allo stesso tempo varierà in base al codice socio-culturale e alle inclinazioni personali di ciascun lettore.⁴³

Il fatto che un testo possa avere significati differenti per lettori diversi, in base alla soggettività di ognuno di essi, ma che l'interpretazione del lettore non sia mai arbitraria in quanto portata a soddisfare delle condizioni già prefissate dal testo medesimo, induce Iser a definire questa condizione «sovradeterminazione del testo»⁴⁴ e a porre, da un lato, l'accento sulla struttura di quest'ultimo (che ne condiziona la lettura, fornendo precise istruzioni e limitando, così, la libera fantasia dell'interprete), dall'altro sul potere di creazione della lettura stessa.

Viene rifiutata, in questo modo, tanto una concezione oggettiva quanto soggettiva dell'opera letteraria la quale andrà a porsi a metà tra l'"artistico" e l'"estetico", tra «la realtà del testo e la soggettività della lettura».⁴⁵

⁴² Ivi, p. 202.

⁴³ Aldo Nemesio sostiene che ogni lettore costruisce un modello mentale di "mondo possibile" (in cui si colloca ciò che sta leggendo) sulla base delle proprie specifiche competenze, producendo pertanto risultati diversi da quelli di ogni altro lettore nei confronti del medesimo testo: da qui, le molteplici possibilità di lettura di un testo letterario (ALDO NEMESIO, *Il lettore vagante. La percezione dei testi: letteratura, cinema e web*, Torino, Nuova Trauben, 2015).

⁴⁴ W. ISER, *L'atto della lettura*, cit., p. 94.

⁴⁵ CESARE SEGRE, Introduzione all'edizione italiana, in WOLFGANG ISER, *L'atto della lettura*, cit., p. 12.

Tuttavia Iser sottolinea come la lettura proceda per fasi successive, così che il suo significato non potrà essere acquisito tutto in una volta dal lettore:

L'appercezione può solo avere luogo attraverso fasi ciascuna delle quali contiene aspetti dell'oggetto da costituire, ma nessuna delle quali può pretendere di essere rappresentativa di esso. Così l'oggetto estetico non può essere identificato con alcuna delle sue manifestazioni durante il flusso temporale di lettura. L'incompletezza di ciascuna manifestazione richiede delle sintesi, che a loro volta provocano il *transfert* del testo nella coscienza del lettore. Il processo di sintesi, comunque, non è sporadico, ma continuo lungo tutte le fasi del viaggio del punto di vista errante.⁴⁶

In ognuna delle fasi di lettura, cioè, il lettore si troverà di fronte a uno dei tanti punti di vista (del narratore, dei vari personaggi) che interagiscono all'interno del testo: il suo compito sarà, allora, quello di giungere a una graduale convergenza degli stessi, dal momento che nessun singolo punto di vista può rappresentare da sé il pieno significato del testo; e ciò avverrà attraverso un continuo riadattamento delle proprie percezioni durante le fasi di lettura (condizione, questa, che non costituisce un ostacolo alla lettura ma, al contrario, ne rappresenta lo stimolo principale provocando nel lettore curiosità o *suspense*), la quale verrà considerata il prodotto di una dialettica tra "ritensione" di vecchi ricordi (che vanno a stagliarsi sullo sfondo della memoria) e "protensione" verso nuovi orizzonti (che si offrono al lettore attraverso l'incrocio delle varie prospettive testuali),⁴⁷ definendo al contempo il "punto di vista mobile" – o "vagante" – del lettore tra le medesime prospettive in continuo mutamento.

⁴⁶ W. ISER, *L'atto della lettura*, cit., p. 172.

⁴⁷ «Il cambiamento delle prospettive frazionava costantemente il testo in una struttura di ritensione e protensione, in modo che aspettativa e memoria si proiettano l'una sull'altra» (W. ISER, *L'atto della lettura*, cit., p. 207).

Il lettore, dunque, è indotto dal testo medesimo alla sua comprensione e produzione, e l'efficacia dell'opera si misurerà proprio dal grado di partecipazione del lettore alla sua produzione di senso (che, pertanto, non è formulato unilateralmente dal testo ma ha bisogno di un soggetto ricevente per esprimersi).⁴⁸

Infine, la lettura permette di conoscere il mondo in maniera nuova rispetto a come lo si è sempre visto poiché, leggendo, si producono immagini che assorbono totalmente il lettore e che, se da un lato lo inducono a un momentaneo distacco dalla realtà, dall'altro gli consentono di osservare dall'esterno quella stessa realtà (la quale, una volta terminata la lettura, si potrà riconoscere sotto una nuova luce).

III.7. Il *lector in fabula* di Umberto Eco

Il “lettore implicito” di Iser sembra richiamare la figura del “Lettore Modello” proposta da Umberto Eco il quale, condannando i più accaniti sostenitori del *Reader-Response Criticism* (i quali spostavano «vistosamente l'accento sull'iniziativa del destinatario e sull'irriducibile ambiguità del testo, cosicché il testo diventa un puro stimolo per la deriva interpretativa»),⁴⁹ ritiene che il testo offra al lettore dei riferimenti che ne orientano la lettura: e ciò a cui Eco allude è proprio la presenza di un “Lettore Modello” inscritto nel testo, al quale dovrebbe fare riferimento ogni lettore empirico per una corretta interpretazione dello stesso.

⁴⁸ «Poiché il significato nasce dal processo di attualizzazione, [...], un interprete non può più pretendere di insegnare al lettore il significato del testo, poiché senza un contributo [...] soggettivo non si dà nulla. [...] quando si legge un testo, [...] è allora che il testo comincia a dischiudere il suo potenziale» (ivi, pp. 53-54).

⁴⁹ UMBERTO ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, p. 25.

La teoria del “Lettore Modello” verrà poi ampiamente esposta da Eco nel saggio *Lector in fabula*,⁵⁰ e anche se la sua analisi per spiegare la cooperazione tra testo e lettore è di natura semiotica, dunque non fenomenologica come quella di Iser, le affinità col pensiero di quest’ultimo sono evidenti: entrambi fanno riferimento a entità astratte, affermando che la cooperazione interpretativa non avviene tra due soggetti empirici ma tra due “strategie discorsive”, quella dell’“autore implicito” da un lato e del “lettore implicito” dall’altro.

Eco sostiene che l’attività cooperativa tra un testo e il suo lettore è quell’attività che porta quest’ultimo a trarre dal primo ciò che esso non dice esplicitamente ma presuppone, riempiendo quegli spazi lasciati vuoti dall’autore attraverso connessioni di tipo intertestuale o enciclopedico (ossia appellandosi, rispettivamente, a sceneggiature simili presenti in altri testi o alle proprie esperienze esistenziali): «[...] il testo è una macchina pigra che esige dal lettore un fiero lavoro cooperativo per riempire spazi di non-detto o di già-detto rimasti per così dire in bianco, allora il testo altro non è che una macchina presupposizionale».⁵¹

La cooperazione del lettore implica dunque, per quest’ultimo, una serie di scelte interpretative al punto che egli diverrà parte attiva del quadro generativo del testo⁵² la cui esistenza (cioè la sua capacità comunicativa e potenzialità significativa) sarà, allora, condizionata dalla presenza di un destinatario pronto ad attualizzarlo secondo le strategie messe in atto dall’autore (così che l’interpretazione del lettore non sarà indiscriminatamente libera, ma seguirà direzioni ben precise). Quest’ultimo prevede,

⁵⁰ ID., *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

⁵¹ Ivi, pp. 24-25.

⁵² Particolare esempio di cooperazione interpretativa possono essere le traduzioni dei testi da una lingua a un’altra, poiché una traduzione inserisce nella superficie del testo ciò che l’originale lascia, invece, all’attualizzazione del lettore.

infatti, un “Lettore Modello” in grado di cooperare all’attualizzazione del testo nei modi da lui stesso voluti all’atto della scrittura (cioè un lettore in grado di muoversi, a livello interpretativo, così come egli si è mosso a livello generativo); e i criteri che l’autore ha a disposizione per prevedere il suo “Lettore Modello” possono essere vari: la scelta di una lingua, di uno stile, di una competenza enciclopedica o di un patrimonio lessicale, di specifiche formule o segnali che indicano il genere di appartenenza del testo; tutto ciò contribuisce a restringere il campo dei lettori e a individuare il tipo di lettore ideale per ogni scrittura, stabilendone le specifiche competenze. Pertanto l’interpretazione di un testo (concetto nettamente distinto da quello di uso libero dello stesso) implica una dialettica tra strategia dell’autore e risposta del suo lettore, la quale mette in atto una cooperazione che (come già affermato) non è da intendersi tra due soggetti empirici, bensì tra due “strategie discorsive” che si definiscono reciprocamente:

- l’“Autore Modello”, non coincidente con l’autore empirico che scrive la storia ma identificabile con quello che ogni teoria della letteratura chiama “stile”; è una voce che affianca il “Lettore Modello” e gli impartisce le giuste istruzioni secondo la propria strategia narrativa;⁵³

- il “Lettore Modello” previsto in partenza dall’autore e dal testo stesso, creato insieme ad esso:⁵⁴ asserzione, quest’ultima, che però tende a creare un divario con il “lettore implicito” di Iser poiché, come rileva Paola Pugliatti,

la prospettiva fenomenologica di Iser assegna al lettore un privilegio [...] quello di stabilire un “punto di vista”, in tal modo determinando il significato del testo. Il lettore Modello di Eco (1979) non figura solo come qualcuno che coopera e

⁵³ «[...] l’autore modello [...] è la voce, o la strategia [...] affinché il lettore modello sia coinvolto» (U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lecture 1992-1993*, Milano, Bompiani, 1994, p. 27).

⁵⁴ «Se un testo inizia con “C’era una volta”, esso lancia un segnale che immediatamente seleziona il proprio lettore modello, che dovrebbe essere un bambino, o qualcuno che è disposto ad accettare una storia che vada al di là del senso comune» (ivi, p. 11).

interagisce col testo: [...] nasce col testo [...]. Pertanto la competenza dei Lettori Modello è determinata dal tipo di *imprint* genetico che il testo ha loro trasmesso [...]. Creati col testo, imprigionati in esso, essi godono tanta libertà quanta il testo loro concede.⁵⁵

La differenza fondamentale tra i due è nel grado di libertà assegnato al lettore: mentre Iser attribuisce semplicemente a quest'ultimo il compito di stabilire un "punto di vista" che, attraverso vari mutamenti e rielaborazioni, consenta di mettere insieme le varie prospettive testuali e determinarne il significato, Eco impone al suo lettore di soddisfare necessariamente le condizioni stabilite in partenza dal testo e dal suo autore, per una piena comprensione dello stesso.

Ora, affinché il "Lettore Modello" possa cooperare all'attualizzazione del testo avanzando previsioni su quanto accadrà nel corso della narrazione, dovrà seguire passo per passo ciò che in un testo narrativo viene chiamato *fabula*,⁵⁶ attualizzandone le varie porzioni: suo compito, in sostanza, sarà fare anticipazioni su quello che avverrà nello stato successivo della *fabula* (che dovrebbe corrispondere a quanto sta per leggere), e solo dopo averlo letto saprà se il testo confermi o meno la sua anticipazione.

Questa attività previsionale attraversa tutto il processo interpretativo del testo, dall'*incipit* al finale, e viene accentuata in presenza di segnali di *suspense* (digressioni, suddivisione del testo in capitoli, salti temporali) che creano una dilazione della risposta all'implicita domanda del lettore, in questo modo maggiormente indotto a configurarsi un possibile corso di eventi o stato di cose, e ad azzardare ipotesi su "mondi possibili".⁵⁷

⁵⁵ PAOLA PUGLIATTI, *Reader's Stories Revisited. An Introduction*, in *Il lettore: modelli. Processi ed effetti dell'interpretazione*, a cura di Mauro Ferraresi e Paola Pugliatti, numero monografico di *Versus. Quaderni di studi semiotici*, n. 52-53 (gennaio-maggio 1989), pp. 5-6.

⁵⁶ La *fabula*, in un testo narrativo, rappresenta il corso degli eventi ordinato temporalmente.

⁵⁷ Il mondo narrativo atteso dal "lettore Modello" è un "mondo possibile" in quanto alternativo al mondo reale, dal quale prende a prestito individui e proprietà appartenenti all'enciclopedia del lettore. Per azzardare previsioni, infatti, il lettore fuoriesce momentaneamente dal testo e si appella alla propria

Oltre alla *fabula*, infatti, un testo narrativo presenta anche un “intreccio”⁵⁸ con le proprie dislocazioni temporali (salti in avanti – o anticipazioni; ritorni all’indietro – i cosiddetti *flashback*) e digressioni (descrizioni o riflessioni); così, in alcuni casi esso è caratterizzato dalla rapidità (una qualità che, come si vedrà in seguito, viene esaltata dallo scrittore Italo Calvino nella seconda delle sue *Lezioni americane*),⁵⁹ in altri dall’indugio, cioè da un rallentamento nella narrazione (di cui lo stesso Calvino non nega i piaceri durante il suo elogio alla rapidità) che l’autore utilizza come strategia per creare all’interno della storia i suddetti momenti di *supense*, e permettere al lettore di prevedere da sé lo sviluppo della stessa.

Un tipico esempio di indugio narrativo Eco lo individua nei *Promessi Sposi* di Manzoni,⁶⁰ nella scena in cui Don Abbondio, noto per la sua viltà, incontra i bravi mentre sta rientrando a casa: Manzoni, qui, non soddisfa immediatamente la curiosità dei lettori raccontando cosa accadde in quell’incontro, ma divaga impiegando alcune pagine per spiegare chi erano a quel tempo i bravi, con minuzia di particolari storici; e dopo aver terminato questa descrizione indugia ancora, rivolgendo un appello diretto al lettore su cosa avrebbe lui fatto al posto di Don Abbondio.⁶¹

È evidente, dunque, che le previsioni del “Lettore Modello” avvengano secondo le indicazioni dategli dal testo circa il tipo di mondo narrativo che egli dovrà attendersi, a conferma di come, per Eco, «[...] un testo prevede e calcola i possibili comportamenti

enciclopedia cercandovi dei *topoi* adattabili all’interpretazione del testo medesimo. Queste fuoriuscite provvisorie sono ciò che Eco definisce “passeggiate inferenziali” nel repertorio del già-detto, tra “sceneggiature comuni” (regole di azione pratica condivise dal lettore con la maggior parte dei membri della cultura a cui appartiene) e “sceneggiature intertestuali” (schemi retorici e narrativi condivisi da una serie di testi, di cui il lettore è a conoscenza).

⁵⁸ L’intreccio, in un testo narrativo, è il modo in cui la storia viene effettivamente raccontata.

⁵⁹ ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

⁶⁰ U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit.

⁶¹ Tipico esempio, questo, di come l’autore spinga il lettore a compiere una di quelle “passeggiate inferenziali” descritte in nota 56.

del Lettore Modello, [...] la sua possibile interpretazione fa parte del processo di generazione del testo». ⁶²

III.7.1. L'opera aperta

In un altro saggio intitolato *Opera aperta*,⁶³ Eco definisce un'opera come il punto di partenza di una fruizione che dà vita in modi sempre diversi alla forma iniziale: il rapporto tra essa e il suo fruitore è, dunque, una sorta di dialogo tra la struttura della prima e la libera risposta del secondo (il quale reagisce al sistema di relazioni di cui è fatta l'opera rielaborandolo in maniera attiva e sempre nuova), così che sarebbe da respingere la tesi strutturalista secondo cui l'opera d'arte è come un cristallo, pura struttura significativa al di là di qualsiasi mutevole significato (che, invece, muta con l'evolversi della situazione storica di ogni interprete).

L'autore produce sì un'opera come forma in sé definita, ma ogni fruitore rifletterà nell'atto della sua ricezione una propria sensibilità, cultura o situazione esistenziale, propensione, gusto o pregiudizio, che lo porteranno a interpretare quella forma secondo una prospettiva individuale e originale.

L'opera in sé sarà sempre esteticamente valida, perfetta e unica nella sua forma conclusa e singolare, ma allo stesso tempo si presenta aperta a diverse possibilità interpretative:

[...] qualsiasi opera d'arte, anche se non si consegna materialmente incompiuta, esige una risposta libera ed inventiva, [...] perché non può venire realmente compresa se l'interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso.⁶⁴

⁶² U. ECO, *Lector in fabula*, cit., p. 172.

⁶³ ID., *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1972.

⁶⁴ Ivi, p. 28.

Il concetto di “opera aperta”, applicabile ai testi contemporanei, si differenzia ampiamente da quello di “allegorismo” applicato ai testi medievali: questi ultimi potevano essere letti in quattro sensi differenti (letterale, allegorico, morale e anagogico) teorizzati da Dante nel *De Vulgari Eloquentia*, ma sempre secondo regole prefissate dalla poetica del tempo, rispondente alle leggi di una società preordinata e teocratica; in questo modo l’interpretazione del lettore non sfuggiva mai al controllo dell’autore.

Le infinite possibilità interpretative dei testi contemporanei rispondono, invece, a una diversa visione del mondo che si è andata man mano profilando nel corso della storia, a partire dalla rivoluzione copernicana che ha definitivamente debellato il geocentrismo. Ogni opera d’arte, riflettendo la cultura della propria epoca, diventa “metafora del mondo” (ossia strumento di visione e analisi della realtà del proprio tempo) e, col passare dei secoli e l’evolversi della storia e della scienza, dall’opera univoca dell’artista medievale (riflesso di una concezione del cosmo gerarchica e preordinata) si è passati dapprima all’arte dinamica del Barocco, poi alla poesia evocativa di fine Settecento (ad esempio, quella di Novalis) e infine al Simbolismo suggestivo del secondo Ottocento, con cui «l’opera si pone intenzionalmente “aperta” alla libera reazione del fruitore». ⁶⁵

Per Eco, l’“opera aperta” per eccellenza è quella di Kafka in quanto ambigua e ricca di elementi simbolici, variamente interpretabili a livello esistenziale, teologico o psicanalitico (il processo, il castello, la malattia, la metamorfosi, la condanna, la tortura), insieme all’*Ulysses* di James Joyce paragonato a un piccolo universo osservabile da varie angolazioni, e in cui non esiste più né uno spazio omogeneo né un decorso univoco del tempo.

⁶⁵ Ivi, p. 33.

Infatti egli dichiara: «dubito assai che una memoria umana sia capace alla prima lettura di soddisfare tutte le richieste di *Ulysses*. E quando lo rileggiamo, noi possiamo incominciare da qualsiasi punto, come se fossimo di fronte a [...] una città [...] nella quale si possa entrare da qualsiasi direzione».⁶⁶

Ma ogni opera, in realtà, si può ritenere aperta a un'infinita serie di letture possibili, ognuna delle quali permette alla stessa di rivivere ogni volta in modo differente, secondo il gusto e il punto di vista dell'interprete; e grazie a questa libertà interpretativa, il lettore ha la possibilità di conoscere e comprendere nuovi aspetti del mondo: «L'apertura [...] è garanzia di un tipo di fruizione particolarmente ricca e sorprendente che la nostra civiltà va perseguendo come un valore tra i più preziosi, perché tutti i dati della nostra cultura ci inducono a concepire, sentire e quindi vedere il mondo secondo la categoria della possibilità».⁶⁷

Il riconoscimento del mondo come nodo di possibilità diverse, di interpretazioni e soluzioni molteplici riprodotto dall'"opera aperta", si attua attraverso il rifiuto in quest'ultima dell'intreccio narrativo (inteso come collegamento di nessi univoci tra quegli eventi che risultano essenziali alla risoluzione finale della vicenda raccontata) in favore di azioni e vicende senza nessi logici, casuali e ambigue (ma proprio per questo aperte a molteplici possibilità interpretative), e recanti un implicito discorso sul mondo che non segue più la logica convenzionale, non assegna più alle cose un significato univoco permettendo, così, di sperimentare la vita sotto nuovi aspetti: «L'incertezza è diventata il criterio essenziale per la comprensione del mondo [...]. Pluralità ed equivalenza delle

⁶⁶ Ivi, pp. 34-35.

⁶⁷ Ivi, p. 176.

descrizioni del mondo. [...] le leggi causali sono crollate, la probabilità domina la nostra interpretazione delle cose [...].⁶⁸

III.8. Un'etica del lettore

Nonostante il testo letterario si presenti aperto alle molteplici interpretazioni del lettore, esistono tuttavia dei limiti a tale libertà: lo stesso Eco afferma che i limiti dell'interpretazione coincidono con i diritti del testo⁶⁹ (ovvero con le convenzioni grammaticali che lo regolano), e inoltre il lettore, nella sua attività di ri-creazione dello stesso, non deve mai superare il limite del buonsenso dettatogli dalla propria coscienza.⁷⁰

«Qual è lo statuto della nostra soggettività mentre sul libro, di frase in frase, si mobilitano insieme l'orecchio e lo sguardo, l'immaginazione e la voce?»⁷¹ con questa domanda Ezio Raimondi apre le sue considerazioni sul ruolo del lettore che, durante l'atto della lettura, esprimerebbe la propria singolarità acquisendo un ruolo attivo di dialogo e co-creazione con chi ha scritto la storia, rivelando in questo modo qualcosa di sé.

Ma poi egli aggiunge: «[...] tra il lettore e lo scrittore, si producono lo sguardo, la coscienza, il faccia a faccia di una vera e propria relazione etica»,⁷² dove per “relazione etica” si intende il riconoscimento del relativismo di ogni libertà.

L'esistenza di un testo dipende sì dall'interpretazione che ne dà ciascun lettore, ma mettendola pur sempre a confronto «con il potenziale semantico e la logica creativa della parola altrui»⁷³ (sia che si tratti di quella dell'autore che di quella di un qualsiasi

⁶⁸ Ivi, p. 226.

⁶⁹ U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, cit.

⁷⁰ A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, cit.

⁷¹ EZIO RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 7.

⁷² Ivi, p. 14.

⁷³ Ivi, p. 17.

altro lettore): di conseguenza, nessuna singola interpretazione si imporrà mai come assoluta e oggettiva, perché «leggere significa vedere e comprendere nella dinamica inventiva del testo una coscienza diversa, un altro individuo, circoscritto dalla sua posizione, dalla sua prospettiva temporale e culturale».⁷⁴

L'estetica dell'interpretazione viene dunque a convertirsi in etica, cioè in rispetto e tensione verso l'altro, in «comprensione nella separazione»,⁷⁵ poiché il compito della lettura è di educare a una «compresenza di verità differenti nella pluralità libera delle coscienze»,⁷⁶ di modo che ogni lettore possa riconoscere e rispettare l'individualità altrui.

Con queste riflessioni Raimondi sottolinea l'importanza della diversità interpretativa, pur nella comunione d'intenti tra i lettori: il che rende la lettura un compito infinito, continuamente approssimativo e mai assoluto poiché il significato del testo, a partire dalle varie interpretazioni di ogni singolo lettore, è inesauribile e in continuo mutamento.

⁷⁴ Ivi, p. 18.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Ivi, p. 44.

CAPITOLO QUARTO

IL “LETTORE” DI ITALO CALVINO

IV.1. Lo “scaffale ipotetico”

Oltre che di critici, storici e teorici del secondo Novecento, la figura del lettore è stata spesso oggetto delle riflessioni di un grande scrittore italiano già citato nel capitolo precedente, Italo Calvino.

Nato a la Habana (Cuba) il 15 ottobre 1923 da padre agronomo e madre botanica (entrambi di origine italiana), Calvino è stato un intellettuale impegnato anche sul piano politico: all'età di due anni fece ritorno in Italia con la famiglia, e trascorse la fanciullezza a Sanremo (paese di origine del padre) frequentando prima le scuole valdesi (e costretto, pertanto, a diventare balilla nonostante la famiglia non appoggiasse il regime fascista), poi il liceo.

Negli anni della Seconda guerra mondiale, tra il 1938 e il 1943, nacque in lui la passione per la scrittura (poesie, racconti brevi e testi teatrali) e, seppur dopo il liceo si iscrisse alla facoltà di Agraria di Torino, i suoi veri interessi continuarono a essere la letteratura e il teatro.

Trasferitosi a Firenze nel '43, frequentò assiduamente la biblioteca del Gabinetto Vieusseux e, tornato a Sanremo dopo l'Armistizio dell'8 settembre, trascorrerà diversi

mesi nascosto per sfuggire al reclutamento, cercando conforto in letture che poi influenzeranno la sua vocazione di scrittore.

Tra il '44 e il '45 partecipò anche all'esperienza partigiana (la quale sarà alla base del suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno* del 1947, e di altri successivi racconti), mentre nel dopoguerra si iscrisse al PCI e alla facoltà di Lettere di Torino: conseguita la laurea con una tesi su Joseph Conrad, iniziò una lunga collaborazione con la casa editrice Einaudi che sarà fondamentale per la sua produzione artistica.

Nell'estate del '67, però, Calvino decise di trasferirsi a Parigi restandovi fino al 1980: qui ebbe modo di frequentare alcuni intellettuali parigini (tra cui Georges Perec e Raymond Queneau), approfondendo i propri interessi per le materie scientifiche e il gioco combinatorio (che si ritrova in alcuni dei suoi racconti, come *Il castello dei destini incrociati* del 1969 e *Le città invisibili* del 1972).

Tornato in Italia, mentre nel settembre 1985 lavorava al ciclo di conferenze per l'Università di Harvard, lo scrittore venne colto da ictus nella sua villa di Castiglione della Pescaia, morendo nell'ospedale di Siena il 19 settembre dello stesso anno.

Uno dei tratti fondamentali che Calvino assegna al ruolo del lettore è il rapporto «tra la lettura come emozione immediata e la lettura come piacere inesauribile, tra la scoperta di un libro e la continua ricerca di altri libri, insomma tra un'esperienza che può sembrare irripetibile e che può invece ripetersi all'infinito».¹

Pertanto, la propensione che egli aveva per il romanzo breve era basata proprio sulle condizioni oggettive del lettore, come egli stesso dichiara: «più che sulla dimensione

¹ GIAN CARLO FERRETTI, *Le avventure del lettore. Calvino, Ludmilla e gli altri*, Lecce, Piero Manni Editore, 1997, p. 10.

il criterio di scelta si baserà sull'intensità d'una lettura sostanziosa che possa trovare il proprio spazio anche nelle giornate meno distese della nostra vita quotidiana».²

Il riferimento, qui, è certamente a una scrittura rapida di cui lo stesso Calvino, come già ricordato, compie l'elogio nella seconda delle sue *Lezioni americane*³

² I. CALVINO, *Una nuova collana: i «Centopagine» Einaudi*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Meridiani Mondadori, 1995, p. 1718 (1971-1985).

³ Le *Charles Eliot Norton Poetry Lectures* rappresentano un ciclo di sei conferenze che Calvino avrebbe dovuto tenere nell'autunno del 1985 all'Università di Harvard. Prima di partire per gli Stati Uniti egli aveva scritto le prime cinque, mentre la sesta avrebbe dovuto comporla proprio ad Harvard: tuttavia il ciclo non si tenne a causa della morte dello scrittore (nel settembre dell'85), e la pubblicazione delle *Lezioni americane* (questo il titolo dato al ciclo in italiano) – tranne la sesta non realizzata – avvenne postuma, nel 1988. Lo scopo di Calvino, in queste pagine, è delineare alcune specifiche qualità della letteratura che egli voleva fossero trasmesse alla società tecnologica e postindustriale del nuovo millennio che stava per aprirsi. La prima è la “leggerezza”, che egli considera un valore (in quanto non associata all'idea di vaghezza, ma di precisione) che si contrappone alla pesantezza del vivere: «Nell'universo infinito della letteratura s'aprono sempre altre vie da esplorare, [...], stili e forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo [...] in cui ogni pesantezza viene dissolta [...]» (ID., *Lezioni americane*, cit., p. 9). Poeti della “leggerezza”, per Calvino, sono: Lucrezio che, nell'intento di scrivere il poema “della materia” – il *De rerum natura* – sembra voler a tutti i costi «evitare che il peso della materia ci schiacci» (ivi, p. 10); Ovidio, nelle cui *Metamorfosi* si ritrova lo stesso intento di dissoluzione della compattezza del mondo, in quanto vi si descrivono forme che «definiscono la diversità d'ogni cosa e pianta e animale e persona; [...] tenui involucri d'una sostanza comune che, – se agitata da profonda passione – può trasformarsi in quel che vi è di più diverso» (ivi, p. 11); Cavalcanti, nelle cui poesie i soggetti sembrano dissolversi in sospiri o raggi luminosi, mentre un tema per nulla leggero come la pena d'amore viene raffigurato sotto forma di «entità impalpabili che si spostano [...] tra cuore e mente» (ivi, p. 14). Ma anche la malinconia di Shakespeare viene considerata, da Calvino, una sorta di alleggerimento della tristezza, mentre lo *humor* di Cervantes è «il comico che ha perso la pesantezza corporea (ivi, p. 21). Infine Calvino cita Leopardi, il cui miracolo è stato quello «di togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare» (ivi, p. 26): la luna, per il poeta recanatese, era immagine di leggerezza (al pari del volo degli uccelli o del canto di una fanciulla), in contrapposizione all'insostenibile peso del vivere. La seconda è la “rapidità”, di cui sopra. Segue l'“esattezza”, che Calvino definisce in tre punti: un definito disegno dell'opera; immagini icastiche (ossia chiare e incisive); un linguaggio ben preciso (cioè usato non in modo approssimativo e casuale). Anche in questo caso Calvino prende a modello il linguaggio leopardiano, affermando che nonostante sia definito il poeta del “vago” (poiché la vaghezza lascia spazio all'immaginazione e alla speranza, uniche consolazioni ai dolori e alle delusioni dell'esistenza), Leopardi riesce a dar prova di massima precisione nell'indicare ogni immagine o sensazione di vaghezza, rivelandosi pertanto un esempio di esattezza. Ma Calvino fa un'osservazione anche sulla propria scrittura: «Alle volte cerco di concentrarmi sulla storia che vorrei scrivere e m'accorgo che quello che m'interessa è un'altra cosa, ossia [...] tutto ciò che resta escluso dalla cosa che dovrei scrivere; il rapporto tra quell'argomento determinato e tutte le sue possibili varianti e alternative [...]. È un'ossessione divorante, [...] che basta a bloccarmi. Per combatterla, cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto» (ivi, pp. 67-68). Traspare, da queste parole, l'idea dell'opera letteraria come di una “minima porzione” che si cristallizza in una forma ben precisa, ma con un senso non tuttavia rigido: perciò, i due simboli che meglio rappresentano la scrittura letteraria, per Calvino, sono il cristallo (che dà un'immagine di regolarità, grazie alla precisione delle sue sfaccettature) e la fiamma (che, invece, dà l'immagine di una forma esteriore costante ma di incessante agitazione interna – al pari, proprio, di un altro simbolo caro a Calvino, quello della città: connubio tra precisione geometrica e groviglio esistenziale, essa compare ne *Le città invisibili* dello scrittore, romanzo composto da vari testi brevi disposti non secondo una successione consequenziale, ma come in una rete all'interno della quale si possono seguire percorsi plurimi e giungere a diverse

sostenendo che un racconto non dovrebbe essere ricco di dettagli, ma lasciare spazio all'immaginazione del lettore riportando i fatti in rapida successione ritmica, secondo la logica dell'essenziale e dell'economia espressiva.

Per questo egli dice di preferire le *short stories*, forme brevi ma dallo stile più efficace, e dense di contenuti: «[...] sogno immense cosmologie, saghe ed epopee racchiuse nelle dimensioni d'un epigramma. Nei tempi sempre più congestionati che ci attendono, il bisogno di letteratura dovrà puntare sulla massima concentrazione della poesia e del pensiero».⁴

Maestro della scrittura breve è stato Jorge Luis Borges il quale, secondo Calvino, ebbe l'idea di fingere che il libro che voleva scrivere fosse già stato scritto da un ipotetico autore sconosciuto, proponendosi quindi di descriverlo, riassumerlo e recensirlo ma attraverso un modo di raccontare sintetico e di scorcio, e un periodare sobrio e ben preciso.

Tuttavia egli aggiunge che già Leopardi, nello *Zibaldone* del 3 novembre 1821, aveva scritto:

La rapidità e la concisione dello stile piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, o così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, [...], o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno

conclusioni). Calvino passa poi a descrivere il valore letterario della "visibilità", delineando due tipi di processi immaginativi: quello che ha origine nelle parole e porta all'immagine visiva (come normalmente accade nella lettura), e quello che ha origine con l'immagine visiva e giunge all'espressione verbale (come accade per la scrittura d'invenzione, che non si richiama più a un'autorità predefinita o a una tradizione ma punta sulla novità). Calvino infatti dichiara: «Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche [...] l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale» (ivi, p. 88). E poiché, nella mente dello scrittore, la fantasia tiene conto di tutte le combinazioni possibili, le immagini vengono considerate come un repertorio potenziale da cui attingere le forme migliori. Infine Calvino parla della "molteplicità", caratteristica della scrittura letteraria per la quale si rimanda al capitolo successivo, in occasione dell'analisi del romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

⁴ Ivi, p. 50.

colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro.⁵

E lo stesso Galileo Galilei, nel *Saggiatore*, affermava che «il discorrere è come il correre»:⁶ e poiché per lui “discorrere” significava “ragionare”, con questa frase egli voleva far intendere l’importanza dell’agilità nel ragionamento, attraverso la rapidità del pensiero e l’economia degli argomenti.

Come già accennato nel precedente capitolo, con questa apologia della “rapidità” Calvino non intende tuttavia negare «i piaceri dell’indugio»,⁷ il quale in letteratura può manifestarsi attraverso la tecnica dell’“iterazione” (di situazioni, frasi o formule) o quella della “digressione” («[...] una strategia per rinviare la conclusione, una moltiplicazione del tempo all’interno dell’opera, una fuga perpetua»)⁸.

Tornando all’idea di una lettura continua e sempre producente, al servizio delle mutevoli attese del lettore, è evidente che essa sia al centro del pensiero calviniano in quanto frequentemente dichiarata dallo scrittore:

si scrive [...] per persone che hanno letto certi altri romanzi, certe altre poesie. Un libro viene scritto perché possa essere affiancato ad altri libri, perché entri in uno scaffale ipotetico e, entrandovi, in qualche modo lo modifichi, scacci dal loro posto altri volumi o li faccia retrocedere in seconda fila, reclami l’avanzamento in prima fila di certi altri.⁹

E ancora:

⁵ GIACOMO LEOPARDI, *Prose scelte. Annotate ad uso delle scuole*, a cura di Raffaello Fornaciari, Firenze, Gaspero Barbera Editore, 1915, p. 225.

⁶ GALILEO GALILEI, FRANCESCO REDI, *Prose scelte*, a cura di Severino Ferrari, Modena, E. Sarasino Editore, 1893, p. 82.

⁷ I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 45.

⁸ Ivi, p. 46.

⁹ ID., *Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 199 (1967).

I libri sono fatti per essere in tanti, un libro singolo ha senso solo in quanto s'affianca ad altri libri, in quanto segue e precede altri libri [...]. La nostra civiltà si basa sulla molteplicità dei libri; la verità si trova solo inseguendola dalle pagine d'un volume a quelle d'un altro volume, come una farfalla dalle ali variegata che si nutre di linguaggi diversi, di confronti, di contraddizioni.¹⁰

Il suo è un chiaro invito a compiere sempre nuove letture per soddisfare un bisogno-piacere inesauribile, in quanto ogni lettura si presenta come presupposto di altre letture; e l'idea che ogni singolo libro di ciascun autore sia solo un tassello di un grande insieme costituito da tutti i libri scritti e ancora da scrivere, espressa invece nel saggio *Mondo scritto e mondo non scritto*,¹¹ rimanda certamente al racconto di Borges *La biblioteca di Babele* (1941), che rappresenta il modello dell'universo attraverso un repertorio infinito di tutti i libri possibili.

Tutte queste riflessioni, con cui Calvino vuol fare intendere che un testo acquista senso solo all'interno di una biblioteca ipotetica fatta di libri già scritti e ancora da scrivere (una biblioteca in continuo movimento, in cui la posizione dei libri sulla scaffalatura cambia continuamente modificando il rapporto tra gli stessi, e dunque anche il loro significato) e che dunque la verità, seppur parziale e relativa, può trovarsi solo nella molteplicità, saranno alla base del romanzo *Se notte d'inverno un viaggiatore* (1979)¹² in cui i due protagonisti (il Lettore e la Lettrice) sono alla continua ricerca di un libro lasciato interrotto, che si trasforma di volta in volta in un altro, come «parti di un tutto che non ha

¹⁰ ID., *Il libro, i libri*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1847 (1984).

¹¹ ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 1865-1875 (1983).

¹² In questo senso andrebbero infatti interpretate, nel romanzo, le parole del personaggio Silas Flannery: «Se penso che devo scrivere un libro, tutti i problemi del come questo libro deve essere e del come non deve essere mi bloccano e mi impediscono d'andare avanti. Se invece penso che sto scrivendo un'intera biblioteca, mi sento improvvisamente alleggerito: so che qualsiasi cosa io scriva sarà integrata, contraddetta, bilanciata, amplificata, sepolta dalle centinaia di volumi che mi restano da scrivere» (ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2009, p. 212; 1979).

fine, [...], parti di un sistema scritto il cui significato è interpretabile solo attraverso ciò che precede, ciò che segue e ciò che gli sta accanto».¹³

Ma anche Alberto Manguel riprende il pensiero di Calvino, sostenendo che «ogni libro è stato generato da una lunga successione di altri libri le cui copertine non abbiamo mai visto e i cui autori forse non abbiamo mai sentito nominare, ma che riecheggiano nel libro che teniamo in mano»;¹⁴ e Mauro Caproni, a sua volta, afferma che nell'esaminare un qualsiasi testo, il lettore si accorge che ogni libro non è altro che «la messa in libro di altri libri ai quali egli rimanda».¹⁵

IV.2. I “personaggi lettori” di Calvino

Molti personaggi delle opere narrative di Calvino sono dei lettori, i cui comportamenti esprimono chiaramente l'idea che lo scrittore aveva della lettura.

Ad esempio, nei primi racconti sull'esperienza della Resistenza, Calvino descrive le storie vissute dai partigiani durante la guerra, raccontate da loro stessi la notte attorno al fuoco e poi riportate dalla gente nei treni, venendo così a creare

una sorta di integrazione di ruoli tra anonimi protagonisti, narratori e ascoltatori. In queste storie [...] ci sono anche le storie di chi ascolta, o [...] storie analoghe a quelle che l'ascoltatore ha vissuto. Ogni singolo ascoltatore diventa personaggio ideale o reale di storie ascoltate anche da altri, delineando così una primissima immagine di quello che sarà il personaggio lettore che viene letto da altri lettori.¹⁶

¹³ ROSSANA AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, p. 59.

¹⁴ A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, cit., p. 231.

¹⁵ A.M. CAPRONI, *L'atto del leggere*, cit.

¹⁶ G.C. FERRETTI, *Le avventure del lettore*, cit., pp. 39-40.

Nella Prefazione del 1964 a *Il sentiero dei nidi di ragno*, invece, lo scrittore afferma: «Le letture e l'esperienza di vita non sono due universi ma uno. Ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse».¹⁷

E infatti, come rileva Gian Carlo Ferretti, il romanzo (scritto nel 1947) sembra coniugare, attraverso le letture di uno dei personaggi, due aspetti opposti e tuttavia complementari della lettura: un'inguaribile inerzia e pigrizia pratica, e un interesse e apertura verso il mondo e la vita.¹⁸ Il personaggio lettore in questione è il partigiano Zena il Lungo, detto Berretta di Legno: di indole molto pigra, egli considerava una gran crudeltà costringere gli uomini a lavorare tutta la vita; passava le sue giornate sdraiato a leggere un grosso libro che narrava di luoghi lontani, in cui la gente diventava ricca senza far fatica, e sognava di poterli raggiungere a sua volta affermando che il segreto di tutto era la libera iniziativa dell'individuo.

Anche il protagonista del racconto *La stessa cosa del sangue*¹⁹ del 1949, un operaio comunista e lettore, integra alla perfezione esperienza di vita e lettura: frequenta due fratelli partigiani, e mentre con il maggiore (lettore come lui) discute di testi politici e di poesie contro i tiranni, con il minore parla di pistole e armi automatiche.

Nel racconto del 1949 *Il gatto e il poliziotto*,²⁰ invece, Calvino presenta un caso di assoluta concentrazione del personaggio lettore: durante un rastrellamento della polizia, alla ricerca di armi nei quartieri operai, ciò che si scoprirà sarà piuttosto un'appassionata e solitaria lettrice di un giornale di fumetti, del tutto indifferente a ciò

¹⁷ I. CALVINO, Prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994, pp. 1194-1195.

¹⁸ G.C. FERRETTI, *Le avventure del lettore*, cit.

¹⁹ I. CALVINO, *La stessa cosa del sangue*, in ID., *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1949.

²⁰ ID., *Il gatto e il poliziotto*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, cit. (1949).

che le accade intorno (una sorta di Ludmilla *ante litteram* in versione popolare, come si vedrà nel capitolo seguente).

Ne *Il visconte dimezzato*²¹ (romanzo del 1952, e il primo della trilogia *I nostri antenati*)²² lo scrittore, in riferimento al piacere imprevisto che può dare l'imposizione di una lettura, caratterizza quest'ultima come una sorta di "bisogno-piacere" (che, nel *Viaggiatore*, diverrà poi continuo, inesauribile): ci riferiamo, in particolare, al momento in cui la "metà buona" del visconte si troverà a leggere la *Gerusalemme Liberata* di Tasso alla fanciulla Pamela (che da tempo viveva nel bosco per sfuggire alla "metà cattiva" dello stesso), la quale però non si dimostra interessata alla lettura finché la "metà cattiva" del barone, in un atto d'ira, taglierà il libro a metà; solo in quel momento Pamela, vedendo svolazzare le pagine dai margini bianchi, ne apprezzerà finalmente la bellezza provando il desiderio di leggere quei versi dimezzati.

Ne *Il generale in biblioteca* (1953)²³ un'ispezione condotta da una commissione militare in una biblioteca di un paese immaginario, accusata di contenere volumi sospetti, porterà a rivalutare la lettura e i libri come strumenti di pace e giustizia agli occhi degli stessi censori (i quali finiranno per vedere la vita sotto una nuova luce), mentre ne *Il barone rampante* (1957),²⁴ secondo romanzo della suddetta trilogia *I nostri antenati*, Calvino offre ai suoi lettori «un vivace e articolato ritratto del *personaggio lettore*, fin dalla scelta della posizione più comoda e funzionale per una lettura solitaria»:²⁵ attraverso la figura del capo dei briganti, Gian Dei Brughi, compare infatti il tema della furia insaziabile del lettore, della continua richiesta di libri che vengono letti con intensità

²¹ ID., *Il visconte dimezzato*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, cit. (1952).

²² ID., *I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1960.

²³ ID., *Il generale in biblioteca*, in ID., *Romanzi e racconti*, III, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1953).

²⁴ ID., *Il barone rampante*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, cit. (1957).

²⁵ G.C. FERRETTI, *Le avventure del lettore*, cit., p. 44.

rinunciando anche all'azione, perché tutto ciò che ora conta è conoscerne il finale. Gian Dei Brughi però non legge a caso, ha dei gusti di lettura ben precisi che spingono anche il giovane protagonista Cosimo (colui che lo tiene nascosto dagli sbirri e gli procura le letture) a cercare e analizzare infiniti volumi, introducendo così il concetto dello "scaffale ipotetico" in cui ogni libro viene affiancato da innumerevoli altri libri.

Ne *L'avventura di un lettore*²⁶ del 1958, poi, vengono anticipati alcuni motivi del *Viaggiatore*. Il protagonista lettore è un bagnante completamente assorto nella lettura ossessiva di un romanzo fatto di tanti romanzi, in un luogo impervio e solitario, e l'interesse di questo personaggio per la vita "al di qua" (cioè per la vita del mondo reale) si riduce in funzione di un maggior interesse per la vita "al di là" della pagina scritta, come si evince dal seguente passo: «Oltre la superficie della pagina s'entrava in un mondo in cui la vita era più vita che di qua, da questa parte: come la superficie del mare che ci divide da quel mondo azzurro e verde, crepacci a perdita d'occhio, distese di fine sabbia ondulata, esseri mezzo animale e mezzo pianta».²⁷

Da queste righe traspare l'immersione totale in un mondo sconosciuto e avventuroso, in una vita che è "più vita": ma l'improvvisa apparizione di una donna attraente mette nuovamente il lettore in contatto con la vita reale, anche se questa piacevole vista non sembra inizialmente mettere in pericolo il piacere della lettura (diventandone, al contrario, parte integrante proprio come il circostante ambiente naturale); in seguito, però, facendosi più intenso l'approccio tra i due, il lettore sembra provare una maggiore tensione verso il mondo esterno, un desiderio al di là del libro che rischia di minacciare quello per la lettura al punto che egli si vedrà costretto a trovare un

²⁶ I. CALVINO, *L'avventura di un lettore*, in ID., *Romanzi e racconti*, II, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi, Bruno Falchetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1958).

²⁷ Ivi, p. 1128.

espediente per non rinunciare né ad essa, né alla donna: «capiva anche che [...] non sarebbe più riuscito a tornare alla sola tensione alla lettura, tutta raccolta e interiore. Poteva, invece, cercare di far sì che questa tensione esterna avesse per così dire un corso parallelo all'altra, in modo da non dover rinunciare né alla signora né al libro».²⁸

Il suo espediente si risolve, tuttavia, in una resa provvisoria alla vita “al di qua”, ossia in un frettoloso rapporto d'amore che fa da intermezzo tra una lettura e l'altra, ma che non distoglie mai completamente il lettore dalle stesse (che invece sembrano proseguire all'infinito).

In due racconti fiabeschi del 1948 (*Il giardino incantato*)²⁹ e del 1963 (*I figli di Babbo Natale*),³⁰ invece, Calvino dà alla lettura un significato di preclusione totale nei confronti della vita reale vissuta appieno:

- nel primo, la lettura di un grosso libro illustrato da parte di un ragazzino solitario, rinchiuso nella sua bella villa, viene vissuta dallo stesso non come un'esperienza privilegiata ma piuttosto alienante, che lo porta a rimanere escluso dai giochi avventurosi dei suoi più umili coetanei che vivono al di fuori;

- nel secondo il protagonista è ancora un bambino ricco ma completamente solo, escluso dai giochi dei suoi coetanei più poveri, che si trova a sfogliare imbronciato un libro illustrato, circondato da numerosi regali natalizi: solo l'esperienza trasgressiva di distruggerli tutti gli farà provare il vero divertimento del gioco, mentre il privilegio della lettura lo sottoponeva solo a regole e divieti.

²⁸ Ivi, pp. 1137-1139.

²⁹ ID., *Il giardino incantato*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, cit. (1948).

³⁰ ID., *I figli di Babbo Natale*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, cit. (1963).

Se in questi due racconti l'esclusione dalla vita reale per mezzo della lettura assume una connotazione negativa, in altri la lettura stessa diventa piacevole strumento di evasione dalla crudezza della vita vera:

- ne *La speculazione edilizia*³¹ del 1958, ad esempio, la lettura del protagonista è un modo per rivivere il piacere del paesaggio naturale di un tempo, ora trasformato dall'avanzata del cemento;

- ne *La giornata d'uno scrutatore*³² del 1963, invece, il personaggio lettore cerca, attraverso il libro, una pausa dalla sua giornata tormentata (dunque una presa di distanza dalla realtà contingente).

Il racconto *Voglia di mare*³³ (1948) sembra invece anticipare l'altro motivo del *Viaggiatore*, ovvero l'insoddisfazione del lettore verso il libro che sta leggendo, la potenza del proprio "bisogno-piacere" di lettura e la conseguente capacità che egli possiede di leggere la realtà come un libro che ancora non c'è: qui la fantasia e il vagheggiamento di navi e pirati in terre lontane, da parte di un ragazzo gracile e ritroso, non viene pienamente soddisfatta dalle illustrazioni dei libri che ha sotto mano e solo l'arrivo in piazza di una compagnia di acrobati riuscirà a catapultarlo in quel sognato mondo di avventure (come se quel vagheggiamento, quel bisogno di mare e grandi navi avesse portato, alla fine, a concretizzare il suo desiderio).

Infine, con il personaggio della Lettrice nel romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*³⁴ (1979), Calvino sembra smentire la sottile misoginia che altrove dimostra verso i personaggi femminili dei suoi racconti: in lei si configura l'emblema del "lettore ideale", della lettura naturale e disinteressata, priva di finalità intellettuali o professionali.

³¹ ID., *La speculazione edilizia*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, cit. (1958).

³² ID., *La giornata d'uno scrutatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, II, cit. (1963).

³³ ID., *Voglia di mare*, in ID., *Romanzi e racconti*, III, cit. (1948).

³⁴ ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit.

Come meglio si vedrà nel capitolo successivo, dedicato proprio a questo romanzo, Ludmilla legge in modo ossessivo ed è imprevedibile nella scelta delle proprie letture; prova un bisogno incontenibile di continuare a leggere, al di là di ogni interruzione o dubbio circa l'identità degli autori o l'autenticità dei testi; ma Ludmilla è anche qualcosa di più: non è solo lettrice del libro "che c'è", ma anche di quello "che ancora non c'è" e che, solo perché lei lo desidera, non potrà non esserci.

La Lettrice del *Viaggiatore*, dunque, non è solo destinataria ma anche autrice di qualcosa che lo scrittore non è ancora stato in grado di scrivere: è lei, con il suo desiderio di lettura, a suggerire allo scrittore cosa comporre o, addirittura, a immaginare ciò che egli non riuscirà mai a realizzare.

Gian Carlo Ferretti sostiene: «[...] Calvino [...] viene approfondendo le sue riflessioni critiche e teoriche sul libro e sulla lettura [...], e viene elaborando un suo ideale di lettore: con tutta una serie di motivi diversi [...], che troveranno [...] la loro ricomposizione, soprattutto nel *Viaggiatore*».³⁵

E ancora: «Si può forse formulare [...] l'ipotesi che Calvino abbia voluto [...] indicare con crescente consapevolezza nei suoi *personaggi lettori*, una tipologia di suoi destinatari reali e potenziali».³⁶

Infine Calvino, riguardo alle proprie opere, è riuscito a risolvere ogni contraddizione tra una precisa indicazione di lettura e la teorizzazione della libertà del lettore; e se ne *Il visconte dimezzato* fa intravedere, ad esempio, il contesto storico della Guerra Fredda insieme alla problematica freudiana del "dimezzamento", da *Il barone rampante* fa trasparire la crisi dell'intellettuale comunista e ne *Il cavaliere inesistente* (terzo romanzo della trilogia *I nostri antenati*, composto nel 1959), infine, fa riferimento

³⁵ G.C. FERRETTI, *Le avventure del lettore*, cit., p. 31.

³⁶ Ivi, p. 50.

alla civiltà di massa (in cui la libertà individuale spesso viene occultata da regole di comportamento prestabilite) paragonando il guerriero chiuso nella propria armatura alle migliaia di uomini rinchiusi nelle proprie automobili, nella Nota 1960 a *I nostri antenati*,³⁷ rivolgendosi ai suoi lettori, lo scrittore tuttavia precisa: «potete seguire le interpretazioni che vi propongo, così come siete padroni d'interpretare come volete queste tre storie».

³⁷ I. CALVINO, Nota 1960 a *I nostri antenati*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, cit., pp. 1210 sgg. (1960).

CAPITOLO QUINTO

IL LETTORE E LA LETTRICE IN

SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE

«Leggere significa affrontare qualcosa che sta proprio cominciando a esistere»
(Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*)

V.1. L'iper-romanzo

Nel precedente capitolo si è dimostrato come Calvino, già nei suoi primi romanzi e racconti, anticipi molti motivi riguardanti la figura del lettore e il ruolo della lettura che, in seguito, confluiranno in uno dei suoi più grandi capolavori: il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.¹

Uscita nel 1979, dopo sei anni di silenzio narrativo dell'autore, quest'opera è dedicata proprio alla presenza del lettore e alla sua situazione nei confronti del testo narrativo, configurandosi pertanto come un “omaggio al ruolo del lettore” (il quale non sarà solo una componente “esterna” all'opera, ossia un soggetto intento nell'atto di leggere la storia, ma anche “interna”, come personaggio-protagonista della storia stessa).²

¹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit.

² U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit.

Definita come un “iper-romanzo” fatto di vari *incipit* di romanzi (tanto che in un primo momento l’autore aveva proprio pensato di intitolarlo *Incipit*, consapevole dell’importanza degli “inizi” in quanto proprio al momento dell’attacco il romanzo manifesterebbe la sua forza, presentando le vie di accesso in un altro mondo), essa sembra richiamare un precedente testo del 1975, *La squadratura* (dedicato al pittore Giulio Paolini), in cui Calvino anticipa lo schema del futuro romanzo manifestando la volontà di annullare l’“io” dell’autore proprio come fa un pittore, le cui opere rappresentano il prodotto di un rapporto a tre (chi fa il quadro, chi lo osserva e l’oggetto-quadro in sé): ed è proprio questa relazione tra autore, opera e fruitore la chiave di lettura del *Viaggiatore*, all’interno del quale il personaggio di Silas Flannery (*alter ego* di Calvino che compare quasi a metà dell’opera) sarà portato a individuare la forza e la vitalità del romanzo proprio nella relazione con il lettore, auspicando a sua volta l’annullamento dell’autore.

Sempre nel testo per Paolini Calvino aggiunge:

Dopo un lungo giro il pittore torna alla tela da cui era partito, [...], il quadro che contiene tutti i quadri [...]. Le fotografie di questa tela squadrata potranno riempire il catalogo di una pinacoteca immaginaria, ripetute identiche ogni volta col nome d’un pittore inventato, con titoli di quadri possibili o impossibili che basta aguzzare lo sguardo per vedere. Lo scrittore guardandole già riesce a leggere gli *incipit* d’innumerevoli volumi, la biblioteca d’apocrifi che vorrebbe scrivere.³

In queste parole già si ritrovano alcuni temi che poi verranno sviluppati nel *Viaggiatore*, come la pluralità di un testo fatto di dieci *incipit* e i concetti di “apocrifo” e “biblioteca aperta” (quest’ultimo analizzato nel capitolo precedente).

³ I. CALVINO, *La squadratura (per Giulio Paolini)*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 1981 (1975).

Il romanzo è infatti composto da dodici capitoli, di cui i primi dieci si aprono con una cornice introduttiva che fa da sfondo a tutta la storia (e che richiama la struttura del *Decameron* di Boccaccio), e proseguono con altrettanti inizi di narrazione ognuno con un proprio titolo (il primo dei quali coincide con il titolo stesso dell'opera); l'undicesimo e il dodicesimo contengono invece la chiusura della cornice e l'epilogo della storia.

Sulla base di questa struttura, dunque, si parla di "iper-romanzo" sul modello inesauribile de *Le mille e una notte* (che, attraverso un racconto senza fine di varie novelle, sembra spostare sempre in avanti il momento della fine ed evitare, così, il destino di morte).

V.2. La trama

La storia è quella di un Lettore che, acquistato in libreria il nuovo romanzo di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dopo la lettura di qualche pagina si accorge che, per un errore di rilegatura, nel testo si ripetono sempre le prime trentadue pagine.

Tornato in libreria per cambiare il libro danneggiato con uno integro, iniziando a leggere quest'ultimo si accorge che esso non ha nulla a che vedere col primo e, cercando il seguito di questo secondo romanzo, si imbatte in un terzo e così via, ognuno con un titolo, autore e trama diversi⁴ e ognuno interrotto sul più bello, il che causerà nel Lettore una certa *suspense* spingendolo a cercarne (invano) il seguito.

⁴ I micro-romanzi che compongono il *Viaggiatore* sono diversi non solo per titolo, trama e autore, ma anche per aspetto esteriore: si passa dal testo edito a quello fotocopiato, dal manoscritto alla stampa di macchine informatiche, e nel settimo capitolo il personaggio del "non lettore", Imerio, spiegherà di servirsi dei libri non per il loro contenuto ma per la loro materialità, trasformandoli in oggetti artistici e attribuendo loro un nuovo significato (ciò che egli legge di un libro, dunque, non è il suo contenuto ma la sua forma, il suo aspetto esteriore che lo distingue da tutti gli altri, poiché per Imerio i libri non sono tutti uguali: alcuni gli

L'interruzione dei romanzi, all'interno della storia principale, è dovuta a una congiura orchestrata dal traduttore/falsario Ermes Marana il cui scopo era contattare lo scrittore di *best-sellers* Silas Flannery (che, come già dichiarato, rappresenta l'*alter ego* di Calvino), momentaneamente in crisi creativa, per realizzare un grande impero editoriale del falso non tanto per fini economici, ma per convincere la donna di cui era innamorato (la Lettrice Ludmilla) che la letteratura fosse costituita da una riproduzione incessante di modelli che si richiamano tra loro.

Ludmilla, che invece detesta l'imbroglio e l'artificio e persegue una lettura naturale (il suo ideale è colui che fa i libri «come una pianta di zucca fa le zucche. [...] come ci sono animali che scavano tane o costruiscono formicai e alveari»),⁵ sarà il motore erotico e letterario della vicenda accompagnando sin dall'inizio il nostro Lettore nella ricerca della conclusione del romanzo: egli la incontra già in libreria, quando chiederà che gli venga sostituito il primo romanzo difettoso (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*) e riceverà, invece, l'*incipit* del romanzo polacco *Fuori dall'abitato di Malbork*.

La Lettrice, a sua volta alla ricerca dapprima della copia integra del romanzo di Calvino, poi del finale di questo secondo romanzo, condurrà il Lettore all'Università dove

trasmettono qualcosa, mentre altri gli sono indifferenti). Le pagine del romanzo confermano, dunque, quanto già espresso nei capitoli precedenti: cioè che la materialità di cui sono fatti i libri, così come il modo in cui sono stati prodotti, veicola un certo senso del testo tanto quanto il significato delle parole di cui sono composti.

⁵ Si notino le similitudini di tipo naturalistico, che alludono chiaramente alle origini dell'autore – figlio di padre agronomo e padre botanica (I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 221-222). Inoltre, sempre nel romanzo, ritroviamo l'immagine del bosco assunta a metafora della pagina scritta e quest'ultima a metafora del mondo: «L'assieparsi delle pagine scritte fascia l'ambiente come in un folto bosco lo spessore del fogliame, no, come stratificazioni di roccia, lastre d'ardesia, lamelle di scisti: così tu cerchi di vedere attraverso gli occhi d'Irnerio lo sfondo su cui deve staccarsi la persona viva di Ludmilla» (ivi, p. 174). È una doppia metafora con cui Calvino allude a una possibilità di lettura e conoscenza del mondo: la scrittura, infatti, servirebbe a delimitare uno spazio e contemporaneamente a riempirlo di parole, proprio come in un bosco il fogliame che cresce fitto; ma egli precisa che non si tratta di accumulazione caotica, bensì di una stratificazione che riguarda tanto i processi naturali quanto le pagine dei libri: i primi possono svelarci qualcosa sulla complessità del reale, le seconde indicare un percorso conoscitivo attraverso i significati della scrittura.

un docente di letteratura cimberica leggerà loro l'inizio di un terzo romanzo, *Sporgendosi dalla costa scoscesa* (che poi si scoprirà essere, invece, un romanzo cimbro dal titolo *Senza temere il vento e la vertigine*).

Il Lettore allora deciderà di rivolgersi direttamente alla casa editrice responsabile degli errori e, parlando con il redattore (il dottor Cavedagna), apprenderà come Ermes Marana abbia fatto passare per cimberico il testo fiammingo *Guarda in basso dove l'ombra si addensa*.

Spinto a leggere il finale di quest'ultimo, il Lettore sarà invece portato alla lettura di altri due romanzi (sempre interrotti) apparentemente simili, intitolati *In una rete di linee che si allacciano* e *In una rete di linee che s'intersecano*.

Seguirà l'*incipit* di un falso romanzo giapponese, *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna* e, dopo essersi trovato coinvolto in vicende di spionaggio e terrorismo internazionale, il Lettore proseguirà la sua lettura con l'inizio del romanzo *Intorno a una fossa vuota*, il quale infine porterà a un nuovo e ultimo *incipit* dal titolo *Quale storia laggiù attende la fine?*.

Quest'ultima sarà proprio la domanda che il Lettore, nella parte finale dell'opera, rivolgerà a un gruppo di lettori di una biblioteca (attraverso i quali Calvino cerca di rappresentare la vasta gamma di destinatari del suo romanzo) che, discutendo delle rispettive e differenti modalità di lettura, ne teorizzano continuamente l'atto; e la risposta involontaria a questa domanda (tratta da un racconto de *Le mille e una notte* e riportata dal quinto lettore che, non ricordandone la fine, lo interrompe con questa chiusa) si presenta come un ultimo titolo da aggiungere ai precedenti (*Chiede, ansioso d'ascoltare il racconto*).

Questi titoli, poi, letti tutti insieme in successione potranno formare l'inizio di un nuovo romanzo inconcluso:

Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dall'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, – Quale storia laggiù attende la fine? – chiede, ansioso d'ascoltare il racconto.⁶

Questa costruzione del romanzo mostra la propensione di Calvino per il gioco combinatorio e la molteplicità dei generi romanzeschi (dal giallo al *thriller* psicologico, dal romanzo erotico a quello rivoluzionario, dal romanzo realista all'epopea latino-americana).

Alla molteplicità della scrittura letteraria, tra l'altro, egli dedica la quinta e ultima delle sue *Lezioni americane* in cui il romanzo contemporaneo (inteso come una sorta di "enciclopedia" o "metodo di conoscenza") è anche visto come «rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo»:⁷ Calvino riporta, particolarmente, l'esempio del romanzo di Gadda (scrittore ingegnere che, per tutta la vita, cercò di rappresentare il mondo come groviglio di inestricabile complessità, come un sistema formato da tanti sistemi che si condizionano a vicenda e la cui presenza simultanea determina ogni evento), per il quale la conoscenza delle cose passava attraverso le infinite relazioni che si stabiliscono tra le stesse.

Inoltre, egli aggiunge che tanto il Modernismo quanto il Postmodernismo abbiano espresso il rapporto tra conoscenza e molteplicità nelle loro opere più rappresentative,

⁶ Ivi, p. 303.

⁷ ID., *Lezioni americane*, cit., p. 103.

interpretate come una sorta di “enciclopedia aperta” in netta opposizione all’opera medievale: se quest’ultima, infatti, esprimeva un pensiero sistematico e unitario attraverso forme compatte e preordinate, nel testo moderno confluiscono invece diverse forme di pensiero, stili espressivi e metodi interpretativi.

Infine, Calvino conclude la sua conferenza elencando diversi esempi letterari che esprimono l’idea di “molteplicità”:

- il tipo di testo in cui protagonista è una singola voce, ma interpretabile su più livelli come *L’amour absolu* di Alfred Jarry (1899), romanzo che può essere letto come tre storie differenti;

- il testo “dialogico” o “polifonico”, con una molteplicità di soggetti e di voci (come accade nei romanzi di Dostoevskij);

- il testo che, per voler contenere tutto il possibile, non riesce alla fine a darsi una forma e dei contorni rimanendo incompiuto (come spesso accade proprio a Gadda, o a Robert Musil – autore del romanzo incompiuto *L’uomo senza qualità*);

- il testo che procede per aforismi, in maniera sistematica ma discontinua (come i *Quaderni* di Paul Valery);

- il testo che contiene numerosi altri testi, come il saggio sul tempo di Borges *El jardín de los senderos que se bifurcan* (scritto nel 1941, esso si presenta come un racconto di spionaggio contenente al suo interno un racconto metafisico, contenente a sua volta un romanzo cinese, per dirci che il tempo è plurimo e si ramifica in una rete di tempi paralleli, convergenti o divergenti), e il suo stesso “iper-romanzo” *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (con i dieci *incipit* racchiusi da una cornice comune);

- il testo come “moltiplicatore di narrazioni”, a partire da figure dai molti significati possibili (un mazzo di tarocchi ne *Il castello dei destini incrociati* dello stesso

Calvino, del 1969; un tipico caseggiato parigino ne *La vie mode d'emploi* di Georges Perec, del 1978).

E per sostenere il valore della “molteplicità”, in chiusura Calvino afferma: «[...] chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili».⁸

Ezio Raimondi sostiene che la molteplicità di cui parla Calvino non è solo una caratteristica peculiare della letteratura, ma tende a definire anche l'identità del lettore il quale, immedesimandosi nel soggetto poetico o nel personaggio romanzesco che ha di fronte durante l'atto della lettura, moltiplica in questo modo la sua stessa esistenza.⁹

Tornando al *Viaggiatore*, in una lettera indirizzata nel 1978 a Guido Neri¹⁰ da Parigi, l'autore esprime tutta la difficoltà incontrata nella composizione del romanzo soprattutto per quel che riguardava il montaggio delle varie parti.

Ma anche la genesi del titolo si presenta alquanto complessa: dopo *Incipit* Calvino pensò a un titolo più da romanzo tradizionale ottocentesco, *Se un viaggiatore, al calar della notte* (che rispondeva a due requisiti essenziali per l'autore: la brevità, e la suggestione di *suspense* che cattura l'attenzione del lettore); in seguito pensò a due nuovi titoli, *Era una notte senza luna* (che, conservando l'alone di mistero dato dall'oscurità del titolo precedente, si rifaceva ancora al romanzo tradizionale) e *Sotto mentite spoglie* (che, alludendo all'assenza d'identità, alla perdita dell'“io” e allo scambio di ruoli fra autore e lettore, introduce invece la destrutturazione del romanzo tradizionale).

⁸ Ivi, p. 120.

⁹ E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, cit.

¹⁰ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 1359.

V.3. I temi

Il *Viaggiatore* sembra essere un racconto sul piacere della lettura poiché esprime l'esigenza, attraverso l'avventura del Lettore e della Lettrice, di andare alla ricerca di tutti i possibili romanzi che il pubblico vorrebbe leggere; ma sono tanti i temi che Calvino affronta in quest'opera, e che analizzeremo di seguito:

- il ruolo dell'autore;
- la relazione tra testo e lettore;
- la lettura come strumento di conoscenza del mondo;
- la rete e il labirinto (cari allo scrittore, poiché presenti anche in altre sue opere come *Le città invisibili*);
- il vuoto, l'abisso e la vertigine;
- il "doppio".

V.3.1. L'autore

L'autore è generalmente colui che dà inizio a un "mondo scritto" (cioè un mondo di finzione, al di fuori del quale vi è il mondo reale) che, nel caso del *Viaggiatore*, abbiamo visto essere composto da tanti *incipit* volutamente interrotti dall'autore medesimo per spingere il lettore a leggere sempre un nuovo inizio, a conoscere altre storie di altri mondi possibili e non ancora narrati (ciò che Calvino chiamava "romanzesco", e che secondo le teorie della ricezione analizzate al capitolo terzo potrebbero costituire un esempio di quei "vuoti" che il lettore è chiamato a colmare da sé).

A metà dell'opera sarà proprio attraverso il personaggio di Silas Flannery, scrittore in crisi e suo *alter ego* (con il quale Calvino gioca a un continuo scambio di ruoli divenendo, così, "personaggio" della stessa opera di cui è l'autore), che lo scrittore

esprimerà questa volontà di comporre un romanzo fatto solo di *incipit* per mantenere viva l'attenzione del lettore – utilizzando la cosiddetta tecnica della *mise en abyme*.¹¹

V.3.2. Il Lettore

Se l'autore del romanzo gioca col suo “doppio” diventando personaggio, tuttavia anche il lettore qui ricopre un duplice ruolo, quello di “lettore reale” e di “lettore fittizio”: nell'*incipit* del primo micro-romanzo *Se una notte*, dove ha origine la cornice, l'autore si rivolge infatti al lettore in modo familiare, ossia con il pronome di seconda persona “tu”, proponendogli un'ideale situazione di lettura che potrebbe appartenere alla quotidianità di ogni lettore nella vita reale; ma se all'inizio sembra che l'autore si stia rivolgendo a un ipotetico lettore reale con il quale ciascuno di noi può identificarsi, ecco che nel seguito questo lettore acquisisce la fisionomia di un personaggio (il Lettore con la “elle maiuscola”) con cui non ci si può più identificare: e questo avviene grazie al verificarsi di un passaggio dall’“autore reale” della cornice all’“autore fittizio”/narratore del primo *incipit* (secondo quella che Calvino chiama «uscita dal *self*»)¹² che, rivolgendosi direttamente al lettore proprio come l’“autore reale” aveva fatto nella cornice, è facilmente confondibile con questi.

La voce del narratore (che non è quella dell'autore) trasforma, dunque, il “lettore reale” in “Lettore personaggio”¹³ e sarà proprio grazie al desiderio di lettura di

¹¹ La *mise en abyme* è un meccanismo narrativo secondo il quale la vicenda raccontata viene utilizzata per rappresentare alcuni aspetti della storia che la racchiude.

¹² Nella quinta delle sue *Lezioni americane*, quella dedicata alla “molteplicità”, Calvino auspica la realizzazione di un'opera concepita al di fuori del *self*, che consenta di uscire dalla prospettiva limitata d'un “io” individuale (I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit.).

¹³ Manguel sottolinea che anche Cervantes, quando nell'introduzione alla prima parte del *Don Chisciotte* rivolge un'invocazione al “Lettore che non ha di meglio da fare”, fa sì che il lettore medesimo diventi “personaggio”, ossia un qualcuno con sufficiente tempo a disposizione per ascoltare sia la storia che le circostanze della sua composizione; e aggiunge come, secondo il critico tedesco Wolfgang Kayser, sia possibile classificare i vari generi letterari proprio dalla forma in cui l'autore si rivolge al lettore: nella poesia lirica prevale l'uso della prima persona singolare “io”, nel dramma la seconda persona “tu” (che

quest'ultimo (come anche, successivamente, della Lettrice che lo accompagnerà nell'avventura) che il romanzo prenderà vita nella sua materialità: Calvino sembra, così, voler dimostrare che un libro viene scritto solo perché c'è un lettore che desidera leggerlo (in un rapporto di interdipendenza circolare tra scrittura e lettura), e che proprio grazie all'incontro con quest'ultimo esso diventa una cosa viva.

Nell'Introduzione all'edizione inglese de *I nostri antenati* (1980), infatti, lo scrittore afferma:

mi sono messo a scrivere come mi veniva più naturale, cioè inseguendo i ricordi delle letture che m'avevano più affascinato fin da ragazzo. Anziché sforzarmi di costruire il libro che io *dovevo* scrivere, il romanzo che ci si aspettava da me, preferii immaginarmi il libro che mi sarebbe piaciuto leggere, un libro trovato in soffitta, d'un autore sconosciuto, d'un'altra epoca e d'un altro paese.¹⁴

E altrove dirà:

più che dal desiderio di scrivere il *mio* libro, il libro come equivalente di me stesso, io sono spinto dal desiderio d'aver davanti a me il libro che mi piacerebbe di leggere, e allora provo a identificarmi con l'autore immaginario di questo libro ancora da scrivere, un autore che potrebbe essere anche molto diverso da me.¹⁵

Da queste parole si evince una teorizzazione del lettore che si fa "autore" di un libro che ancora non c'è ma che egli desidera leggere (il che comporta la secondarietà

dialoga di norma con un altro "tu", nell'epica infine la terza persona "egli"/"ella"; "esso"/"essa" (A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, cit., pp. 268-269).

¹⁴ I. CALVINO, Introduzione all'edizione inglese de *I nostri antenati*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, cit., pp. 1306-1307 (1980).

¹⁵ ID., *Il libro, i libri*, cit., p. 1853.

della figura dell'autore rispetto al lettore), la quale ritorna appunto come uno dei principali temi del *Viaggiatore*.¹⁶

Per Calvino, dunque, il libro esiste al di là del suo autore (la cui tradizionale identità e unicità, in questo romanzo, viene messa in secondo piano – se non proprio disintegrata, moltiplicandosi in tanti diversi autori quanti sono gli *incipit* del romanzo per continuare a dare un significato sempre nuovo alla scrittura e non imporle un punto d'arresto), che egli definisce solo «una mano che scrive»¹⁷ proprio per evidenziare la sua funzione strumentale e l'indipendenza del testo da colui che lo compone.

Lo stesso Silas Flannery/Calvino, nell'ottavo capitolo del romanzo, esprimerà proprio con queste parole il desiderio di voler annullare la propria identità di scrittore, per riuscire a ritrovare l'ispirazione e trasmettere ciò che attende di essere scritto: «Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive».¹⁸

Anche Ermes Marana, fondatore dell'Organizzazione del Potere Apocrifo, cerca tuttavia di affermare l'impersonalità della scrittura e l'intercambiabilità degli autori attraverso falsificazioni e interpolazioni dei testi, al fine di fraporsi tra Ludmilla e i suoi libri: geloso dell'intimità che si veniva a creare tra questi ultimi e la Lettrice durante l'atto della lettura, il traduttore falsario cerca di sostituirsi ai vari autori o di annullarli per raggiungere una comunicazione diretta con lei.

¹⁶ Pensando a tutti i tipi di romanzo che non sarebbe mai riuscito a scrivere, e desiderando colmare questa lacuna, Calvino evoca dentro di sé dieci diversi romanzieri immaginari per moltiplicare le voci narrative: «la maggior parte dei libri che ho scritto e di quelli che ho in mente di scrivere, nascono dall'idea che scrivere un libro così mi sembrava impossibile. Quando mi sono convinto che un certo tipo di libro è completamente al di là delle possibilità del mio temperamento e delle mie capacità tecniche, mi siedo alla scrivania e mi metto a scriverlo. Così è successo col mio romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: ho cominciato immaginandomi tutti i tipi di romanzo che non scriverò mai; poi ho tentato di scriverli, di evocare all'interno di me stesso l'energia creativa di dieci diversi romanzieri immaginari» (ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p. 1874). È il desiderio del “libro che non c'è”, dunque, a spingere Calvino a scrivere il romanzo proponendo una sfida all'impossibilità della scrittura: «la spinta a scrivere è sempre legata alla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, qualcosa che ci sfugge» (*ibidem*).

¹⁷ Ivi, p. 1847.

¹⁸ ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 200.

Tra l'altro già Roland Barthes aveva sostenuto che con la scrittura si perde ogni identità, e che la scomparsa dello scrittore fa automaticamente emergere l'affermazione del ruolo primario del lettore per dar vita al testo:¹⁹ Calvino, dunque, col suo romanzo riprende le fila di un dibattito che imperversava già dagli anni Sessanta presso la critica e, attraverso il dissolvimento del ruolo dell'autore,²⁰ fa sparire al contempo quello del personaggio tradizionale ponendo il lettore e la funzione della lettura come veri protagonisti dell'opera (la quale vede il suo farsi proprio grazie ai desideri di lettura del Lettore e della Lettrice).

V.3.3. La Lettrice

A differenza del Lettore, la Lettrice viene introdotta con la descrizione dei propri caratteri fisici (da cui si desumono anche i suoi tratti psicologici), e le vengono assegnati anche un nome e un cognome: Ludmilla Vipiteno.

È una comune donna di classe media, fantasiosa ed estroversa ma, al contempo, ragionevole e dotata di senso pratico; inoltre mostra fin da subito di avere dei gusti letterari ben precisi: ama la lettura "immediata" (ovvero non finalizzata allo studio), legge più romanzi contemporaneamente, a seconda del momento della giornata e del luogo in cui si trova, e lo fa solo per il piacere disinteressato della lettura, tanto da non volersi confondere con chi i libri li produce.²¹

¹⁹ ROLAND BARTHES, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. italiana a cura di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988 (Paris 1984).

²⁰ A tale dissolvimento fa riferimento anche Alberto Manguel, sottolineando il paradosso che si viene a creare nel rapporto tra scrittore e lettore: creando il ruolo di quest'ultimo, difatti, lo scrittore cesserebbe di esistere. Finita la stesura del testo, egli si ritira lasciando al lettore il compito di dare alla propria creazione un'esistenza attiva e dimostrando, così, che «la lettura è l'apoteosi della scrittura» (A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, cit., p. 157).

²¹ In questa affermazione si può sottintendere una velata polemica, da parte di Calvino, nei confronti di una società che si pretende sempre più "letterata" a causa di una smodata produzione di libri finalizzata al consumo, ma in cui in realtà si perde il vero piacere della lettura (come, tra l'altro, ci dimostrano tutti i personaggi del romanzo impegnati nella produzione dei libri), ovvero quel piacere fondato sull'attesa e

Il suo modo di leggere «passivo, evasivo e regressivo»,²² come lo definisce la sorella Lotaria,²³ è proprio ciò che fa di lei la “lettrice ideale” dello scrittore Silas Flannery il quale, nel suo diario (di cui si parla nella cornice dell’ottavo capitolo), racconta come siano proprio le reazioni fisiche della Lettrice durante l’atto della lettura a ispirargli le frasi da scrivere: ancora una volta, quindi, è il ruolo del lettore a condizionare la scrittura.

Ma Ludmilla è anche la “lettrice ideale” di Calvino: identificata di volta in volta con le varie altre lettrici che compaiono nel romanzo, ella «legge sempre un altro libro in più di quello che ha sotto gli occhi, un libro che non c’è ancora ma che, dato che lei lo vuole, non potrà non esserci»;²⁴ e difatti, di capitolo in capitolo, la Lettrice esprime gusti letterari sempre nuovi e a ogni suo desiderio di lettura ecco presentarsi, nel capitolo seguente, un tipo di racconto che corrisponde esattamente ai suoi desideri.

Il Lettore, inseguendo questi racconti insieme a lei con la duplice aspettativa di conoscere il finale del libro e di stringere una relazione con la donna, inizierà a sovrapporre l’avventura della lettura a quella della vita reale:²⁵ «al romanzo da leggere si sovrappone un possibile romanzo da vivere»,²⁶ dirà infatti il narratore al Lettore quando il suo corteggiamento nei confronti di Ludmilla sarà ormai evidente; e ancora, nel settimo

sull’incertezza di non sapere come una storia andrà a finire. Poiché, secondo Calvino, il libro è quell’oggetto attraverso cui si veicola la cultura e la posizione sociale del lettore, ecco che il desiderio di possedere la novità editoriale spinge costui al suo acquisto.

²² I. CALVINO, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, cit., p. 217.

²³ A differenza di quella di Ludmilla, la lettura della sorella Lotaria non è disinteressata ma finalizzata allo studio analitico: ella arriva a sminuzzare il romanzo in varie parti senza interessarsi se abbia un inizio o una fine, poiché ciò che conta per lei non è il ritmo del racconto, ma la dimostrazione e la conferma delle più disparate teorie intellettuali. Anche la sua descrizione fisica ci dà l’idea di un personaggio che intende la lettura come ordine, con una rigidità di pensiero e ristrettezza di vedute che si oppongono alla lettura libera di Ludmilla, alla disponibilità di quest’ultima all’incontro con altri mondi e altre lingue: «una ragazza dal collo lungo e dal viso da uccello, lo sguardo fermo e occhialuto, [...]» (ivi, p. 84). L’ironia che Calvino usa nei confronti di questo personaggio e della sua lettura fredda e analitica, priva del piacere disinteressato dell’atto in sé, smonterebbe l’accusa nei suoi confronti, da parte di alcuni critici, di rendere omaggio agli ambienti strutturalisti e decostruzionisti in voga tra gli anni Sessanta e Settanta.

²⁴ Ivi, p. 83.

²⁵ Si confronti, a tal proposito, il romanzo con il racconto *L’avventura di un lettore* del 1958, di cui si è parlato nel precedente capitolo.

²⁶ I. CALVINO, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, cit., p. 36.

capitolo, egli dirà: «Lettrice, ora sei letta. Il tuo corpo viene sottoposto a una lettura sistematica [...]. E anche tu intanto sei oggetto di lettura, o Lettore»,²⁷ paragonando metaforicamente il rapporto fisico tra i due protagonisti all'atto della lettura.

L'interesse del Lettore per il romanzo senza il finale si confonde, dunque, con il suo interesse per quella Lettrice che condivide con lui l'attesa di quel finale; e questa lettura comune diventerà per loro uno strumento di contatto e comunicazione fino alla loro definitiva unione.²⁸

Tra l'altro occorre ancora ricordare, a riguardo, l'affermazione di Calvino (citata nel capitolo precedente) all'interno della Prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*: «Le letture e l'esperienza di vita non sono due universi ma uno. Ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse».²⁹

Tuttavia, dal momento in cui la loro storia sentimentale avrà davvero inizio, sarà solo il Lettore il vero protagonista della ricerca delle pagine mancanti mentre Ludmilla resterà sullo sfondo, presente solo in altre figure femminili; e anche nell'epilogo, al dodicesimo capitolo (dove i due protagonisti, ormai sposati, hanno portato a termine sia la loro storia d'amore che la ricerca del libro interrotto, riuscendo così a dare un senso sia alla loro vita che al mondo in generale), Lettore e Lettrice si troveranno a letto ognuno immerso nella propria lettura, ma solo il Lettore starà per terminare quella di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino: la Lettrice, invece, potremmo immaginarla «con il piacere e la calma di chi legge a proprio agio a letto perché l'altra storia, quella della vita vera, ha iniziato il suo cammino».³⁰

²⁷ Ivi, p. 180.

²⁸ «Nell'amplesso dei due amanti [...] anche i corpi vengono *letti* come libri. [...] e il grande letto matrimoniale accoglie due sposi che sono anzitutto lettori» (G.C. Ferretti, *Le avventure del lettore*, cit., p. 58).

²⁹ I. CALVINO, Prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit.

³⁰ R. AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto*, cit., p. 99.

Importanti due osservazioni che riguardano proprio l'epilogo del romanzo, e più precisamente le ultime righe in cui il Lettore si rivolge alla Lettrice con le seguenti parole: «Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino».³¹ Per prima cosa, il modo e il tempo verbali utilizzati esprimono l'intenzionalità, il desiderio dell'azione ma non la sua effettiva conclusione, e tutto ciò lascia nel racconto «uno spazio aperto, un vuoto, un mistero ancora da ricercare, impreciso e collocato nel tempo a venire»;³² inoltre l'uso che il Lettore fa della prima persona, esprimendosi con il discorso diretto, sembra fargli recuperare quell'essenza di personaggio “tradizionale” finora negatagli.

V.3.4. La lettura

Calvino, consapevole della frammentarietà del tempo, del mondo e del sapere nella società contemporanea, e dunque dell'impossibilità di una lettura lineare, predilige (come si è già affermato) i racconti brevi, in funzione di una lettura che procede «per sbalzi e spezzoni»,³³ con la possibilità di interromperla, abbandonarla e riprenderla in qualsiasi momento, di attraversarla saltando fra le pagine proprio come si usa fare con le immagini di un video.

La complessità e molteplicità del mondo, che impedisce una conoscenza unitaria dello stesso, porta dunque lo scrittore a realizzare un romanzo frammentario che già dall'introduzione sembra rivolgersi a un lettore predisposto a una lettura continuamente interrotta e fatta di più voci, e attraverso il quale Calvino esprime l'idea che il sapere può essere solo parziale e relativo; ma al contempo egli ripone ancora fiducia nella funzione

³¹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 305.

³² R. AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto*, cit., p. 121.

³³ Ivi, p. 32.

conoscitiva della letteratura³⁴ proponendo, nel *Viaggiatore*, una narrazione plurima secondo il modello della “rete dei possibili” già proposto da Borges³⁵ e Perec,³⁶ poiché il romanzo contemporaneo deve essere concepito come «un’enciclopedia “aperta”, cioè “potenziale, congetturale, plurima” dove si scontrino molteplici modi di pensare e stili espressivi, dove si materializzi una rete di connessioni fra fatti, persone, idee. Solo così lo scrittore potrà assumere il punto di vista del mondo».³⁷

V.3.5. La rete e il labirinto

Il tema della “rete” (che può essere inteso nella duplice accezione di “trappola” o di “connessione di elementi che danno origine a un sistema in continua espansione”) ritorna in due degli *incipit* del romanzo (*In una rete di linee che s’allacciano* e *In una rete di linee che si intersecano*) nei quali, tra l’altro, compare anche il tema del “labirinto” (nel primo, un labirinto interiore in cui sembra perdersi il protagonista a causa degli squilli di un telefono; nel secondo, un labirinto di specchi creato volutamente dal protagonista per nascondersi, ma in cui egli stesso finirà per perdere la propria identità): e se il mondo, con la sua complessità, tende a sfidare le possibilità conoscitive dell’uomo, ecco che lo scrittore subito risponde a tale sfida appellandosi all’artificio matematico e combinatorio appreso negli anni parigini (grazie alla frequentazione del gruppo dell’*OuLiPo*,³⁸ fondato

³⁴ Già nel 1962 Calvino aveva pubblicato il saggio *La sfida al labirinto*, in cui proponeva un modello di letteratura aperta a tutti i linguaggi possibili e, dunque, in grado di rappresentare la complessità del mondo contemporaneo (I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980).

³⁵ Calvino, pur ispirandosi allo scrittore argentino Jorge Luis Borges e mostrandosi consapevole che sulla conoscenza di questo mondo caotico e labirintico non esista alcuna certezza, ma solo un’ approssimazione, attribuisce comunque alla letteratura il compito di elaborare una “mappa” per poterne avere una lettura, o per lo meno un barlume di conoscenza (R. AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto*, cit.).

³⁶ Borges e Perec sono due dei modelli che Calvino cita nell’ultima delle sue *Lezioni americane* sulla “molteplicità” (I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit.).

³⁷ MARCO BELPOLITI, *L’occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. 42.

³⁸ *OuLiPo* è l’acronimo, in francese, di *Ouvroir de Littérature Potentielle* (ovvero “officina di letteratura potenziale”), e rappresenta un gruppo di scrittori e matematici volti a creare opere attraverso una scrittura vincolata da formule matematiche e combinatorie (come quelle in uso nel gioco degli scacchi).

da Raymond Queneau nel 1960) per costruire, attraverso la ‘rete’ di una letteratura dalle molteplici voci, quel “ponte sul vuoto” e salvare così l’uomo dall’abisso in cui rischierebbe di sprofondare per mancanza di punti di riferimento e risposte certe sull’esistenza e sul senso stesso del mondo.

V.3.6. L’abisso e la vertigine

Lo stesso senso di vuoto (insieme alle immagini di abisso e di vertigine) è ricorrente nei micro-romanzi del *Viaggiatore*: ad esempio, lo ritroviamo nel quarto *incipit* (*Senza temere il vento e la vertigine*) in cui l’incontro del protagonista con Irina avviene su un ponte attraversato da molte altre persone, e su cui la donna verrà colta proprio da una vertigine e dalla sensazione di sprofondare nel vuoto; e ancora in quello precedente, *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, dove la difficoltà del protagonista a interpretare il senso delle cose lo spingerà a ricercare nell’immagine dell’ancora un appiglio a cui aggrapparsi, per non sprofondare nell’abisso del mondo allo sfacelo; e infine nel decimo, intitolato *Quale storia laggiù attende la fine?*, in cui assistiamo alla fine del mondo attraverso la graduale cancellazione dei suoi elementi (che, se inizialmente aveva uno scopo di ‘sfoltimento’ per permettere una visione più chiara delle cose, finirà poi per creare un vuoto, un nulla che pian piano occuperà tutta la terra e da cui il protagonista riuscirà a salvarsi solo grazie al tentativo di recuperare *in extremis* un frammento di crosta terrestre su cui appoggiare i piedi).

V.3.7. Il “doppio”

Infine, altra immagine frequente nel romanzo è quella del “doppio”, segno della crisi d’identità dell’“io” che dunque oscilla fra altri ruoli. Si è già descritto lo

sdoppiamento dell'autore nel personaggio di Silas Flannery e nei dieci autori dei vari *incipit*, come pure quello del lettore reale nel Lettore protagonista della vicenda, ma all'interno nel romanzo si possono individuare altri esempi a riguardo:

- lo stesso Silas Flannery viene a sdoppiarsi in due ipotetici scrittori molto diversi tra loro, e invidiosi l'uno dell'altro per i due diversi approcci alla scrittura (uno è più produttivo, l'altro più tormentato);

- nel secondo micro-romanzo troviamo due giovani simili per età, che prendono uno il posto dell'altro;

- in *Sporgendosi dalla costa scoscesa* il "doppio" è rappresentato dalla mano che sporge dalla finestra della prigione, e che sembra invitare il protagonista a evadere da se stesso verso un altro "io";

- nell'*incipit* di *In una rete di linee che s'intersecano* il protagonista moltiplica volutamente il proprio "io" in tanti sosia per nascondere il vero "sé" da chi voleva sottrarglielo, togliendogli la vita;

- nel nono frammento il "doppio" del protagonista è un cavaliere fantasma che ne segue il cammino, procedendo parallelamente a lui, così che «il rumore della cavalcata di uno non è altro che l'eco dell'altro».³⁹

V.4. La lettura come metafora del mondo

Nel quarto capitolo del romanzo il professor Uzzi-Tuzii, a proposito del leggere, dichiarerà: «c'è una cosa che è lì, una cosa fatta di scrittura, [...] e attraverso questa cosa ci si confronta con qualcos'altro che non è presente, qualcos'altro che fa parte del mondo

³⁹ R. AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto*, cit., p. 136.

immateriale, invisibile, perché è solo pensabile, immaginabile»,⁴⁰ affermazione a cui seguirà quella di Ludmilla: «leggere è andare incontro a qualcosa che sta per essere e ancora nessuno sa cosa sarà».⁴¹

Per Calvino, dunque, la lettura è un atto che apre alla conoscenza, uno strumento d'indagine che si offre al lettore attraverso il dialogo che egli instaura con i molteplici mondi e voci che emergono dal libro, e da cui si determinano i diversi significati della scrittura.

Tra l'altro, il libro è stato spesso utilizzato come metafora per interpretare il cosmo e la natura che ne fa parte, identificando la leggibilità del mondo proprio con quella di un libro: la lettura come visione del mondo è stata, ad esempio, oggetto d'analisi di Michel Foucault che paragona l'universo a un grande testo da leggere, interpretando i segni offerti dalla natura proprio come si interpretano i segni impressi nei libri.⁴²

Ma Manguel cita anche Margaret Fuller, la prima donna a ricoprire il ruolo di critica letteraria negli Stati Uniti e autrice dell'opuscolo *La donna nell'Ottocento* (1845) che, seppur consapevole che i libri non potessero sostituire l'esperienza, li considerava un utile strumento di conoscenza del mondo al punto che lo stesso Walt Whitman, imbattendosi nei suoi scritti, arrivò a dichiarare che il testo, l'autore, il lettore e il mondo si riflettono l'uno nell'altro attraverso l'azione della lettura: più precisamente, il lettore riflette lo scrittore, la cui carne e il cui sangue si riflettono nel libro il quale, a sua volta, rappresenta un mondo da decifrare mentre il mondo stesso riecheggia il "libro di Dio e della Natura".

⁴⁰ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 83.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. italiana a cura di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967 (Paris 1966).

Secondo questa metafora circolare che rende infinita la lettura, il compito del lettore sarebbe quello di ‘leggere’ il mondo per trarne conoscenza: ma poiché il lettore, in qualità di essere umano, è a sua volta parte del mondo può essere considerato egli stesso “una lettera di questo grande libro”.⁴³

Come afferma Carmela Lombardi, «La letteratura costruisce modelli di mondi in scrittura»⁴⁴ in quanto le opere letterarie sono strettamente legate agli oggetti, alle ideologie e alle convenzioni del mondo; e la lettura diventa strumento di conoscenza proprio perché consente di analizzare e interpretare tutto ciò che nel tempo è stato visto, ascoltato e riportato per iscritto.

Essa, tra l’altro, possiede anche un suo simbolo iconografico: è una fotografia scattata nel 1940 durante i bombardamenti dei tedeschi su Londra, in cui tra le macerie di una biblioteca si possono scorgere gli scaffali rimasti in piedi con i libri ancora intatti, e di fronte ad essi tre uomini che «Non stanno cercando nei libri un’alternativa alla vita. Stanno tentando [...] di riaffermare il diritto di cercare una risposta [...] sperando in quell’improvvisa [...] intuizione che talvolta ci dà la lettura».⁴⁵

⁴³ A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, cit., pp. 146-151.

⁴⁴ C. LOMBARDI, *Lettura e letteratura. Quaranta anni di teoria*, cit., p. 96.

⁴⁵ A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, cit., p. 260.

CONCLUSIONI

Prima di concludere la mia analisi sulla lettura e il ruolo del lettore, mi sembra opportuno riportare quanto afferma Daniel Pennac nel suo saggio *Come un romanzo*: «il verbo leggere non sopporta l'imperativo».¹

Tanto quanto l'atto dell'amare o del sognare, quello del leggere è – come insegna Calvino – un “bisogno-piacere” che nasce spontaneamente nell'individuo, molto spesso sin dall'infanzia, e non accetta imposizioni altrui.

Pennac ha osservato che, nella nostra epoca, i giovani non amano più leggere come invece accadeva in passato (quando quest'atto era spesso vietato perché ritenuto sovversivo, e forse per questo più eccitante e affascinante): di ciò si tende spesso ad attribuire la colpa alla società, demonizzando il tempo trascorso davanti alla tv o ai videogiochi, oppure condannando i vari impegni che sottraggono tempo alla lettura; ma, in realtà, egli sostiene che i giovani hanno smesso di amare la lettura dal momento in cui essa ha perso quell'aura di piacere che per essi aveva durante l'infanzia, quella leggerezza che li accompagnava nei loro sogni alla sera, sotto le coperte, attraverso la voce rassicurante dei genitori, diventando col tempo sempre più un dovere, un'imposizione pesante come un macigno.

¹ DANIEL PENNAC, *Come un romanzo*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 11.

Di questa perdita, poi, si tende spesso a incolpare la scuola e suoi vetusti metodi educativi fatti di programmi ripetitivi e ormai superati: in parte ciò potrebbe corrispondere a verità, se si considera l'istituzione scolastica come «una fabbrica necessaria di sapere che richiede sforzo»² (quest'ultimo certamente utile, ma che non contempla il piacere).

Tuttavia, non si può ritenere la pedagogia scolastica l'unica responsabile della mancanza d'amore per i libri nei giovani, in quanto una buona parte di responsabilità è da attribuire, secondo Pennac, anche alle famiglie, a quei genitori troppo presi da impegni lavorativi o da preoccupazioni quotidiane per assecondare nei figli la passione per la lettura: quella calda voce che da piccoli, alla sera sotto le coperte, li trasportava con la fantasia in mondi lontani abitati da personaggi magici ed eroi, a un certo punto si è stancata di narrare pensando che essi fossero grandi abbastanza per leggere da soli, ha spezzato quella "Trinità" creata un tempo tra sé, loro e il racconto, facendo sì che le letture fossero ormai solo quelle proposte dalla scuola con l'obbligo di capire, analizzare, commentare, in cui nulla è più lasciato al solo piacere della lettura, alla fantasia e al vagheggiamento.

Klaus Mann, figlio dello scrittore tedesco Thomas Mann, sostiene di aver appreso molto sui romantici tedeschi e sui grandi autori russi proprio dalle letture ascoltate, durante l'infanzia, dalla voce di sua madre e di suo padre,³ mentre Rousseau sosteneva che costringere i giovani alla lettura non fosse educativo, e che il metodo migliore per avvicinarli all'apprendimento fosse stimolare in loro il piacere e il desiderio dello stesso.⁴

² Ivi, p. 64.

³ KLAUS MANN, *La svolta. Storia di una vita*, trad. italiana a cura di Barbara Allason, Milano, Il Saggiatore, 1962 (New York 1942).

⁴ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Emilio, o Dell'educazione*, trad. italiana a cura di Paolo Massimi, Roma, Armando, 1997 (L'Aia 1762).

Pertanto è corretto credere che il “buon lettore” si afferma sin dall’infanzia, e tale rimarrà se il contesto familiare e sociale in cui cresce sarà in grado di alimentare nel tempo l’entusiasmo per la lettura, riscoprendo insieme a lui il piacere di questo atto creativo piuttosto che imporlo come un dogma dal carattere imperativo.

In ultima analisi, esistono dei “diritti” che ogni potenziale lettore può rivendicare per se stesso, elencati da Pennac⁵ nei seguenti punti:

1) Il diritto di non leggere, per disinteresse o mancanza di tempo: questo non vuol dire, tuttavia, essere meno civili o meno saggi di chi si dedica alla lettura, poiché se si ritiene che quest’ultima “umanizzi” l’individuo è pur vero, però, che essa deve configurarsi come un atto libero, non come un dovere morale.

2) Il diritto di saltare le parti poco interessanti o non alla propria portata, o al contrario il diritto a leggere *in toto* un testo, pur nella consapevolezza che alcune sue parti potrebbero risultare poco interessanti.

Roland Barthes sostiene che non si legga tutto con la stessa intensità, ma che si tenda a sorvolare i passi meno interessanti (descrizioni, spiegazioni, considerazioni, conversazioni) per giungere subito a quegli aneddoti utili allo svelamento dell’enigma o allo scioglimento dell’intreccio; e aggiunge che, nonostante l’autore non possa aver voluto scrivere ciò che non si leggerà, è proprio il ritmo di ciò che verrà o non verrà letto a fare il piacere dei grandi racconti.⁶

3) Il diritto di non portare a termine la lettura. Le cause potrebbero essere varie: perché si ha la sensazione di aver già letto, o perché la storia risulta poco

⁵ D. PENNAC, *Come un romanzo*, cit., pp. 116 sgg.

⁶ ROLAND BARTHES, *Il piacere del testo*, trad. italiana a cura di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1975 (Paris 1973).

avvincente; perché ci si trova in totale disaccordo con il pensiero dell'autore; per mancanza di stile o perché, al contrario, lo stile risulta troppo eccentrico.

Pennac avverte che spesso, quando si decide di mettere da parte un libro senza terminarlo, si prova un senso di sconfitta che tuttavia non sempre è da imputare all'ignoranza di chi legge o all'oggettiva difficoltà del libro, bensì al gusto personale del lettore, a una mancata "reazione chimica" tra costui e il testo.

4) Il diritto di rileggere il medesimo testo, anche in questo caso per svariate ragioni: per recuperare i passi eventualmente saltati o per analizzarlo da un'altra angolazione; ma soprattutto per il puro piacere della ripetizione, allo stesso modo dei bambini che chiedono ai genitori di raccontare sempre la stessa storia, poiché anche un adulto può incantarsi nello scoprire nuove magie nelle medesime parole:

[...] cercavo di arrivare alla fine del libro che stavo leggendo, tentando nello stesso tempo di rimandarla il più possibile, tornando indietro di qualche pagina, rileggendo un capitolo che mi era piaciuto particolarmente, inseguendo dettagli che pensavo mi fossero sfuggiti.⁷

5) Il diritto di leggere qualsiasi cosa, dai "cattivi romanzi" (prodotto di quella letteratura industriale che fabbrica stereotipi secondo le tendenze di un'epoca) ai "buoni romanzi" (frutto della vera creazione artistica di un autore), poiché tutte le letture sono concesse.

6) Il diritto al "bovarismo", ossia a quell'identificazione totale con il mondo romanzesco (che si verifica soprattutto nelle prime esperienze giovanili di lettura, e

⁷ A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, cit., p. 19.

dà pieno appagamento alle sensazioni del lettore) che spesso, da adulti, si tende erroneamente a rinnegare:

Al di là del senso letterale e del significato letterario, il testo che leggiamo assorbe la proiezione della nostra esperienza personale [...]. [...] come Narciso noi lettori amiamo credere che il testo che stiamo guardando contenga il nostro riflesso.⁸

7) Il diritto di leggere ovunque: «[...] il mio luogo di lettura favorito era il pavimento della mia stanza, stando a pancia in giù [...]. Poi il mio letto divenne [...] il luogo più sicuro e più segreto per leggere [...]».⁹

8) Il diritto di “spizzicare”, cioè di prendere un volume a caso, aprirlo dove capita e immergersi un istante. Pennac sostiene che i libri fatti di testi brevi e separati si prestano bene a questa pratica, senza far correre il rischio al lettore di rimanere deluso dalla propria lettura.

9) Il diritto di leggere a voce alta, consuetudine antica che però anche scrittori moderni hanno messo in pratica (da Dickens a Kafka, da Dostoevskij a Flaubert), poiché il significato delle parole passa prima di tutto attraverso il suono; e anche se l’affermazione della lettura silenziosa ha creato un più intimo legame tra testo e lettore risparmiandogli, come si è constatato all’inizio di questo lavoro, il pericolo di censure e giudizi altrui, è tuttavia evidente come le parole prendano davvero vita solo quando vengono declamate a gran voce, riuscendo così ad attirare anche coloro che rimanevano esclusi dalle pratiche di lettura.

10) Il diritto di tacere le proprie letture, di tenere gelosamente per sé il piacere che esse provocano e preservare l’intimità che si crea tra il libro e il suo lettore: «Non

⁸ Ivi, p. 231.

⁹ Ivi, p. 19.

parlavo mai a nessuno delle mie letture: il bisogno di condividerle venne più tardi. A quei tempi ero superbamente egoista [...]».¹⁰

¹⁰ *Ibidem.*

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE E CRITICA SULLA LETTURA

MARY ASTELL, *Una seria proposta alle signore*, trad. italiana a cura di Rosmaria Loretelli, Roma, Lestolille, 1982 (London 1964).

WYSTAN HUGH AUDEN, *Lettera a Lord Byron*, in ID., *Lettere dall'Islanda*, trad. italiana a cura di Aurora Ciliberti, Milano, Archinto editore, 1993 (New York 1937).

AUSONIO, *Opuscles*, 113, in GUGLIELMO CAVALLO, *Libro e pubblico alla fine del mondo antico*, in *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roma-Bari, Laterza, 2004.

ROLAND BARTHES, *S/Z*, trad. italiana a cura di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1973 (Paris 1970).

ROLAND BARTHES, *Il piacere del testo*, trad. italiana a cura di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1975 (Paris 1973).

ROLAND BARTHES, *Il brusìo della lingua. Saggi critici IV*, trad. italiana a cura di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988 (Paris 1984).

WALTER BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962.

HAROLD BLOOM, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, trad. italiana a cura di Francesco Saba Sardi, Milano, Bompiani, 1996 (New York 1994).

STEFAN BOLLMANN, ELKE HEIDENREICH, *Le donne che leggono sono pericolose*, trad. italiana a cura di Eva Römer, Milano, Rizzoli, 2007.

DAVID BORDWELL, *Nuovi media versus narrazione tradizionale: sette congetture e una provocazione*, in «Duellanti», n. 38, 2008.

CHARLOTTE ELIZABETH BROWNE PHELAN TONNA, *Personal Recollections*, in RICHARD D. ALTICK, *The English Common Reader: a Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900*, Columbus, Ohio State University Press, 1957.

ALBERTO CADIOLI, *La ricezione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

ATTILIO MAURO CAPRONI, *L'atto del leggere. Un metodo della memoria bibliografica*, in *Biblioteche oggi*, vol. 31, n. 8, 2013.

ROGER CHARTIER, *L'ordine dei libri*, trad. italiana a cura di Margherita Botto, Milano, Il Saggiatore, 1994 (Aix-en-Provence 1992).

ROGER CHARTIER, *Lecture e lettori «popolari» dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 2004.

CICERONE, *De oratore*, a cura di Emanuele Narducci, Milano, Rizzoli, 1994.

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Biographia literaria ovvero schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie*, trad. italiana a cura di Paola Colaiacomo, Roma, Editori Riuniti, 1991 (London 1817).

THOMAS COOPER, *The life of Thomas Cooper, written by Himself*, London, Hodder & Stoughton, 1872.

CATHERINE DES ROCHES, *À ma Quenouille*, in LOUIS PHILIPON DE LA MADELAINE, *Dictionnaire portatif des poètes français morts depuis 1050 jusqu'à 1804*, Paris, Capelle et Renard, 1805.

FREDERICK DOUGLASS, *Autobiografia di uno schiavo*, trad. italiana a cura di Serenella Pelaggi, Roma, Savelli, 1978 (Hartford 1881).

UMBERTO ECO, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1972.

UMBERTO ECO, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

UMBERTO ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lecture 1992-1993*, Milano, Bompiani, 1994.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Una modesta proposta per difendere la gioventù dalle opere di poesia*, in ID., *Sulla piccola borghesia. Un capriccio «sociologico» seguito da altri saggi*, trad. italiana a cura di Laura Bocci, Milano, Il Saggiatore, 1983.

ROBERT ESCARPIT, *Sociologia della letteratura*, Napoli, Guida, 1970 (Paris 1958).

MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. italiana a cura di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967 (Paris 1966).

MICHEL FOUCAULT, *L'Archeologia del sapere*, trad. italiana a cura di Giovanni Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1971 (Paris 1969).

ANNA FRANK, *Diario*, trad. italiana a cura di Arrigo Vita, Torino, Einaudi, 1954 (Amsterdam 1947).

HANS-GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, trad. italiana a cura di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 1983 (Tübingen 1960).

GALILEO GALILEI, FRANCESCO REDI, *Prose scelte*, a cura di Severino Ferrari, Modena, E. Sarasino Editore, 1893.

GERARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. italiana a cura di Camilla Cederna, Torino, Einaudi, 1989 (Paris 1987).

JEAN-FRANCOIS GILMONT, *Riforma protestante e lettura*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 2004.

HEINRICH HEINE, *Almansor*, in ID., *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo*, Berlin, Dummler, 1823.

ROMAN INGARDEN, *Fenomenologia dell'opera letteraria*, trad. parziale di *Das Literarische Kunstwerk*, a cura di Guliana Brozich-Lipszer, Sergio Checconi, Milano, Silva, 1968.

WOLFGANG ISER, *Der implizite Leser, Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Fink, 1972.

WOLFGANG ISER, *La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione di efficacia della prosa letteraria*, trad. italiana a cura di Carlo Gentili e Franz Rauscher, in RICCARDO RUSCHI, *Estetica tedesca oggi*, Milano, Unicopli, 1986 (Konstanz 1970).

WOLFGANG ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. italiana a cura di Rodolfo Granafei e Chiara Dini, Bologna, Il Mulino, 1987 (München 1976).

HANS ROBERT JAUSS, *Estetica della ricezione*, a cura di Antonello Giugliano, Napoli, Guida, 1988.

HANS ROBERT JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, a cura di Alberto Varvaro, Napoli, Guida, 2001 (Konstanz 1967).

DOMINIQUE JULIA, *Lecture e Controriforma*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 2004.

GIACOMO LEOPARDI, *Prose scelte. Annotate ad uso delle scuole*, a cura di Raffaello Fornaciari, Firenze, Gaspero Barbera Editore, 1915.

Lessico universale italiano, IV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

CARMELA LOMBARDI, *Lettura e letteratura. Quaranta anni di teoria*, Napoli, Liguori Editore, 2004.

MARTYN LYONS, *I nuovi lettori nel XIX secolo: donne, fanciulli, operai*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 2004.

ALBERTO MANGUEL, *Una storia della lettura*, Milano, Feltrinelli, 2009.

KLAUS MANN, *La svolta. Storia di una vita*, trad. italiana a cura di Barbara Allason, Milano, Il Saggiatore, 1962 (New York 1942).

JAN MUKAROVSKY, *Standard Language and Poetic Language*, in PAUL L. GARVIN, *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure, and Style*, Georgetown, University Press, 1964.

ALDO NEMESIO, *Il lettore vagante. La percezione dei testi: letteratura, cinema e web*, Torino, Nuova Trauben, 2015.

DANIEL PENNAC, *Come un romanzo*, Milano, Feltrinelli, 1993.

PLINIO IL VECCHIO, *Storia naturale*, XIII, 11, 5 voll., III/1: *Botanica*, libri 12-19, a cura di Andrea Aragosti, Roberto Centi, Franca Ela Consolino, Anna Maria Cotrozzi, Francesca Lechi, Alessandro Perutelli, Torino, Einaudi, 1982-1988.

PAOLA PUGLIATTI, *Reader's Stories Revisited. An Introduction*, in *Il lettore: modelli. Processi ed effetti dell'interpretazione*, a cura di Mauro Ferraresi e Paola Pugliatti, numero monografico di *Versus. Quaderni di studi semiotici*, n. 52-53 (gennaio-maggio 1989).

EZIO RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007.

MICHELE RAK, *Il pubblico della letteratura nella società industriale avanzata*, intervento al convegno dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, Pavia, 23-24 settembre 1977, in ID., *Sette conversazioni di sociologia della letteratura. Per una teoria della letteratura della società industriale avanzata*, Milano, Feltrinelli, 1980.

MICHELE RAK, *Rosa. La letteratura del divertimento amoroso*, Roma, Donzelli, 1999.

PAUL RICOEUR, *Tempo e racconto*, III, *Il tempo raccontato*, trad. italiana a cura di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 1988 (Paris 1985).

JONATHAN ROSE, *Il libro nella Shoah. Distruzione e conservazione*, trad. italiana a cura di Bruno Amato, Lorenza Lanza e Patrizia Vicentini, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003 (Massachusetts 2001).

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Emilio, o Dell'educazione*, trad. italiana a cura di Paolo Massimi, Roma, Armando, 1997 (L'Aia 1762).

PAUL SAENGER, *Leggere nel tardo Medioevo*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 2004.

SANT'AGOSTINO, *Confessioni*, V, 12, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2012.

JEAN PAUL SARTRE, *Che cos'è la letteratura?*, trad. italiana a cura di Luisa Arano-Cogliati [et al.], Milano, Il Saggiatore, 1966 (Paris 1948).

CESARE SEGRE, Introduzione all'edizione italiana, in WOLFGANG ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. italiana a cura di Rodolfo Granafei e Chiara Dini, Bologna, Il Mulino, 1987 (München 1976).

WALT WHITMAN, *November boughs*, Philadelphia, David McKay Company, 1888.

MERRY E. WIESNER-HANKS, *Le donne nell'Europa moderna*, trad. italiana a cura di Daniela Aragno e Cristina Spinoglio, Torino, Einaudi, 2017 (Cambridge 1993).

REINHARD WITTMANN, *Una «rivoluzione della lettura» alla fine del XVIII secolo?*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 2004.

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE LETTERARIE

ITALO CALVINO, *La stessa cosa del sangue*, in ID., *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1949.

ITALO CALVINO, *I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1960.

ITALO CALVINO, *Il giardino incantato*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1948).

ITALO CALVINO, *Voglia di mare*, in ID., *Romanzi e racconti*, III, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1948).

ITALO CALVINO, *Il gatto e il poliziotto*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1949).

ITALO CALVINO, *Il visconte dimezzato*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1952).

ITALO CALVINO, *Il generale in biblioteca*, in ID., *Romanzi e racconti*, III, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1953).

ITALO CALVINO, *Il barone rampante*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1957).

ITALO CALVINO, *La speculazione edilizia*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1958).

ITALO CALVINO, *L'avventura di un lettore*, in ID., *Romanzi e racconti*, II, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1958).

ITALO CALVINO, Nota 1960 a *I nostri antenati*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1960).

ITALO CALVINO, *I figli di Babbo Natale*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1963).

ITALO CALVINO, *La giornata d'uno scrutatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, II, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1963).

ITALO CALVINO, Prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1964).

ITALO CALVINO, Introduzione all'edizione inglese de *I nostri antenati*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto, Milano, Meridiani Mondadori, 1991-1994 (1980).

ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000.

ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2009 (1979).

BIBLIOGRAFIA CRITICA DELLE OPERE PRESE IN ESAME

ROSSANA AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.

ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.

ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

ITALO CALVINO, *Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Meridiani Mondadori, 1995 (1967).

ITALO CALVINO, *La squadratura (per Giulio Paolini)*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995 (1975).

ITALO CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Meridiani Mondadori, 1995 (1983).

ITALO CALVINO, *Il libro, i libri*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Meridiani Mondadori, 1995 (1984).

ITALO CALVINO, *Una nuova collana: i «Centopagine» Einaudi*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Meridiani Mondadori, 1995 (1971-1985).

GIAN CARLO FERRETTI, *Le avventure del lettore. Calvino, Ludmilla e gli altri*, Lecce, Piero Manni Editore, 1997.

FILMOGRAFIA

Storia di una ladra di libri, regia di Brian Percival (Twentieth Century Fox 2013).

RINGRAZIAMENTI

Giunta al termine del mio lavoro, vorrei ringraziare chi per tutto il tempo mi ha accompagnata con fiducia in questo viaggio.

Rivolgo un ringraziamento speciale ai docenti che hanno collaborato a questo progetto, aiutandomi a renderlo concreto: il mio relatore, Ch.mo Prof. Alberto Zava, e i miei correlatori Ch.mo Prof. Aldo Maria Costantini e Ch.ma Prof.ssa Veronica Gobbato.

Ringrazio poi la mia famiglia (i miei genitori, mio marito e le mie bambine) che con pazienza mi ha sostenuta anche nei momenti più difficili, e gli amici e colleghi che mi hanno sempre incoraggiata a portare avanti questo obiettivo, anche con un semplice consiglio o parola di conforto.

Vorrei infine dedicare tutto ciò a una compagna di studi speciale, un'amica strappata alla vita troppo presto che avrebbe tanto voluto raggiungere insieme a me questo traguardo, e che in ogni momento ho sentito al mio fianco in questi lunghi mesi: grazie Ilaria, ovunque tu sia.