

COLLASSI

collana diretta da Luca Massidda e Mario Pireddu

- | | |
|---|--|
| 1. Mario Pireddu
<i>Algoritmi</i> | 8. Paolo Giovannetti
<i>Lettore</i> |
| 2. Luca Massidda, Stefania Parisi
<i>Abitare</i> | Prossime uscite |
| 3. Alberto Abruzzese
<i>Kolapsoj</i> | Eligio Resta
<i>Violenza</i> |
| 4. Donald Sassoon
<i>Brexit</i> | Alessandro Dal Lago
<i>Migrazioni</i> |
| 5. Luigi Prestinenza Puglisi
<i>ArchiTexture</i> | |
| 6. Paolo Benanti
<i>Oracoli</i> | |
| 7. Roberto Maragliano
<i>Scrivere</i> | |

© 2019 MML srl/Luca Sossella editore
info@lucasossellaeditore.it
www.lucasossellaeditore.it

Finito di stampare
nel mese di xxx 2019
da Mediagraf Spa

Art direction
Alessandra Maiarelli

PAOLO GIOVANNETTI

Lettere

ISBN 978-88-32231-06-9

 luca
sossella
editore

Indice

*A Vittorio Spinazzola
(e a chi, se no?)*

7	1. Testi, lettura, lettura letteraria
19	2. Lettore reale, lettore implicito
41	3. Il lettore intermittente della poesia
52	4. Lettura 'immersiva' tra romanzo e cinema
71	5. Collassi. E rinascite?
89	Riferimenti bibliografici

I. Testi, lettura, lettura letteraria

L'attività del lettore tende a collocarsi ambiguamente a metà strada tra ciò che è interno al testo e ciò che gli è esterno, e [...] i confini fra i due ambiti finiscono per essere fluidi.

Schneider 2005, p. 482

Abbiamo appena letto una rappresentazione quasi perfetta di ciò che è possibile definire *l'ambiguità* del lettore, e della lettura. Ogni volta che è indagato l'atto di leggere, appare inevitabile questa incertezza, questa apertura di senso. Si legge *un testo*; ma c'è *un lettore*, una comunità di lettori che legge quel testo. C'è un percorso che enfatizza le caratteristiche *intrinseche* di un insieme di parole, eppure quel percorso non è realizzabile se *fuori* non agisce qualcosa d'altro, un'identità dotata di riconoscibilità, psicologica e sociale a un tempo. La teoria della lettura non può non oscillare tra un polo e l'altro: tra chi – poniamo – dichiara che «la lettura fa parte del testo, vi è iscritta» (Charles 1977, p. 9), e

chi viceversa (Barthes 1968, p. 56) è convinto che «l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione». In gioco troviamo due opposti, insomma: il lettore in quanto funzione dell'opera; e il lettore come colui che, solo, consente all'opera di attivarsi nel modo giusto.

A ben vedere, il presente libriccino non fa altro che affannarsi a sdipanare questa contrapposizione. L'odierna fisionomia della duplice tensione in gioco ha preso forma nella lunga epoca che chiamiamo *modernità*, di cui oggi (collocati come siamo in un tempo variamente definibile: forse postmoderno, forse metamoderno – chissà...) riusciamo a cogliere meglio certe caratteristiche. Da quasi tre secoli in qua, entro quella forbice dobbiamo stare, magari prendendo posizione per una delle due lame – quella del lettore, nel nostro caso –, tuttavia sapendo sempre che l'orizzonte concettuale è *quello*. Un orizzonte instabile, e che proprio per questo chiede definizioni il più possibile chiare.

C'è però un problema che va sin da ora affrontato, un possibile equivoco da dissipare. Quanto ho appena scritto ha senso, riceve il suo significato più preciso, se ci si colloca in una prospettiva *estetica*, e cioè *letteraria*. La dialettica o relazione testo/lettore assume la sua forma meglio definita, più articolata,

ta, in presenza di opere la cui esecuzione (mentale, percettiva, corporea) è riconducibile a quel campo che chiamiamo *letteratura*. Non si parla di un generico 'leggere', ma proprio di leggere quelle *opere* dette *d'invenzione*, caratterizzate da certi tratti che si conviene giudicare artistici.

Bisogna ammetterlo. Una simile visione può apparire troppo ristretta. Limitarsi a trattare la lettura letteraria rischia di essere una semplificazione indebita. E la ragione principale è costituita proprio dall'orizzonte di attesa entro cui siamo collocati, dalla storia che stiamo vivendo. Nel pieno dell'era cosiddetta digitale e di un immaginario dominato dal Web 2.0, dalla smaterializzazione della scrittura e dalla condivisione dei contenuti, tutti abbiamo l'impressione di vivere una specie di rivoluzione della lettura. Forse si tratta della quarta rivoluzione negli ultimi mille e più anni (cfr. Cavallo-Chartier 1995, pp. V-XLIV). Dopo i cambiamenti avvenuti nei monasteri altomedievali, dopo i mutamenti indotti dall'umanesimo e dalla stampa a caratteri mobili, e dopo la liberalizzazione degli atti di lettura cominciata tra Settecento e Ottocento, ecco che oggi (da una trentina scarsa d'anni in qua) è cominciata una nuova epoca. Tutto – o quasi tutto – sembra essere stato messo in discussione: a partire dalla forma libro; ma soprattutto a partire dalla

scrittura, che per la prima volta dopo cinque millenni si è pressoché definitivamente separata dai vecchi supporti fisici.

Questo libretto fa parte di una serie di saggi consacrati ai «Collassi». E il senso comune (ma anche il lavoro di autorevolissimi studiosi) certifica che una *crisi della lettura* è in corso. Una crisi che riguarda non solo la lettura letteraria ma il ‘leggere’ in sé – appunto. Siamo assediati da statistiche riguardanti le nuove forme di analfabetismo e la diminuzione dei lettori di ogni specie, anche deboli; per esperienza diretta, sappiamo bene quanto spesso leggiamo – a dirla in inglese (Baron 2015) – *on the prowl*, ‘sulla preda’. Quanto spesso il nostro non è un leggere profondo ma uno scorrere velocemente uno schermo andando *a caccia* non di un senso dispiegato, ma di un dettaglio. Anzi: quanto spesso la nostra lettura si risolve in una *query ipertestuale* sulle orme di qualcosa di molto specifico.

Non c’è bisogno di insistervi sopra troppo a lungo. Il lettore della Rete è sempre di corsa, e il suo occhio percorre lo schermo, la successione delle schermate, secondo metodi diversi dalle procedure con cui, quello stesso lettore, attraversa un libro cartaceo. E allora perché – dentro una realtà tanto connotata e tanto in trasformazione – parlare soprattutto di lettura *letteraria*?

Per rispondere, è utile prendere a riferimento due accadimenti molto diversi fra loro, come lo sono un dato statistico e una teoria. Il dato statistico è quello che viene fornito da una delle agenzie pubbliche più note e autorevoli, l’Istat. Ormai da anni si commenta con preoccupazione un fenomeno in effetti allarmante, quello delle persone che leggono *almeno* un libro l’anno, e lo fanno al di fuori degli obblighi di studio o di lavoro. Nel 2016, i lettori cosiddetti *deboli*, vale a dire coloro che in Italia si avvicinano appunto ad almeno un libro per piacere e/o interesse personale, non superavano il 40,5% della popolazione adulta. Sei anni prima, nel 2010, la percentuale era sensibilmente più alta: il 46,8%. Si tratta di un crollo eclatante, e apparentemente non c’è ragione per dubitare dell’esattezza di questo rilievo. Nell’ultimo capitolo vedremo che i fatti non vanno esattamente così; ma per il momento la cosa non ci interessa. Quello che conta è l’esistenza del *discorso* che proclama con tono accorato: sempre meno italiani leggono libri per passione, divertimento, intrattenimento, autoformazione ecc. A questo primo rilievo, vorrei affiancare una vecchia (risale a quarant’anni fa) dicotomia proposta da Roland Barthes e Antoine Compagnon (1979) nella voce *Letture* della gloriosa *Enciclopedia* Einaudi. Figura-

no in questo scritto due importanti coppie oppositive, relative all'azione di leggere: OPERAZIONE/ATTIVITÀ, e COMPRESIONE/RICONOSCIMENTO. In parole povere, da un lato c'è un lavoro meccanico, disciplinato, regolato anche rigidamente, che vincola il lettore a una costruzione di significato progressiva e razionale; dall'altro c'è l'accesso ai sensi plurali di un testo, che può e forse deve avvenire in modo improvviso e inatteso, fuori da un processo codificato con rigore. Siamo molto vicini a quel 'godimento' del testo tanto caro a Barthes, un'attività che eccede i vincoli operativi e classificatori della lettura strumentale.

A sostegno di Barthes e Compagnon interviene qualcosa che ogni lettore appassionato conosce, anche senza l'aiuto di un recente libretto di Alfonso Berardinelli (2012): *Leggere è un rischio*. Leggere è un rischio per l'inevitabile forma di isolamento che si accompagna a una ricezione smodata, eccessiva, debordante; a un comportamento estetico dominato dal piacere puro. Se l'attività e il riconoscimento introducono il godimento vero e proprio, ecco che scatta qualcosa di ostile ai corretti comportamenti pubblici. «L'appartarsi e la voluttà sono comportamenti asociali: è comprensibile che la lettura di godimento sia sospetta» (Barthes-Compagnon 1979, p. 188).

Un punto di vista ipercritico potrebbe ironizzare sul fuoco incrociato, per così dire, di due ideologismi: quelli del dovere pubblico (un buon cittadino *deve* leggere) e dell'appagamento privato (leggere produce *asocialità*). Come tutte le ideologie, finiscono infatti per mistificare la realtà. Barthes e Compagnon, in particolare, enfatizzano eccessivamente certi comportamenti di rottura. Lo vedremo meglio nel prossimo capitolo. Non è affatto detto che la ristrutturazione individuale cui si va incontro attraverso il piacere di leggere abbia ricadute negative rispetto alla definizione di un'identità collettiva. Si dovrebbe anzi affermare il contrario.

La questione vera è un'altra. Nell'accostamento Istat-Barthes è in gioco un non detto. Vale a dire: che 'libro' e 'lettura' tendono spessissimo, quasi sempre, a essere forme abbreviate di espressioni più precise, come *romanzo* e *lettura narrativa* (di romanzi, più raramente di racconti). Nella stragrande maggioranza dei casi, si pensa alla lettura e alla gratificazione che da essa può provenire prendendo in considerazione l'esperienza del romanzo. Il quale romanzo, com'è noto, conquista la propria egemonia proprio in corrispondenza di quella (già ricordata) terza rivoluzione della lettura che si è prolungata fino a ieri – fino a una trentina d'anni fa – e la cui propulsione non si è

ancora del tutto esaurita. Tutto cambia, ma il romanzo – anche solo a guardare quali libri circolano sul mercato – non ha perso la sua capacità egemonica.

Potremmo concluderne, allora, che *leggere* tende a manifestarsi come sineddoche (= il tutto per la parte) di *leggere romanzi*, e che l'attività e il riconoscimento di cui Barthes-Compagnon parlano, con relativa apertura alla *jouissance*, al godere, sono connessi all'esperienza del romanzo nelle sue molte forme. Questa soluzione concettuale comporta molti problemi, evidentemente, se non altro perché è chiaro che esiste una lettura saggistica di non trascurabile importanza (si pensi ai lettori di libri di storia, più o meno divulgativa), e che, se non altro sul piano dei valori estetici 'assoluti', qualche spazio deve essere riconosciuto alla lettura letteraria dei testi *poetici*. E infatti un breve capitolo nel presente saggio sarà dedicato a quest'ultimo tema.

Intanto, a proposito di problemi, e di sineddochi, cioè di allargamenti o restringimenti di significati, non dobbiamo dimenticare un altro spostamento semantico di notevole importanza. Più di cinquant'anni fa Marshall McLuhan (1964) in un suo scritto sul cinema aveva asserito che lo spettatore del film era impensabile senza il lettore del ro-

manzo. E cioè che lo svolgersi meccanico della pellicola cinematografica, per potersi adeguatamente realizzare, aveva bisogno di qualcuno perfettamente inserito in una cultura libresco, abituato al susseguirsi coerente di segni tipografici. Del resto, anche allora, la parola *libro* significava soprattutto *romanzo*, come è certificato dai riferimenti a Cervantes e a Dickens che McLuhan propone. Oggi, la psicologia cognitivista conferma che molte delle operazioni svolte da uno spettatore filmico nel buio d'una sala o davanti allo schermo di un PC sono sovrapponibili a quella che avvengono nella mente del lettore di un romanzo. Viviamo nell'epoca del *transmedia storytelling*: le nostre storie attraversano indenni più media rafforzando i contenuti dei racconti così declinati e richiedendo al lettore-spettatore sintesi immaginative nel complesso omogenee.

E questo insomma significa dire che, almeno entro certi limiti, occuparsi di lettura romanzesca consente anche di fornire utili spiegazioni circa l'attività dello spettatore cinematografico e televisivo.

Credo che in questi ragionamenti sia contenuta con chiarezza la risposta alla domanda formulata sopra. Tratteremo soprattutto di lettura letteraria e di lettura narrativo-romanzesca perché è evidente che lì risie-

de qualcosa come il valore più profondo dell'attività che c'interessa. Ci sono tanti modi di leggere; e anzi quello poetico è un modo che oggi, paradossalmente, sta recuperando di attualità; così come sempre più attuale è domandarsi come una lettura estetica (letteraria) si stia oggi ibridando con altri tipi di comportamento, in particolare nel mondo social, dove il nesso leggere-scrivere è diventato strettissimo. Però è indubitabile che la maggioranza delle teorie della lettura si confronta con lo zoccolo duro del racconto, della narrazione. È nella letteratura romanzesca che si manifesta il tipo di lettura cui più spesso si fa riferimento. E rendere esplicita questa – ripeto – sineddoche aiuta a snidare molti non detti, molte ideologie, molte forme della falsa coscienza letteraria, e non solo.

Basti pensare a un tipo di accadimento 'scientifico' oggi divenuto sempre più frequente, in un mondo in cui i risultati sperimentali delle neuroscienze e della psicologia cognitivista sono spesso frequentati sia dagli organi di informazione sia dagli studiosi di cose letterarie. Mi riferisco alla diffusione di rilievi, più o meno inquietanti, intorno a ciò che il nostro cervello è (divenuto) in grado di fare e che viceversa potrebbe essere messo a repentaglio dalla diffusione di tecnologie informatiche concorrenziali rispetto al

'vecchio' modo di elaborare informazioni. In particolare dagli Stati Uniti (cfr. Barron 2015, ma soprattutto Wolf 2007 e 2018), vengono ricerche dal tenore leggermente terroristiche. Partendo da una constatazione indiscutibile, e cioè che la lettura filata, cosiddetta *profonda*, è oggi sempre più rara, perché il nostro mondo di *devices* digitali perennemente aperti ci assorbe moltissime ore al giorno e ci costringe ad assidui percorsi ipertestuali – partendo da questo ovvio rilievo, dunque, si approda alla tetra previsione di una *perdita secca di funzioni cerebrali*, cognitive ed emotive. L'individuo che legge superficialmente, 'scremando' continuamente i contenuti, deprivando il testo delle sue connessioni interne più complesse e suggestive (si usa la parola inglese *skimming* per descrivere il processo), indebolisce quei circuiti cerebrali che millenni di lettura avevano lentamente elaborato.

Ovviamente: nessuno contesta l'esattezza delle osservazioni. Quello che, in particolare, afferma Maryanne Wolf non sembra confutabile (anche se su alcuni punti del suo ragionamento torneremo nell'ultimo capitolo). La lettura non è un'attività primaria; e nel momento in cui è stata innescata l'abilità di scrivere-leggere, nella storia dell'umanità è stato introdotto un cambiamento *filogenetico* che ha prodotto

conseguenze (anche cerebrali) preziosissime, incalcolabili. Quella che chiameremo *applicatio*, la costruzione di identità e di senso – la rfigurazione di sé –, che consegue alla lettura letteraria, è l'aspetto forse più visibile di un processo del genere.

E tuttavia, e non a caso, il modello di lettura 'sana' e tradizionale proposto da Wolf, quello che dovrebbe essere difeso e preservato, è la cosiddetta lettura profonda una volta per tutte descritta da Proust nel suo saggio in Italia conosciuto con i titoli *Sulla lettura o Del piacere di leggere* (1905). Proust è Proust, è il narratore massimamente autorevole che incute rispetto, e tutto ciò che gli si associa acquisisce un'aura di prestigio destinata a intimidire. Ma in quel peraltro splendido saggio, si parla di una normalissima lettura romanzesca, praticata – in maniera quasi provocatoria – come passione assoluta che inevitabilmente interferisce con gli adempimenti della vita comune. *Mutatis mutandis*, si tratta di ciò che fa oggi un consumatore compulsivo di serie televisive. Cioè, lo sbandierato *deep reading* è un comportamento dominato da un piacere dilagante, quasi incontrollato. Ed è una maniera di leggere che si lega a un genere letterario preciso, declinato nella sua accezione ottocentesca. Il Proust lettore, raccontato dal Proust scrittore nella prima parte del suo saggio, non

sta affatto leggendo un'opera impegnativa: si sta dedicando a qualcosa come a un godimento romanzesco puro.

Appunto. Se una neuroscienziata di fama mondiale prende a modello per la nozione universale di lettura un comportamento viceversa così segnato da un'affezione privata, da una privata passione, è molto meglio muoversi consapevolmente *dentro* il dispositivo di lettura che ha dato forma alle nostre immagini di lettura. Mettere meglio a fuoco il particolare, la parte che è diventata tutto (forse abusivamente), può produrre un effetto conoscitivo virtuoso, può aiutarci a meglio isolare la specificità di tanti ibridi che ogni giorno incontriamo.

2. *Lettore reale, lettore implicito*

Non possiamo che ritornare all'opposizione interno / esterno (o esterno / interno) da cui eravamo partiti. Nel momento in cui cerco di figurarmi *chi* legge un'opera letteraria, sono costretto muovermi tra gli opposti di:

- un lettore in carne e ossa, osservabile empiricamente, o ricostruibile storicamente come realtà collettiva (il cosiddetto «pubblico dei lettori»);

- un lettore 'teorico', virtuale, postulato dal testo in quanto garanzia del suo adeguato funzionamento.

Alle due immagini di lettore corrispondono metodologie di studio molto diverse. Se mi occupo del lettore reale, dei lettori reali e del pubblico, mi muovo in un campo che ha al suo centro discipline come la storia, anche e magari soprattutto letteraria, la sociologia, la bibliologia (descrizione e storia del libro), l'antropologia, la psicologia ecc. Ogni ricerca in questo ambito tende a passare attraverso *dati empirici*, ricerche bibliografiche, d'archivio, o indagini su gruppi di lettori, che permettano di ricostruire chi era e come si comportava quel lettore o comunità di lettori documentati in un certo periodo storico, o – va da sé – agenti nel presente qui e ora. Se invece mi occupo del cosiddetto lettore implicito, lavoro sulle *condizioni di esistenza* sia del lettore sia del testo, perché parto da una consapevolezza, largamente diffusa ma spesso dimenticata o trascurata: e cioè che un testo letterario implica l'azione di qualcuno che lo legga e che ne metta in movimento la «macchina pigra» (Eco 1979, p. 24). Da sola l'opera non 'gira'; c'è sempre bisogno di un lettore perché quanto in esso potenzialmente esiste possa dispiegarsi in maniera piena. Più esattamente:

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 i segni neri sulla carta.

Le parole appena citate, notissime, sono di Jean-Paul Sartre (1947, p. 77), ed enfatizzano quella che a qualcuno potrebbe sembrare persino un'ovvietà: senza l'attività di lettura, anche l'opera più bella finisce per non esistere. In realtà, la questione è intricata, proprio per la duplicità, l'ambiguità delle questioni in gioco.

L'opera è lì, davanti a me, e la sua natura di testo stampato, corredato di titolo, copertina, quarta di copertina, magari foto dell'autore, certifica l'esistenza di qualcosa di vivo, realizzato da un agente in carne e ossa, che altri hanno apprezzato e certo stanno apprezzando. Io lettore so che non sono solo, insomma. Eppure, quel blocco di fogli rilegati, per chi non l'ha ancora letto, è solo una serie di discorsi esterni che lo preannunciano. Quando finalmente lo prendo in mano e lo leggo, ecco che il corpo inerte delle pagine comincia a prendere vita. E questo mio *dargli vita*, pur costituendo una fonte di piacere e di conoscenza, di conoscenza incorporata, implica un lavoro complesso il cui

esito felice non è garantito. Il romanzo può restarmi estraneo per un'infinità di ragioni: troppo facile, troppo difficile, troppo lontano dai miei interessi, troppo lungo, troppo violento, troppo sdolcinato ecc. Con la mia azione largamente arbitraria, soggettiva, l'ho messo alla prova, l'ho testato, al limite l'ho – appunto – rifiutato (Spinazzola 2010, p. 99-136). In ogni caso, avrò avuto l'impressione che quel congegno verbale aveva bisogno di me e che poteva (e può) gratificarmi nella misura in cui sono capace di venire incontro alle sue richieste, se sono in grado di soddisfare certe sue esigenze 'strutturali'. L'opera, insomma, necessita di un lettore, molto più di quanto il lettore necessiti dell'opera – che in qualsiasi momento può essere abbandonata a se stessa senza essere compresa, condivisa. L'opera può non parlarmi affatto, e io posso rifiutarmi di mettere in movimento i suoi meccanismi. Leggo delle parole, ma dentro di me non si attiva nulla, l'esperienza non decolla.

Più radicalmente, potremmo dire che il testo letterario, soprattutto romanzesco, produce delle conseguenze che *eccedono* il suo 'essere' concreto. I meri contenuti ravvisabili attraverso una lettura meccanica, superficiale, non spiegano quello che l'opera *effettualmente* è, almeno per ogni vero lettore. E dico «vero lettore» per suggerire l'idea di

lettore di cui abbiamo bisogno per capire cosa succede quando un'opera letteraria si manifesta in tutta la sua efficacia.

Facciamo un esempio. Proviamo a leggere l'inizio di un noto e molto commentato racconto di James Joyce, *Eveline*, tratto dalla raccolta *Dubliners*, del 1914:

She sat at the window watching the evening invade the avenue. Her head was leaned against the window curtains and in her nostrils was the odour of dusty cretonne. She was tired.

Few people passed. The man out of the last house passed on his way home; she heard his footsteps clacking along the concrete pavement and afterwards crunching on the cinder path before the new red houses.

[Stava seduta vicino alla finestra, a guardare le ombre della sera che calavano sul viale. Con la testa appoggiata contro le tendine, aveva nelle narici l'odore del cretonne polveroso. Era stanca.

Passava poca gente. Passò l'uomo della casa in fondo che rientrava, e lei sentì il rumore dei suoi passi sull'asfalto del marciapiede, poi lo scricchiolare dei suoi piedi sulla cenere del sentiero davanti alle case nuove con la facciata rossa.]

Nulla in questo testo funziona se il lettore non coopera arredando gli spazi di vario

tipo che vi sono implicati, sottintesi: una casa di stile – per così dire – ‘inglese’, una strada, qualcosa come un quartiere; ma soprattutto nulla funziona se non ci si chiede con curiosità e attesa ‘chi’ è *she*, di quale soggetto stiamo seguendo le percezioni.

Il testo si manifesta attraverso un gran numero di *bianchi*, di *vuoti*, di «*punti di indeterminazione*» (Iser 1978, pp. 60, 93, 245-262), che il lettore si sente in dovere di colmare per riuscire a capire e apprezzare un intero mondo finzionale. Ma è evidente che in questo processo nulla è garantito. C'è un comportamento ideale, in qualche modo sollecitato dall'opera; questo comportamento però non si identifica con il testo, proprio per il fatto che io posso capire perfettamente quanto è scritto e tuttavia non riempire di senso immaginativo ciò che ho di fronte. Posso non riempire i vuoti. Avrò letto il testo, sì, ma non secondo quel modo propriamente estetico, letterario, che gli consente di esistere in quanto opera.

Il teorico certo più accorto dell'azione *implicita* del lettore, e quindi del lettore implicito, è stato Wolfgang Iser, che ha dichiarato qualcosa di paradossale, ma che forse a questo punto ci risulta meno estraneo: «È [...] una qualità intrinseca dei testi letterari il fatto che producano qualcosa che essi stessi non sono» (Iser 1978, p. 64). Banalmente,

non solo il testo non esiste senza il lettore; ma, più profondamente, il testo prende la sua vera forma se il lettore ‘mette’ nel testo qualcosa che il testo non possiede, non manifesta in maniera esplicita o si limita ad accennare in maniera sommaria.

Come si sarà notato, abbiamo dedicato una trattazione sintetica al lettore reale, e una sensibilmente più dettagliata al lettore che abbiamo chiamato implicito. È vero che un grande impulso alle ricerche sul lettore reale è venuto da uno studioso tedesco, Hans Robert Jauss, che è stato anche un teorico della ricezione e della lettura al di fuori di un quadro di storia letteraria, al di fuori di un quadro di ricerche empiriche. Come vedremo alla fine di questo capitolo, è del resto inevitabile che i due momenti tendano a sovrapporsi, che una ‘felice’ lettura letteraria non possa non manifestarsi entro una storia e una società concrete.

Resta il fatto indubitabile che il cosiddetto lettore implicito è un'entità teorica indispensabile, in quanto tale separata in linea di principio da ogni sua manifestazione. Serve a spiegare il modo di agire di *ogni* lettore reale che usi il testo letterario in modo ortodosso. Un certo tipo di testo letterario (il romanzo e la costellazione di generi che a esso si collega: a partire dalla *short story*) funziona

adeguatamente se è in atto un'istanza – ben descrivibile –, denominata lettore implicito. Se il lettore reale è un dato che si coglie per via di indagini concrete ed è necessariamente radicato in spazi tempi società molto precisi, per il lettore implicito conta soprattutto una serie di considerazioni di principio, legate alle caratteristiche intrinseche a un certo tipo di testo letterario, diffusissimo da quasi tre secoli a questa parte.

Il che insomma vuol dire che nemmeno il lettore implicito è del tutto estraneo alla storia; o comunque che il tipo di lettore implicito di cui ci occupiamo si è manifestato attraverso una certa pratica narrativa che – come detto più volte – per noi è soprattutto quella del romanzo: del romanzo *moderno*.

La nozione di lettore implicito, del resto, ha una storia abbastanza breve. È probabile – come suggerito da Schmid (2010, p. 52) – che il primo studioso a usarla sia stato un polacco, Michał Głowiński, che parlò di 'destinatario virtuale' nel 1967. È però abbastanza noto che fin dal 1961 il citatissimo Wayne C. Booth nel suo *Retorica della narrativa* esaminava un 'lettore postulato' (*postulated reader*): espressione che lo stesso Booth, ristampando nel 1983 il suo libro, considerò sinonimo di lettore implicito. Vale perciò la pena soffermarsi su questa posizione, che è

stata spesso commentata e discussa (e quasi altrettanto spesso criticata).

In effetti, la 'postulazione' di Booth è minacciata da una serie di remore moralistiche. Il tipo di attività implicita che il lettore postulato o implicito compie è soprattutto quella che raddrizza le intemperanze inattendibili del narratore; vale a dire, il tipo di lettore che è in grado di cogliere gli intenti *comunicativi, costruttivi*, dell'autore, sottesi ai comportamenti viceversa personalistici, censurabili, di chi ci sta raccontando la storia.

Il che significa dichiarare che il ricorso al pensiero di Booth è utile ma problematico, per almeno due ragioni: 1. c'è in lui un intento ideologico, per cui il lettore postulato è colui che sa riconoscere la giusta gerarchia di valori *etici* in gioco nel romanzo; 2. prevale nella sua teoria una forte sottolineatura della componente 'retorica', perché è continuamente enfatizzata la relazione autore-lettore, in senso unidirezionale, vettoriale.

Potremmo sintetizzare la questione così:

Secondo Booth, io, autore reale (AR), con l'ausilio di un'immagine di me che io stesso creo e che è detta autore implicito (AI), mi rivolgo a te, lettore reale (LR), creando la voce di un narratore e il mondo da lui raccontato (N, MR), insieme all'immagine di un lettore postulato o implicito (LI).

In sintesi (la freccia indica l'atto di creare un'istanza narrativa o, se in neretto, di rivolgersi a essa):

AR → (AI → [N → MR] → LI →) → LR

Questo tipo di schema, che negli anni è stato variamente perfezionato, ha il limite evidenti-
simo di procedere secondo *una sola direzione*. Nel percorso che va dall'autore reale al lettore reale, c'è una *progressione* di contenuti che prendono a mano a mano forma, e che collocano il lettore reale nella posizione di chi deve 'solo' *comprendere* la macchina retorica messa in piedi dall'autore.

Schmid (2010, p. 52) aveva a suo tempo osservato un piccolo paradosso narratologico, che ci serve moltissimo. Rimettendo in discussione l'unica direzione del percorso qui illustrato, aveva innanzi tutto sottolineato una questione peraltro abbastanza evidente. E cioè che l'immagine di autore implicito a cui solitamente facciamo ricorso è 'qualcosa' che noi lettori *creiamo* nel nostro atto di lettura. A fronte di un certo testo, potremmo dire, noi *ci immaginiamo* un tipo di autore che potrebbe essere anche molto lontano dall'autore effettivo, reale. Cosa del resto pressoché normale, perché nella maggioranza dei casi leggiamo opere di persone che conosciamo poco o male, ma di cui pla-

smiamo dentro di noi una fisionomia anche piuttosto chiara.

Insomma:

Lettore reale (si immagina un) → Autore implicito

Ma 'chi' crea il lettore implicito, 'chi' 'postula' la sua esistenza? In un suo libro, il grande narratologo Gérard Genette (1983), nemico acerrimo della nozione di autore implicito, aveva suggerito una soluzione che in qualche modo soddisfa, simmetricamente, quanto sopra visto. Se il lettore reale crea l'autore implicito, l'autore reale è colui creerebbe il lettore *implicito*. In parole povere, l'autore attraverso l'opera definirebbe un tipo di destinatario a cui appunto implicitamente si rivolge, e che però al momento non c'è. Dunque: «[...] l'autore di un racconto, come qualsiasi autore, si rivolge a un lettore che non esiste ancora nel momento in cui gli si rivolge e che forse non esisterà mai» (Genette 1983, p. 128). Genette lo chiama 'lettore virtuale'. La sua fisionomia sarebbe immaginata dall'autore reale attraverso la propria narrazione.

Quest'ultimo ragionamento, com'è peraltro evidente, va respinto. Anzi, nel quarto capitolo osserveremo che oggi appare indispensabile lasciare sullo sfondo l'azione dell'au-

tore (e anche del narratore), per ipotizzare l'esistenza di un lettore (reale) immersivo, capace di costruire immagini (implicite) di lettori sempre più sfaccettate e addirittura funamboliche.

Ma senza radicalizzare troppo il discorso, possiamo per il momento ribadire che in ballo, qui, *non* è una forma di *comunicazione* (che per definizione si gioca nella relazione mittente-destinatario); in ballo è soprattutto un'esperienza estetica, di cui è protagonista il lettore reale attraverso la necessaria mediazione del suo alter ego, il lettore implicito. È lui che genera l'immagine di lettore capace di garantire il funzionamento del meccanismo narrativo.

In definitiva:

Letto­re reale → /Autore im­pli­ci­to →/ Letto­re im­pli­ci­to

Il lettore reale sintetizza una fisionomia di lettore implicito, garante del funzionamento del testo, solitamente attraverso la definizione simbolica di un autore implicito.

Ne deriverebbe un modello, *non più univocamente comunicativo*, di questo genere:

AR →(N →MR)/←AI/←LI←LR

Intorno al nesso narratore-storia raccontata, assistiamo all'azione tanto: a. dell'autore

reale, quanto: b. del lettore reale insieme alle sue emanazioni funzionali, lettore implicito *in primis*.

Dobbiamo dunque postulare l'azione del lettore implicito per capire l'atto di creazione o co-creazione del testo letterario (narrativo e romanzesco). Senza lettore implicito il lettore reale non capirebbe il testo narrativo. Non solo: *senza lettore implicito il testo letterario non esisterebbe*. Più radicalmente ancora: *attraverso il lettore implicito, ogni lettore reale 'crea' il testo letterario insieme all'autore reale*. Non siamo dunque in presenza di un autore (reale) che si rivolge a me, lettore reale, per comunicarmi dei contenuti narrativi (modello comunicativo). Abbiamo piuttosto a che fare con l'attivazione di contenuti narrativi da parte di un lettore reale che si avvale dell'indispensabile mediazione di un lettore implicito, in presenza del dispositivo narrativo allestito dall'autore reale. Quest'ultimo, peraltro, può restare del tutto fuori campo, anche perché la sua immagine implicita è potenzialmente attiva. Quando leggo un testo, non 'sento' l'autore reale: contribuisco piuttosto a dare forma narrativa all'opera che mi sta di fronte, e che reca (se lo reca) il nome dell'autore reale. Dalla comunicazione siamo passati all'esperienza estetica.

Se, in sintesi, questo è il nucleo forte di una teoria della lettura, nei limiti per lo meno di quanto qui vogliamo affrontare, restano da precisare due questioni generali, in ordine crescente di importanza. La prima riguarda l'eredità orale (legata alla pratica dell'ascolto) di cui a ben vedere ogni atto di lettura si fa carico. Ci sono infatti molte ragioni per credere che 'leggere' sia sempre un po' anche un 'udire'. La seconda invece ci mette in contatto con ciò che un filosofo tedesco, maestro dell'ermeneutica, Hans Georg Gadamer, ha chiamato *applicatio*. Nella lettura, la postulazione del lettore implicito, garante del funzionamento del testo, ristrutturata l'esperienza del lettore (reale) ed è in grado non solo di *rifigurare* l'esperienza cognitiva di un soggetto leggente, ma anche di *prefigurare* un senso comune, il senso di una comunità. Procediamo con ordine.

1. Uno dei più importanti teorici della comunicazione orale, e proprio delle letterature orali, Walter J. Ong, una volta ha avuto modo di dichiarare che «Il pubblico delle scritture è sempre una finzione» (Ong 1982, p. 146). Dopo quello che abbiamo scritto intorno al rapporto tra autore e lettore reale, una simile battuta risulta meno sibillina. Come dichiarato da Genette, l'autore reale non ha *mai* davanti a sé il suo pubblico. Cioè,

può solo sperare che, con l'ausilio del lettore implicito (su cui peraltro non ha alcun controllo), un pubblico che per lui al momento è solo virtuale si attivi per mettere in piedi dei processi di rappresentazione narrativa. Quella della letteratura scritta, manoscritta, a stampa, digitalizzata, è una relazione *differita*. E lo è (o lo è stato) ancora più chiaramente in un mondo come quello moderno dominato da un *patto narrativo* romanzesco saldamente legato al libro a stampa (Rosa 2008, pp. 9-58). Che la lettura riesca effettivamente a verificarsi, è soprattutto un auspicio. Se nessuno prendesse in mano e poi leggesse una certa opera, quell'opera di fatto non sarebbe mai esistita, se non per l'autore reale. Wolfgang Iser (1978, pp. 99-118) lucidamente aveva teorizzato che il testo letterario, in quanto testo scritto, si colloca in un orizzonte de-pragmatizzato, privo dei riferimenti situazionali forti che il testo orale invece ha. L'azione del lettore implicito è la garanzia di una *ri-pragmatizzazione*, che mira a costruire quanto con la scrittura si è perso. Nulla di tutto ciò avviene nella comunicazione orale. Qui, possono esserci solo autore reale e ascoltatore reale: la costruzione di un senso (narrativo, ma non solo) avviene *in presenza* di entrambi i protagonisti. L'autore ha davanti a sé il suo pubblico; e il pubblico vede e sente l'autore. C'è una situa-

zione che è soprattutto – ma non solo – di *ascolto*, una specie di messa in scena teatrale, in cui il corpo e l'azione dell'autore svolgono un ruolo fondamentale. Il destinatario è presente in tutta la sua concretezza.

E tuttavia, nel processo di lettura, restano tracce della comunicazione orale. Qualsiasi tipo di lettura non può non 'oralizzare' alcuni suoi modi di manifestazione; e nella storia del romanzo molti sono i momenti in cui gli effetti di voce sono evidenti, per cui è vero che spesso *leggiamo con le orecchie*. Esperienze di laboratorio intese a studiare i movimenti degli occhi nell'atto di riconoscimento 'meccanico' delle lettere e delle parole (Rayner *et. al.* 2005, pp. 87-88) hanno dimostrato che, per esempio, l'azione immediata dell'organo *visivo* inevitabilmente associa la parola *beech* a *beach* e non a *bench*. Il fatto è che è impossibile non udire quanto si legge, e anche in un conteso meramente ottico il suono di *beech* porta il lettore verso la parola, *beach*, che – rispetto a *bench* – le assomiglia fonicamente di più.

In narrativa, si possono almeno ricordare due fenomeni. Il primo, già osservato e su cui ritorneremo nel quarto capitolo, è quello del *narratore*. La stessa nozione di 'voce narrante' con cui ci si riferisce a questa istanza spiega bene il tipo di eredità in gioco. Ogni qual volta ricorriamo alla paro-

la *narratore* (e qui l'abbiamo fatto spesso), immancabilmente tiriamo in ballo la sonorità di qualcuno che (mi) parla, l'istanza enunciatrice di una persona che rivolgendosi a un uditorio sdipana il contenuto di una storia. E, in effetti, secondo molti studiosi, continuare a parlare di narratore è scorretto, giacché a ben vedere nessuno parla in un testo narrativo: il lettore reale si muove all'interno di un dispositivo in cui il meccanismo enunciativo io-tu ha perso la propria pertinenza.

Il fatto comunque è importantissimo. In qualche modo, è come se la nostra percezione del raccontare non potesse fare a meno della figura del narratore per vivere adeguatamente l'esperienza della lettura. Ma persino fenomeni più minuti si prestano alla medesima spiegazione. È interessante osservare che la ricezione di un testo letterario può farsi carico di qualcosa di così sfuggente come l'ascolto. È stato non di rado affermato (cfr. da ultimo Frasca 2015, p. 149) che nella tecnica del discorso indiretto libero è presente una specie di oralità distanziata, 'spostata'. Ad esempio leggiamo un passaggio di questo genere (è l'incipit della *Signora Dalloway* di Virginia Woolf - 1925):

Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself.

For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach.

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. *How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning: like the flap of a wave, the kiss of a wave [...].*

[La signora Dalloway disse che i fiori li avrebbe comperati lei.

Infatti Lucy aveva già il suo daffare. Si dovevano togliere le porte dai cardini; gli uomini di Rumpelmayer sarebbero arrivati tra poco. E poi, pensò Clarissa Dalloway, che mattina – fresca come se fosse stata appena creata per dei bambini su una spiaggia.

Che gioia! Che terrore! Sempre aveva avuto questa impressione, quando con un leggero cigolio dei cardini, lo stesso che senti proprio ora, a Burton spalancava le persiane e si tuffava nell'aria aperta. *Com'era fresca, calma, più ferma di qui, naturalmente, l'aria la mattina presto, pareva il tocco di un'onda, il bacio di un'onda (...).*]

Le parti che ho messo in corsivo restituiscono il modo in cui la protagonista riferisce a sé quello che sta percependo, quello che sta sentendo. Da questo punto di vista, il monologo interiore significa un paradossale dialogo con se stessi, affinché il lettore *oda* ciò che il personaggio ode, nel colloquio con la sua interiorità. Ne deriva un dispositivo enunciativo del genere:

Io leggendo 'odo' che (la signora Dalloway) pensa (sente di pensare, ode se stessa pensare): «Lucy ha già il suo daffare [...] Che gioia! che terrore!» ecc.

La lettura, in definitiva, è un'azione ibrida. E, come osserveremo nell'ultimo capitolo, lo è tanto più oggi che i media digitali rendono reversibili le competenze in gioco. Quanto spesso, su un normale *device*, leggiamo con le orecchie, ascoltiamo con gli occhi, scriviamo con la voce ecc.!

2. Del resto, se vogliamo provare a mettere definitivamente a fuoco il comportamento del lettore implicito, non possiamo non tornare ad alcune idee di Wolfgang Iser, che hanno alle spalle una lunga tradizione filosofica, e con ogni evidenza sono ancora attuali. L'eredità fenomenologica di cui questo studioso si fa carico (il pensiero di

Edmund Husserl e del suo seguace polacco Roman Ingarden) insiste molto sul fatto che la lettura comporta una «concretizzazione estetica», cioè produce un valore, mette in moto un'attività che eccede il contenuto letterario del testo, anche se ne costituisce l'ideale prolungamento. Il lettore affronta i molti «punti di indeterminazione» dell'opera, risolvendo la «costruzione di immagini ostacolata» (Iser 1978, p. 273) in cui consiste il suo lavoro principale. Ciò determina una forma di esperienza che, in qualche modo, sdoppia il soggetto leggente che l'ha vissuta. Si definisce cioè un'esperienza 'seconda', una vita diversa da quella reale. Il valore più profondo di un testo è di tipo esistenziale:

Il senso dell'opera, quindi, non risiede nel significato sigillato all'interno del testo, ma nel fatto che quel significato provoca ciò che era stato sigillato dentro di noi. (Iser 1978, p. 236).

Banalizzando, potremmo dire che leggere significa vivere una storia, e che questa storia non fa altro che manifestare qualcosa che, prima, era «dentro di noi» e di cui non eravamo pienamente consapevoli.

Si tratta appunto di ciò che alcuni studiosi hanno definito *applicatio*. La lettura di un discorso narrativo, non storico, in particolare secondo Paul Ricoeur è riconducibile

a questo genere di attività. È la terza forma di comportamento ermeneutico canonico: la comprensione (*comprehensio*) dell'opera è il primo; la spiegazione (*explicatio*), cioè l'interpretazione, è il secondo. Senza lettura, non può manifestarsi nessuno dei tre livelli. Il 'leggere' in quanto «trascendenza nell'immanenza» (la reversibilità di interno ed esterno: Ricoeur 1985, p. 243) ci mette meglio in contatto con ciò che fuoriesce da una dinamica solo testuale.

Ma cos'è l'*applicatio*? Ricoeur (1985, pp. 270-277) utilizza un ragionamento di Jauss (1972, p. 7), che aveva scritto un importante elogio dell'esperienza estetica. La parola tedesca *Genuss* significa 'godimento'; ma è etimologicamente connessa a *Genosse*, 'compagno'. Il piacere estetico, il piacere della lettura, non può non essere qualcosa di privato, eppure in prospettiva (nella prospettiva dell'*applicatio*) non può non costituire un atto di affratellamento, il riconoscimento di *compagni di viaggio* con cui condividere certi valori. Non a caso, per Ricoeur l'espressione originale proposta da Iser, «implicites Leser», o anche «implied reader», deve essere tradotta non tanto con 'lettore implicito' bensì con *lettore implicato*. Il lettore reale, in altri termini, attraverso l'azione del lettore implicito scopre la propria *implicazione* nel mondo, una specie di *impegno* necessa-

rio nelle cose della vita. La *rifigurazione* del soggetto leggente, del lettore, che la lettura (narrativa) esegue comporta dunque la costruzione di un kantiano «senso comune» che – necessariamente – è anche «senso di una comunità».

È verosimile credere che un simile valore ‘costruttivo’ sia la conseguenza della *lettura estetica* di tipo *narrativo*, per lo meno da quando la terza rivoluzione della lettura ha definito i propri paradigmi non autoritari, e anzi aperti. E aperti anche al mondo, come si vede: al coinvolgimento nella vita del soggetto leggente. Si tratta a questo punto di capire se le cose oggi, entro la quarta rivoluzione della lettura, funzionino ancora così. Prima però di avventurarci nel nucleo del (vero o presunto che sia) collasso, sarà necessario fare un breve excursus nel mondo della – sempre dimenticata – lettura di poesia (il prossimo capitolo); e quindi (nel capitolo 4) rivedere qualche categoria della lettura narrativa modernista, alla luce anche delle teorie cognitive e della nozione oggi attualissima di ‘immersività’.

3. *Il lettore intermittente della poesia*

Per decenni, tra anni Sessanta e anni Novanta del secolo scorso, parlare di poesia era sin troppo facile. E anzi spesso si praticavano sineddochi opposte a quelle che abbiamo qui osservato. Si diceva ‘testo letterario’ e si intendeva ‘testo poetico’, come oggi ‘narrazione’ o ‘romanzo’ hanno finito per indicare ‘opera letteraria’ in quanto tale. Di fatto però, l’attenzione alla lettura dello specifico poetico è stata scandalosamente limitata, oggetto di fraintendimenti e di generalizzazioni. Basti dire che un grande filosofo come Ricoeur equipara la poesia al *récit*, alla forma del raccontare; e che Iser sembra non considerarne affatto l’esistenza, nella sua teoria di un universo letterario a dominante narrativa e romanzesca.

Come si legge, insomma, una poesia? Vero è che ogni teoria del testo poetico ci insegna qualcosa di persino banale: e cioè che, rispetto a ogni altro ordine del discorso, quello poetico è il dominio in cui maggiormente si *ascolta* un testo, quello che presenta i tratti più evidenti di oralità. La poesia parla innanzitutto con i ritmi e con i suoni, con i ritmi del suono per la precisione; e non può non chiedere al lettore di legge-

re udendo, se non di leggere ad alta voce, per meglio recepire la parola viva del poeta. È dunque chiara la differenza rispetto alla narrativa: se nell'universo del racconto il narratore è una specie di residuo che ormai si è trasformato in qualcosa di diverso, pur non essendo del tutto sparito; nell'universo della poesia, la 'voce' di chi ha originato il testo è ben lungi dall'essere stata eliminata. Certo, una delle tendenze fondamentali della poesia moderna (e, diciamo, post-moderna) è proprio quella che mira a una totale reificazione della parola poetica, che mira alla sua trasformazione in *oggetto* separato dall'autore, e privo di ogni contatto con la sua 'origine'. Ma proprio l'accanimento con cui i poeti dal simbolismo in poi hanno cercato di trasformare il testo in un puro manufatto autonomo, impassibile, è la testimonianza di una *rivolta contro* qualcosa di primario. E primario nella poesia è il radicamento in un'esperienza in qualche modo *naturale* com'è l'enunciazione soggettiva ed eufonica di un'emozione privata. La natura lirica della poesia anche moderna è indubitabile. E la contestazione permanente del lirismo è la miglior prova della sua forza residuale. (Nell'ultimo capitolo riprenderemo queste osservazioni per individuare alcune trasformazioni, forse epocali, che oggi sono attive).

E c'è poi una seconda banalità che deve essere preliminarmente osservata, anche se dovrebbe essere discussa più lungamente. Quando si parla di 'poesia', in termini di genere letterario (i testi letterari, cioè, riferiti alla *serie* dei testi poetici), si tende spesso a parlare di qualcosa di eccellente, di 'alto', di esteticamente superiore. I valori artistici della poesia sarebbero quelli che chiedono il maggiore impegno; e quindi possono e anzi devono essere considerati i più difficili – con tutto ciò che dovrebbe conseguirne rispetto alla teoria del lettore. Anche un cognitivista acuto con Jean-Marie Schaeffer (2010 e 2011) ha dichiarato che la *categorizzazione* in gioco nella lettura della poesia costringe il lettore a *ritardare* la chiusura del processo di comprensione oltre i limiti solitamente ritenuti accettabili. Il lettore di poesia dovrebbe dunque gestire una *quantità maggiore* di dati testuali, rinviando il più possibile la comprensione del testo. In poesia, essendo centrale il suono, la decifrazione del senso deve spostarsi oltre i limiti di una 'naturale' comprensione e comprensibilità. Leggere poesia non solo significherebbe fare qualcosa di diverso da ciò che si fa quando si legge narrativa, ma in ultima analisi si tratterebbe di un'attività esteticamente superiore. Dobbiamo però rifiutare recisamente un simile pregiudizio. **Differenza, complessità,**

varietà non significano affatto superiorità. La *concentrazione* di una poesia (che di solito è infinitamente più breve di un romanzo e anche di un racconto) non deve essere interpretata come un marchio di squisitezza e distinzione. Bisogna inoltre ricordare, almeno di sfuggita, che anche dal punto di vista cognitivo la poesia utilizza strumenti più ‘naturali e ‘semplici’ della narrativa. La poesia è radicata (come osserva acutamente Schaeffer) nella naturalità della lingua, in fenomeni che paradossalmente sono regressivi e ci riconducono al piacere primario di giocare con le parole e i suoni, di canticchiare, di produrre nonsense. Come vedremo meglio nel prossimo capitolo, il tipo di comportamento che accompagna la narrazione (e la lettura-visione-ascolto narrativi) si fonda su un sistema di spostamenti e dislocazioni del soggetto, molto specifici, e quasi del tutto estranei a ciò che si verifica in una comunicazione detta ‘naturale’.

Il primo punto che può aiutare a capire come leggiamo una poesia, come il suo senso viene messo in moto in maniera caratteristica, riguarda il tipo diverso di progressione, di avanzamento della lettura. Nella narrativa c’è una *protensione*, un andare avanti linearmente, rielaborando a mano a mano ciò che era stato ritenuto (*ritensione*) nel corso della

lettura. Le immagini narrative sono sempre parziali, perché sono continuamente sottoposte a una trasformazione che le modifica; ci sono sempre nuovi bianchi da riempire, a seguito di precedenti sintesi cognitive (cfr. Iser 1978, pp. 171-184). In poesia invece, suggerisce Jauss, «verso dopo verso» si manifesta «l’attesa che l’andamento lirico renda percepibile [...] un’unità dapprima nascosta» (Jauss 1980, p. 206). Cioè la progressione ha un fine che va al di là del dato percettivo e esperienziale immediato (che pure è fondamentale). Nel dominio del lirico, il punto di arrivo è più nascosto e sfuggente, potremmo dire più *intermittente* perché meno definito.

Il modo di descrivere la lettura adottato dai teorici francesi Maurice Blanchot e Roland Barthes consente di cogliere meglio questo concetto, in effetti poco chiaro. In Blanchot prevale l’idea di una lettura danzante e leggera, il rapporto anche discontinuo con un compagno invisibile, che però si colloca sempre al limite di qualcosa di estremo, perché «là dove ci è data la leggerezza, la gravità non manca» (Blanchot 1955, p. 252). Il che vuol dire che la lettura ‘poetica’ affronta una maggior quota di eventi imprevisti rispetto alla lettura narrativa, «un dono» – dichiara Blanchot «che non è dato fin dall’inizio» (ivi). Non si tratta affatto, sia chiaro, di una difesa del diletterismo o dell’igno-

ranza. L'esperienza poetica rende attuale – suggeriscono inoltre Barthes e Compagnon (1979, p. 185) – l'idea che a fianco della comprensione ci sia qualcosa come un *ricoscimento*, degli «inneschi di senso» inattesi, capaci di rivelare la natura non omogenea del testo e del suo significato.

Concetti di questo genere sono la comprensibile conseguenza di una pratica di decodificazione (soprattutto) della poesia: di una serie di letture tecniche, specialistiche, a opera degli studi strutturalistici e semiologici. Si tratta di un patrimonio di decodificazioni che hanno prodotto una vera e propria esplosione di significati. Barthes e Compagnon (1979, p. 197) affermano che il lettore, alla fine di questo percorso,

è preso in un rovesciamento dialettico: finalmente, egli non codifica, egli *surcodifica*; non decifra, produce, ammucchia linguaggi, si lascia instancabilmente attraversare da essi: egli è questo attraversamento.

In parole povere, l'accumulo di possibili letture con cui il lettore di poesia si confronta produce in lui un'impressione di caos dentro il quale si muove in modo a ben vedere ambiguo e contraddittorio. In effetti, cosa significa 'lasciarsi attraversare' dai linguaggi, dal linguaggio della poesia?

Storicamente, sono state possibili due risposte. La prima è quella avanzata da Jean-Marie Schaeffer (2010), sulla scorta di studi cognitivisti intorno alla ricezione della poesia. Di fatto, la mente del lettore poetico deve organizzare innumerevoli dati percettivi, riuscendo a scoprire – diremmo con Barthes e Compagnon – sotto la surcodifica, sotto l'eccesso di senso ritmico, un 'piacere' estetico primario. La poesia mobilita infatti contenuti precategoriale (aspetti del suono e del ritmo che non hanno valore linguistico e che percepiamo senza esserne coscienti) e li elabora secondo le proprie regole. Il lettore, conseguentemente, deve entrare in sintonia con questo complesso lavoro facendo ricorso a uno stile cognitivo particolare. Schaeffer, di fatto continuando Barthes e Compagnon, definisce *divergente* questa forma di elaborazione estetica, in quanto non è riducibile alla lettura di 'comprensione' (ed è qualitativamente diversa dalla lettura narrativa, che invece si basa sulla 'finzione').

Una semplificazione di questo tipo di ragionamento è stata avanzata da Michael Riffaterre (1978), che arriva addirittura a negare alcune idee di 'apertura' espresse da Barthes; ma rende anche evidenti gli aspetti controversi del leggere poesia. Riffaterre dichiara cioè che un corretto percorso di

lettura non può non pervenire a un *obbligo*, un vincolo. La ‘surcodifica’ comporta, dalla parte del lettore, il riconoscimento di qualcosa come una struttura profonda (si ricordi Jauss), e la sua realtà costituisce un punto di arrivo necessario e ineludibile. A ben vedere, *si deve leggere* in un certo modo, una volta che si sia seguita una procedura metodologicamente corretta. Dunque, secondo Riffaterre (1978, pp. 271 e 270), «il leggere è sottoposto a restrizione» ed esiste in poesia una vera e propria «limitazione della libertà interpretativa». Alcuni elementi della teoria di Barthes sono però conservati, quando Riffaterre afferma che certi dati strutturali del testo, scoperti dall’analisi, si manifestano in modo intermittente: «divengono all’improvviso evidenti, come nel lampo di una rivelazione» (ivi, p. 271).

Ma esiste una risposta di natura diametralmente opposta. C’è un saggio assai bello del poeta francese Yves Bonnefoy, risalente al 1988, in cui molte di queste problematiche sono prese di petto, e viene difeso il partito della libertà di lettura. Ma con argomenti molto peculiari. In fondo, Bonnefoy proclama ciò che i (pochi, ahimè) veri lettori di poesia conoscono bene. E cioè che la distrazione, l’interruzione, la soggettività invadente sono componenti fondamentali della ricezione. Il testo di poesia – suggerisce

Bonnefoy – si manifesta attraverso un tipo di ‘pagina’ dalla quale spesso «solleviamo la testa», la cui lettura *interrompiamo*. Il mito di Rimbaud che leggeva libri di poesia di cui non aveva tagliato le pagine, e cioè saltando da una parte all’altra del volume – questo mito sarebbe in qualche modo fondativo.

Il punto però è che – afferma Bonnefoy – la nostra *distrazione* di lettori posti di fronte alla poesia risponde a una ragione profonda del ‘poetico’. La poesia *guarda altrove*, e deve indurci a capire che la sua realtà è fuori del testo. La sua parola è fatta per non bastare a se stessa e quindi per rivolgersi all’esterno. L’insoddisfazione, persino il fastidio che il testo poetico può produrre, sono emozioni che hanno a che fare con i compiti fondamentali della poesia:

L’interruzione è già presente nella creazione. È il momento in cui la poesia si sbarazza del compito di significare, ma improvvisamente acquista il proprio senso nella misura in cui il suo significare, che consisteva in strutture prive di tempo, si vede messo a confronto con la finitezza, gettato nel tempo, reclamato da un’altra necessità. A ben vedere, è come se le parole si aprissero a un impulso elettrico; come se a causa del suo impulso si illuminassero migliaia di lampi. (Bonnefoy 1988, p. 13).

L'interruzione è *nel* testo, nel senso che il testo poetico è fatto per essere interrotto. Solo una lettura discontinua ne esegue correttamente le potenzialità espressive peculiari.

Non è il caso di insistere troppo a lungo su un ragionamento del genere, che può apparire eccessivo. Intanto, le sue intenzioni sono coerenti con un filone della critica decostruzionista: si pensi solo alla teoria dell'*illeggibilità* proposta da Paul de Man (1997), secondo il quale i tanti, incompatibili modi di concepire un testo rivelano l'assenza di una sua unità strutturale, ma al tempo stesso alludono a una 'prestruttura' (in tedesco *Vorhabe*) che sta alle spalle dell'opera e la condiziona. Ma soprattutto ragionare in questo modo ci fa capire che in gioco ci sono due questioni contraddittorie. Nella lettura della poesia agiscono a un tempo *necessità* e *caso*: solidità dei vincoli formali, che mettono il lettore di fronte a un difficile lavoro cognitivo; ma anche qualcosa come un gioco estetico 'danzante' in cui il senso appare e scompare senza alcuna regola precisa. Gli estremi del vincolo e della libertà convivono.

E questo probabilmente spiega molte difficoltà 'sociali' nella divulgazione, e anche nella didattica, della poesia. Se ci lamentiamo che la poesia è poco letta, dobbiamo anche renderci conto che il suo modo di

esistere è quasi per definizione deviante, distraente, interrottivo, non può essere affrontato con gli strumenti con cui affrontiamo la lettura di un'opera narrativa.

A conclusione di questo breve capitolo, può essere utile additare due tipi di discorso che aprono interessanti prospettive sulla lettura della poesia. La prima è quella di recente suggerita da Jonathan Culler (2015). Culler ha argomentato che la poesia si costituisce per il lettore come un *evento* non narrativo, fortemente ritualizzato, in cui si sprigiona un sistema di valori a dominante etica. In parole povere, dal punto di vista della lettura, è come se la nostra cultura, la cultura occidentale, avesse prescritto la costante *rilettura* delle opere poetiche, liriche. Il *ritorno* periodico sui testi è l'unico modo valido per leggerli. Se nel romanzo il problema della lettura ripetuta ha prodotto molti equivoci (è così importante rileggere un romanzo? la prima lettura è per forza solo superficiale? ecc. – sulla questione cfr. Spinazzola 2001, pp. 29-39), nella poesia la rilettura sarebbe una necessità 'strutturale'. Non si può non rileggere un testo in versi, perché è nella rilettura che quei versi si attivano alla stregua di un evento, di un rito condiviso.

Il secondo ragionamento è quello a cui ci invita Stefano Ghidinelli (2013) quando ri-

corda l'importanza di un dispositivo che da un tempo relativamente limitato (circa dalla metà dell'Ottocento) ci guida nella lettura poetica: vale a dire il *libro di poesia*. Finita l'epoca dei canzonieri e di altre forme di volume che avevano dominato dal Duecento al Settecento, nasce l'abitudine di raccogliere le poesie in libri che si affidano alle procedure del moderno mercato editoriale. In questa maniera, è valorizzata in modo inedito *l'interazione sociale* del testo in versi. La singola poesia è inserita in un macrotesto che orienta il lettore, condizionando la ritualità della comunicazione. Il libro di poesia, in definitiva, sarebbe un facilitatore della lettura. Disporre le poesie in serie significa invitare il lettore a rendere più razionale il suo percorso attraverso i singoli 'microtesti', fornendogli un elemento d'ordine (una struttura) capace di superare l'eccesso di 'distrazioni'. Il tema è interessante, e sarebbe il caso di capire in che rapporto stia la lettura del macrotesto poetico con la lettura discontinua teorizzata da Barthes e Bonnefoy.

4. *Lettura 'immersiva' tra romanzo e cinema*

La domanda su cui abbiamo chiuso il precedente capitolo può trovare una parzialissima risposta se torniamo a

occuparci di lettura narrativa in una prospettiva leggermente diversa da quella sin qui praticata. E la prospettiva, ora, può finalmente essere quella *cognitivista*, da mettere a confronto con quanto suggerito da Schaeffer a proposito del lettore di poesia, vincolato da una sospensione del senso verbale a vantaggio di un protratto senso fonico, sonoro. Il lettore cosiddetto 'prototipico' di un testo narrativo compie, per certi versi, il percorso opposto. In particolare, il recente lavoro di Marco Caracciolo (2014) – che qui seguiamo – ci ricorda con efficacia qualcosa che peraltro è ben familiare a chi legge narrativa. E cioè che in un contesto romanzesco è normale attivare una specie di 'ipersemantizzazione' delle parole: accade – e non desta stupore – che a un semplice grappolo di segni verbali il lettore attribuisca una *coscienza*. Il testo narrativo fa qualcosa che al testo poetico è totalmente precluso. In un romanzo il significato delle parole si arricchisce a tal punto da produrre l'illusione che luoghi e persone si animino sotto i nostri occhi. Non si tratta solo di recepire una storia, ma di *viverla* in prima persona, appunto vedendola – anche se in un modo che non è facile spiegare. Come è possibile, allora, che le parole diventino coscienze? Secondo molti teorici della narrativa, raccontare significa attivare una dimensione

esperienziale. L'opera innesca qualcosa come una *mente corporea* o incorporata (*embodied mind*): il nostro corpo, a partire dalla sua azione percettiva, 'processa' le parole del testo e, riconoscendovi contenuti emotivi e intellettuali familiari, costruisce un mondo complesso: che è il mondo di una storia finzionale. In altri termini, leggendo un romanzo proiettiamo la nostra memoria fisica sui personaggi e sugli spazi rappresentati, oltre che sulle vicissitudini dell'intreccio; e ne traiamo i contenuti narrativi ricchi e quasi magici che definiamo *immagini*.

È di particolare importanza ciò che da Caracciolo (2014, pp. 110-132) viene chiamato *conscience enactment*: qualcosa come 'attivazione di coscienza'. Diciamo, semplificando, che il testo letterario ha la capacità, estranea di fatto a tutti gli altri media che non utilizzano la parola scritta, di raccontare in presa diretta i *pensieri* di un personaggio, basandosi su un meccanismo di proiezioni 'centrato' su una realtà fittizia. Il romanzo costruisce coscienze, oltre che persone. Il cinema, per esempio, fa molto fatica ad andare oltre un'attribuzione di coscienza: com'è ovvio, diamo per scontato che un personaggio cinematografico pensi, ma è molto difficile avere accesso diretto ai suoi pensieri. La letteratura questo invece lo fa, e in modo semplice e quasi sponta-

neo. Anche i narratori più tradizionali da sempre sono in grado di restituire il mondo interiore delle persone che raccontano, di 'vedere' nelle loro teste e di comunicarci certi contenuti.

Non è il caso di insistere troppo a lungo con dettagli che potrebbero essere fuorvianti. Dal punto di vista del cognitivismo, il *lettore* cosiddetto *prototipico* del romanzo (la versione psicologica del lettore implicito) compie innumerevoli operazioni che strumentalizzano i significati primari dell'opera, trasferendoli su un piano di comportamenti mentali lontani dalla mera superficie sintattica del discorso. E si separa – come abbiamo visto – da un uso meramente comunicativo del linguaggio. Non si può non richiamare, arrivati a questo punto, la già osservata nozione di *indeterminazione* di Iser, che certamente aveva anticipato quanto i cognitivisti oggi stanno argomentando e dimostrando, anche sperimentalmente.

L'attività del lettore di narrativa presenta caratteristiche relazionali, attive, che lo configurano più come un co-autore dell'opera che non come il terminale, in linea di principio inattivo, di un percorso dominato dalla volontà dell'autore. Se la poesia tende a problematizzare la forma e il senso delle parole, costringendo il lettore a prendere

posizioni anche incoerenti (tra gli estremi del distacco e dell'immedesimazione), la narrativa oggettiva, reifica, le sue forme: si presenta come un luogo molto concreto cui il lettore deve dare vita, in qualche modo manipolando le sue strutture primarie. (In questo senso, dunque, i libri di poesia sono un modo per *trasformare* la poesia in un oggetto simile a quello romanzesco, e in questa narrativizzazione risiede l'agevolazione della lettura).

È il caso, dunque, di osservare alcune conseguenze operative di queste osservazioni:

1. l'oggettivazione del testo narrativo e il tipo di lettura *costruttiva* che le si associa sembrano *fare piazza pulita della figura dell'autore*, sempre più lontano da un dispositivo che funziona solo nella propria relazione con il lettore;
2. il lettore vive un'esperienza emozionalmente intensa, cioè *'immersiva', separata dalla propria vita* (pur se suscettibile di ritornarvi, come abbiamo visto nel cap. 2, attraverso le dinamiche dell'*applicatio*).

1. Il primo punto è straordinariamente importante, sebbene da mezzo secolo a questa parte sia al centro di discussioni furibonde, e di ricorrenti riprovazioni. Ne abbiamo già parlato nel capitolo 2, ma ora si tratta di coglierne le più importanti implicazioni.

Da quando, nel 1968, Roland Barthes proclamò la «morte dell'autore», certe idee hanno subito un trattamento controverso: ora sono state date per scontate in modo un po' rassegnato, ora sono state respinte con argomenti peraltro plausibili e condivisibili (cfr. Barenghi 2000). È del tutto impossibile prendere di petto la questione – ovviamente. La cosa istruttiva, comunque, è che Barthes, rifiutando il valore euristico della nozione di autore, si impegna a mettere sul piedistallo quella di lettore. Il suo saggio termina così: «per restituire alla scrittura il suo avvenire, bisogna rovesciarne il mito: prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore» (Barthes 1968, p. 56). Questo rilievo viene spesso dimenticato. Indipendentemente dalle intenzioni di Barthes, qui è suggerita una necessità teorica. Se il lettore diviene protagonista attivo, *necessariamente* l'origine del testo tende a passare in secondo piano. La stessa cosa era avvenuta nel già ricordato saggio di Blanchot, di una quindicina d'anni precedente: la leggerezza danzante del lettore fa piazza pulita della pressione comunicativa dell'autore.

In termini più concreti, e anche in termini storici, alle spalle di questo dibattito relativamente recente c'è una vicenda che riguarda da vicino le vicissitudini del romanzo e la sua trasformazione nel tempo. Nella

seconda metà dell'Ottocento, in particolare intorno all'opera di Gustave Flaubert, si svolse un dibattito acceso circa la cosiddetta *impersonalità*. In Italia, certi discorsi sono stati conosciuti grazie alle opere di Verga e dei cosiddetti veristi.

Che cosa si intende, o più esattamente che cosa si *intendeva* intorno al 1870, per impersonalità? Si intendeva innanzi tutto la tendenziale *cancellazione* della voce dell'autore come istanza narrativa, come figura che si rivolge a un lettore per raccontargli una storia. L'opera doveva sembrare – dichiarò Verga nella prefazione alla novella *L'amante di Gramigna* (1880) – «essersi fatta da sé». Addirittura: «Parmi che si deve arrivare a sopprimere il nome dell'artista dal piedistallo della sua opera, quando questa vive da sé», scriveva in una lettera all'amico Luigi Capuana il 19 febbraio 1881; è possibile che il nome dell'autore stesso possa essere cancellato quando un certo modo di comporre è stato realizzato pienamente.

Ancora. Di che «modo di comporre» si tratta? Verga si sente parte di un tipo di ricerca che vuole rivoluzionare la tecnica delle opere narrative. Sta prospettando un mutamento quasi epocale. Oggi, sappiamo che quel genere di romanzo ambisce non tanto alla cancellazione dell'autore, ma alla cancellazione del *narratore*. Cioè, si ottiene – Verga

ottiene – un pieno effetto di impersonalità, quando leggendo un testo abbiamo *l'impressione che nessuno lo stia raccontando*: che non esista più la voce del narratore. L'autore reale Verga ha fatto di tutto per cancellare la figura di una persona che si rivolge a noi lettori per invitarci dentro una storia. Ha lasciato l'iniziativa narrativa ai meri fatti, vale a dire alla relazione fra personaggi e luoghi, agli eventi che li collegano.

Quando il realismo del secondo Ottocento, tra Francia e Italia, teorizza la scomparsa dell'autore, il suo vero obiettivo è la scomparsa del *narratore*. L'oggettivazione in gioco riguarda una *funzione* particolare del sistema narrativo. E non c'è dubbio che questo tipo di intenzione ha avuto una fortuna lunghissima. Quello che chiamiamo *romanzo modernista*, in particolare nella declinazione che ne hanno realizzato autori come James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf, William Faulkner ecc., ha provveduto a fissare quest'idea in oggetti particolarmente complessi, spesso attraversati da quel tipo di attività autonoma del personaggio che è chiamato flusso di coscienza o anche – ma non sono sinonimi – monologo interiore. La coscienza dei protagonisti di certi romanzi si impone in modo assoluto; si presenta – tipicamente – come *non narrata*. Realismo e soggettivismo si

sono incontrati: quanto più il romanzo si personalizza, si concentra sulle dinamiche dei personaggi, tanto più si trasforma in qualcosa di *oggettivo*.

E tanto più aumenta la responsabilità – l'impegno – del lettore. Ma questo protagonismo del lettore, potremmo chiederci, è un fenomeno che riguarda *tutta* la narrativa o soltanto un episodio nella storia del romanzo? La risposta è difficile. Non c'è dubbio che il romanzo cosiddetto modernista, almeno nelle forme impersonali che abbiamo esaminato brevemente, ha molto marginalizzato la figura del narratore, rendendo oggettivo quanto una volta poteva essere attribuito a una voce riconoscibile. Non solo. Non molti anni dopo l'«esplosione» dell'impersonalità come programma letterario, comincia l'era del racconto cinematografico. E tutti sappiamo che qualsiasi film ci mette davanti a una manipolazione del reale dietro cui è molto difficile pensare a un vero e proprio narratore. Le «voci» cosiddette *over* che sembrano raccontarci alcune sequenze di un film (peraltro compaiono solo in una parte limitata di opere) non svolgono affatto la funzione dei narratori come solitamente li immaginiamo. Il film, davvero, *si racconta da sé*; sembra dispiegarsi sotto i nostri occhi indipendentemente da un'istanza umana che lo «dica», lo «enunci». Entriamo

in relazione con esso senza bisogno di immaginarci un'origine personalizzata.

Ma c'è dell'altro. Il cinema è l'arte narrativa che ha enfatizzato con maggior sistematicità la tecnica del vuoto, dell'ellissi, del bianco. Un film modernamente inteso nasce da un sapiente uso del montaggio, cioè dall'arte di affiancare spezzoni di azione che lo spettatore sia in grado ricucire fra loro in maniera efficace. A ben vedere, il cinema non fa altro che esasperare l'indeterminatezza caratteristica del romanzo. La stessa relazione fra ciò che è in campo e ciò che è fuori campo è in questo senso decisiva. È stato dimostrato che qualsiasi spettatore cerca di «uscire» con la propria mente, con la propria immaginazione, da ciò che vede inquadrato. Nel cinema, quanto manca, quanto non si vede, eccita a *cercare di vedere*, a desiderare una nuova visione in grado di integrare un vuoto, un'assenza. Forse non è un caso che la prima sistematica applicazione di teorie cognitive in ambito narrativo abbia avuto luogo in un libro sul cinema e non sul racconto letterario. Quando nel 1985 David Bordwell pubblica il suo *Narration in the Fiction Film* attingendo a piene mani ai metodi della psicologia cognitiva, la narratologia letteraria era ancora quella «classica», di impianto strutturalista.

Come si vede, la questione è molto intricata. Un dato è certo. Si è verificata una *crisi del narratore* in un certo tipo di *romanzo modernista*, diciamo dal 1880 in poi; e il cinema ha reso ben visibile la crisi. È quasi altrettanto evidente che questa crisi ha determinato anche un indebolimento della forza dell'autore. In un racconto impersonale, il confronto lettore (o spettatore) / testo è talmente serrato, da allontanare di molto l'origine dell'opera – che comunque, oggettivamente, ha a che fare con qualcosa o qualcuno che chiamiamo 'autore'. Se leggendo un romanzo come – poniamo – *I promessi sposi* percepiamo la parentela tra la voce che parla, il narratore, e l'autore reale dell'opera, Alessandro Manzoni, ciò accade sempre meno nelle opere moderniste di autori che praticano l'impersonalità. Il Verga autore che con le proprie narrazioni ci mette in contatto con vicende di contadini o di pescatori si colloca in una posizione in realtà lontanissima dalla storia raccontata. Non sparisce del tutto dietro l'oggetto che ha creato, ma la sua è una posizione molto più in ombra rispetto a quella consueta nella tradizione letteraria che lo precedeva. Qualcosa del genere a questo punto dovremmo dire a proposito del lettore, e proprio del lettore implicito. La scomparsa per lo meno tendenziale del narratore e l'inde-

bolimento dell'autore non fanno altro che aumentare la funzione e la responsabilità di chi deve cooperare alla costruzione della storia, a chi deve (ri)costruirla.

Ciò spiega almeno un fenomeno importantissimo. Lo abbiamo più volte osservato, ma ora lo troviamo incrementato, radicalizzato. Un certo modo di raccontare porta infatti alle estreme conseguenze il paradigma estetico *non comunicativo*. Abbiamo visto qui sopra che nel romanzo il lettore implicito che 'va' verso l'opera la mette in movimento, mettendo in crisi la direzionalità del processo Autore → Lettore. Potremmo a questo punto dire che in un certo romanzo modernista e nel cinema il processo in questione si incrementa ulteriormente; e che quindi si passa dal modello:

$$AR \rightarrow (N \rightarrow MR) / \leftarrow AI / \leftarrow LI \leftarrow LR$$

al modello:

$$[AR \rightarrow] (MR) / \leftarrow AI / \leftarrow LI \leftarrow LR$$

L'autore reale è opacizzato, messo fra parentesi (però non eliminato), e invece si assolutizza il mondo raccontato come qualcosa di autonomo che non ha più bisogno del narratore. Sono sempre meno i fattori che 'vengono incontro' al lettore. È come se si

prospettasse una quasi totale inversione del rapporto fra autore reale e lettore(-spettatore) reale. Il secondo indebolisce il primo, lo emargina, esaltando il valore di ciò che è implicito: lettore e autore. Lettore implicito e autore implicito crescono per compensare la mancanza o la fragilità di altre istanze.

2. La seconda questione è forse la più incombente, strategica in proiezione futura. Il *mondo raccontato* si assolutizza e vive con ciò una specie di esistenza autonoma. Verga una volta disse che leggere *I Malavoglia* in qualche modo significa *vivere* insieme con i personaggi della storia, entrare *dentro* la loro realtà. Il romanzo di impianto naturalista-verista raggiunge la sua maggior coerenza rappresentativa nel momento in cui immagina la lettura come *l'immersione del destinatario nel mondo della storia*, come il suo ingresso fiducioso in un universo separato cui abbia dato il proprio consenso. Non è un caso, forse, che l'intervento di Verga a cui mi riferisco (una lettera inviata a Felice Cameroni il 27 febbraio 1881) riguardi l'insuccesso del suo romanzo più importante, *I Malavoglia*, cioè il fatto che non sia stato capito dai suoi lettori reali, a partire dagli stessi amici critici. Verga descrive il problema con un linguaggio incredibilmente attuale:

Io mi son messo in pieno, e fin da principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti digià, e già vissuto con loro e in quell'ambiente sempre [...] Certamente non mi dissimulavo che una certa *confusione* non dovesse farsi *nella mente del lettore*, però man mano che i miei attori si fossero affermati colla loro azione essi avrebbero acquistato maggior rilievo, si sarebbero fatti conoscere più intimamente e senza artificio, come persone vive [...].

Non si tratta di raccontare una storia, ma di condurre i lettori *dentro una realtà fittizia in corso di svolgimento*, chiedendo loro di *adattarsi* alla complessità dell'intreccio e augurandosi quindi la loro piena *cooperazione* alla finzione in atto.

Se ci fermiamo un attimo a riflettere, ci accorgiamo che quanto abbiamo appena letto potrebbe tranquillamente applicarsi all'esperienza di una visione cinematografica (cosa peraltro sin qui scontata), ma soprattutto all'esperienza di un *videogioco*. Quanto Verga sta teorizzando e quanto il romanzo di impianto modernista aveva cominciato a fare deve essere messo in relazione con quel tipo di esperienza che definiamo *immersiva* e che si manifesta quasi esemplarmente nelle molte attività legate all'uso del computer. Dai video giochi alla realtà aumentata, per così dire.

Insomma, la tendenziale sparizione di una voce-guida, di quel particolare nesso autore-narratore di cui abbiamo discusso, carica di ulteriori responsabilità finzionali il lettore e lo incoraggia sempre più a leggere *per* confondersi dentro un'esperienza. Leggere significa in questo senso accedere a un mondo altro, perdendo almeno in parte coscienza della propria vita. Esisterebbe una lettura immersiva, dunque, come necessaria risposta a un mondo narrativo separato dalla sua fonte enunciativa. Un mondo narrativo sempre meno 'orale' e sempre più dominato dalla mente del lettore, dal suo bisogno di collaborare alle storie con tutto se stesso.

Un ultimo punto da affrontare, per meglio capire il senso dell'immersività letteraria, è quello che riguarda il *fuori campo*. Per intenderci, anche riprendendo osservazioni di Montani (2007), bisogna chiedersi quale possa essere il ruolo svolto dal fuori campo in un sistema (an)estetico come quello in cui viviamo, che tende ad annullare il confine tra realtà e finzione (e quindi ad annullare il fuori campo).

Fin dagli anni Sessanta (Oudart 1969), gli studiosi di cinema hanno valorizzato la nozione di fuori campo, argomentando il desiderio dello spettatore di sapere cosa c'è all'esterno dell'inquadratura che ha davan-

ti a sé. Ne abbiamo già parlato. In fondo, il cinema, la *propulsione* della fruizione cinematografica, consisterebbe in questo *desiderio* continuamente protratto *di vedere* – ma anche di sentire, di *udire* – ciò che la macchina da presa e il microfono non hanno (ancora) restituito, ma che potremo almeno in parte cogliere in una successiva inquadratura. Non solo. Il fuori campo, inteso come ciò che è implicato ma non attivamente percepito, è al centro – del tutto inevitabilmente – di un'attività *mentale*, cognitiva, che è capace di integrarlo. Si tratta di operazioni che, sì, hanno a che fare con l'indeterminatezza di qualsiasi testo narrativo, ma che in prospettiva immersiva sono state notevolmente incrementate. Caracciolo (2014, pp. 95-96) suggerisce un paragone che può persino lasciare stupefatti: in letteratura, il nostro pensiero narrativo, il nostro *imagining* delle storie procede attraverso la capacità di *fare degli schizzi* di ciò che l'opera racconta. E questi schizzi nascono da una specie di *avanzamento a tentoni*: come se il lettore fosse un cieco che con il suo corpo e le sue protesi (tipicamente con un bastone) esplorasse il mondo circostante, il mondo narrativo, traendone informazioni fisiche che poi processa in costrutti mentali. Insomma, siamo implicati in una realtà finzionale che costruiamo progressivamente

in maniera quasi fisica, arrivando infine a elaborare quelle *synthesi cognitive*, che chiamiamo storie, personaggi, ambienti ecc.

La domanda allora è: in presenza di romanzi particolarmente immersivi quali sono quelli modernisti, si giunge a una specie di elisione del fuori campo? In effetti, l'immersività mediale sembra condurre quasi necessariamente all'idea di *esperienza aumentata*, di una seconda vita, dunque dell'integrale simulazione di un mondo dentro il quale si vive cancellando il mondo cosiddetto reale. E quindi *annullando il fuori campo*.

Analogamente a quello che accade nel cinema, succederebbe anche nella lettura che la cooperazione del lettore-spettatore riempia a tal punto bene ogni *blank*, da produrre una finzione perfettamente (o quasi) integrata? Il teorico del cinema David Bordwell (2007) ha parlato dell'esperienza cinematografica alla stregua di un percorso su una giostra particolarmente emozionante: come se appunto la cooperazione cognitiva dello spettatore fosse davvero in grado di produrre un tutto illusionistico perfettamente coeso. Per tentare una risposta, un abbozzo di risposta, partiamo da lontano. In anni recenti, due studiosi di media digitali e del processo di digitalizzazione, Gabriele Balbi e Paolo Magaudda (2014, p. 117), hanno affermato che l'avvento dei media digitali

«ha contribuito a porre il paradigma dello spettacolo cinematografico, con la sua particolare prospettiva di visione, come punto di riferimento per l'intero ecosistema dei nuovi media digitali». Nel nostro ragionamento l'affermazione può rivestire una straordinaria importanza. Davvero, il mondo del digitale, vale a dire il mondo della Rete, di Internet, ha ereditato il modo di rappresentare, il tipo di visione, caratteristici del cinema? Se ne può e forse anzi deve dubitare, vista la natura irrimediabilmente ipertestuale della nostra esperienza di naviganti del Web. (Torneremo sul tema nel capitolo successivo). Però è anche vero che la questione è stata lecitamente posta, da studiosi esperti di tutti i più importanti discorsi in gioco. E quindi che possiede una sua forza problematica.

Se prendessimo sul serio un simile suggerimento, ci troveremmo di fronte alla vertiginosa continuità romanzo moderno-esperienza digitale. Saremmo legittimati a credere che il medesimo tipo di attività cognitiva sia all'opera tanto nel comportamento della lettrice benestante inglese di metà Settecento, che si avvicina al romanzo sullo sfondo di un tranquillo salotto o salottino borghese; quanto negli atteggiamenti del *surfer* attivo nel Web 2.0, impegnato a saltare da una finestra all'altra di più dispositivi

contemporaneamente, su uno sfondo che può essere indifferentemente un ufficio, un parco, lo scompartimento di un treno. Ripeto: non prendiamo sul serio, fino in fondo, questo ragionamento; ma cerchiamo di capire che cosa può suggerirci circa l'attività del lettore immersivo.

Probabilmente, la posta in gioco è quella cui si riferivano ormai parecchi anni fa (nel 2000) Jay David Bolter e Richard Grusin nel loro libro intitolato *Remediation*. Secondo questi due studiosi, nei nuovi media viene esaltata una sorta di 'perenne' oscillazione fra la pratica e quasi il mito dell'*immediatezza* e il suo opposto, l'*ipermédialità*. Da un lato, i media digitali nascondono ogni forma di mediazione e ci convincono di poter accedere a un mondo di relazioni e di narrazioni del tutto trasparente; dall'altra, ci mettono in contatto con una gran quantità di frammenti di vita irrelata, non organizzata, frantumata in schegge impazzite e prive di gerarchia. In parallelo a ciò che appare privo di fondamenti, agisce qualcosa di tanto frastagliato da aver perso la propria unità.

È verosimile che la lettura romanzesca abbia davvero anticipato almeno alcuni aspetti di questa contrapposizione, anche se per un attimo la forma *modernista* aveva illuso circa un radicale superamento di orizzonte,

circa l'instaurazione di una lettura fino in fondo immersiva. Il dispositivo del romanzo chiede la paradossale consapevolezza sia di una disgregazione – i bianchi e i vuoti della storia – sia di una totalità illusionistica – la costruzione di un tutto integrato, coinvolgente, privo di fuori campo. La crucialissima differenza è che le tecnologie del digitale e la Rete dislocano nella macchina, nel computer, ciò che in letteratura e cinema era appannaggio della mente del lettore. I punti di contatto però sono visibili. E credo sia molto importante averli sempre presenti, quando si fantastica di rotture definitive fra presente e passato. A volte gli elementi di continuità sono dimenticati a vantaggio di quelli di discontinuità. Si tratta ora di capire meglio quanto è *davvero* cambiato, quanto sta in effetti cambiando.

5. Collassi. E rinascite?

Va di moda, oggi, il catastrofismo epocale, apocalittico. Prevale una narrazione critica distopica, in conformità a tempi che hanno fatto del complotto consolatorio il proprio ritornello. Nel dominio della lettura, è tutto un infierire contro ciò che stiamo *perdendo*, cioè

che le nuove tecnologie uccidono. Qualcosa abbiamo già detto; ma proviamo ora a riassumere alcuni punti qualificanti dei discorsi che descrivono *la crisi della lettura* «come l'avevamo conosciuta».

Si è già parlato dell'analisi neuroscientifica di Maryanne Wolf (2007 e 2018), che con estrema chiarezza e persino irruenza ha dichiarato che un intero sistema di connessioni cerebrali è messo a repentaglio nel momento in cui si cambi maniera di leggere, e si transiti bruscamente da una modalità tradizionale (profonda) a una più discontinua e superficiale. Leggere su schermo, secondo le strategie che ogni utente di *devices* informatici ben conosce, non può che modificare certe acquisizioni che il nostro cervello ha maturato nei millenni (o secoli?) in cui si è letto nei modi più avanzati e articolati. L'unica difesa a questa involuzione minacciata sarebbe quella di tenere in vita la 'vecchia' maniera di leggere: quella prevista dal libro cartaceo. Così come ha imparato a leggere, la nostra specie potrebbe *disimparare*. Per lo meno nel senso che la lettura *onscreen* sembra indurre effetti diversi da quelli prodotti dalle procedure consuete di affrontare un testo scritto per carpirne un senso.

Altri osservatori, come Naomi S. Baron (2015), lavorano piuttosto su rilevazioni statistiche, su studi di tipo sociologico. Appare

per esempio evidente – ma è un dato largamente prevedibile – che la lettura narrativa su dispositivi non esclusivi (come i tablet o gli smartphone) è più distratta della lettura sugli e-reader. Quanto più sono numerose le funzioni del dispositivo in uso, tanto più interrotta è la lettura.

Non solo. Risulta oggi sempre più chiaro che *non* 'si legge da soli'. Non so se sia giusto parlare di *mente collettiva*, come si faceva una quindicina d'anni fa: ma è vero che la lettura è spesso appannaggio di entità che non si manifestano unicamente nella forma del vecchio io leggente. È sintomatico – ad esempio – che i libri disponibili su Kindle presentino delle parti sottolineate: e non dall'autore, ma dai lettori che hanno già attraversato quel libro, precedendoci. E non è senza conseguenze che il navigante ormai possa sapere, già grazie alle librerie on line, quanto è piaciuto ogni libro di piccolo, medio o grande successo. E di un vero e proprio *social reading* si parla a proposito di comunità di lettori come quelle che si aggregano intorno a Goodreads o aNobii. L'insieme del sistema della Rete in certi momenti – in particolare subito dopo l'uscita di un testo importante – ci dà la sensazione di essere collocati dentro un'entità *plurale* (un lettore, una mente sopraindividuale) che sta vivendo in modo quasi corale la *stessa esperienza*.

Ovviamente, questa è una dinamica né totalmente nuova né – soprattutto – specifica della letteratura, o della lettura in quanto tale. Basti pensare alle serie televisive – su cui peraltro torneremo. Né è chiaro perché dovremmo giudicare negativamente un simile fenomeno. Semmai, da più parti (cfr. ad esempio Costa 2017) si fa notare che la lettura collettiva a volte diventa un modo per praticare tipi di *valutazione selvaggia*, per elaborare giudizi immediatamente elogiativi o stroncatori. E ciò potrebbe essere tranquillamente fatto da persone che non hanno mai letto il libro stroncato: ma che si sentono lo stesso autorizzate a giudicare. I *troll* della lettura esistono, anche banalmente nel senso che sono previsti dal sistema. «Il rischio, insomma, è di vivere un'esperienza in cui commentiamo sempre di più ma leggiamo sempre di meno i testi che commentiamo» (Costa 2017, pos. 780). E, incombenza sopra questo rilievo, c'è l'idea diffusissima e tutt'altro che infondata che oggi *tutti scrivano* (per esempio la poesia) e *sempre meno leggano* (anzi, a ben vedere, la poesia non la leggerebbe nessuno). Dovremo tornare brevemente su questo macrotema – il protagonismo della scrittura – che però solo in parte ha a che fare con il nostro tema specifico. Infine, su un piano di minore catastrofismo, va osservato (cfr. Baron 2015) che il mer-

cato degli e-book oggettivamente favorisce – dal punto di vista quantitativo – letture commerciali, di limitato o scarso spessore letterario. Nel mondo del libro elettronico vendono sempre di più i libri leggeri che non i libri seri e impegnativi; e ciò in effetti sembrerebbe prospettare una sorta di crisi della lettura cosiddetta 'alta'.

Queste, in sintesi, sono alcune delle lamentele che circolano, quasi sempre sostenute da una serie di dati empirici, nel complesso convincenti. Dunque: il collasso c'è? La quarta rivoluzione della lettura celebra la morte del lettore borghese e poi popolare, che attraverso soprattutto la forma del romanzo era andato incontro alla propria liberazione estetica? Il *deep reading* esce di scena, ucciso dalle letture su schermo mirate, scorciate, cursorie, che indeboliranno le nostre attività cerebrali, la nostra capacità critica ed empatica? E non dobbiamo dimenticare che, dietro tutto ciò, non può non premere un quadro di crisi dell'esperienza estetica nel suo complesso. La particolare *immunità* della vita a cui il mondo in Rete tende (cfr. Montani 2007), la costruzione di uno spazio simbolico inteso a difenderci, ad assicurarci dai pericoli, finirebbe anche per inestetizzarci, per renderci *insensibili* ai prodotti dell'immaginazione creativa, alla let-

tura ben fatta, all'arte correttamente intesa ecc. Quando tutto è estetizzato, nulla più lo è. E questo sembra il problema artistico più grave del nostro tempo.

Sarebbe ridicolo se si volesse provare a replicare in pochissime pagine a una serie di questioni tanto pressanti e attuali, cercando di confutarle. Anche se è una tentazione che fortemente ci attrae, se non altro per il piacere di contraddire – se del caso ingenuamente – un certo senso comune distopico. Credo che sia comunque lecito fare qualche osservazione a margine di un dibattito tanto oppressivo e spesso ideologico. È possibile individuare almeno cinque punti qualificanti su cui concentrare l'attenzione. Li ordino da un minimo a un massimo di astrattezza teorica. Li riprenderò di seguito nell'ordine in cui sono proposti. Devono essere pensati come pillole di ragionamento, schede sinteticissime bisognose di un'integrazione, presente ma soprattutto futura. E dunque:

1. la trasformazione del mondo editoriale, e la necessità – sentita dagli stessi operatori – di pensare ai nuovi modi di leggere come una risorsa per il futuro;
2. i comportamenti ipertestuali del lettore, che provocano effetti largamente contraddittori, ma non solo negativi;

3. il trionfo della transmedialità che integra la lettura in un dominio più ampio di *prosumerizzazione* dell'estetico (il passaggio dal libro all'audiovideo, e ritorno, diventa sempre più facile e veloce; così come l'espansione 'social' di questa esperienza trans-mediale);
4. la sempre più evidente ibridazione intermediale della lettura: libri che si 'vedono' come film e serie TV; film e serie TV che si 'leggono' come libri;
5. l'eventualità di rimaterializzare la liquidità estetica, in forme inedite che mettano in gioco trans- e inter-medialità, proclamando una possibile nuova estetizzazione anche politica della lettura.

1. Si è osservato all'inizio del presente libretto che in Italia i dati Istat, poi ripresi e rielaborati dall'Associazione italiana editori (AIE), sentenziano un calo sensibilissimo dei lettori anche di un solo libro: si parla di poco più del 40% degli italiani. Tuttavia, nel gennaio 2018, su iniziativa AIE (cfr. Levi 2018), circolano stime molto diverse, relative all'anno 2017, che addirittura parlano di un 62% di italiani che hanno letto almeno un libro cartaceo, e di un 65,4% che hanno letto un libro cartaceo o un ebook o che hanno ascoltato un audiolibro. Un quarto degli italiani, infatti, leg-

ge (anche) ebook e l'8% ascolta (anche) audiolibri. Questa massa ormai non trascurabile di lettori di nuova specie entra a far parte delle statistiche, e contribuisce a contenere il panico. Persino un'associazione di categoria come l'AIE – che peraltro negli anni non ha mostrato grande simpatia per il libro elettronico – si sente in dovere di prendere in considerazione l'emergenza di nuovi stili di lettura.

Ma anche le problematiche specifiche concernenti l'e-book sono interessanti. Se infatti spostiamo la nostra attenzione al mercato americano, notiamo un fenomeno curioso (cfr. Roncaglia 2016). Vale a dire che si verificano due tendenze opposte ma non contraddittorie. Da un lato, diminuisce il mercato degli e-book venduti nei canali 'tradizionali' (Amazon ecc.), mentre, dall'altro, cresce il mercato indipendente, a testimonianza di un nuovo circuito che di fatto non è tenuto sotto controllo dalla distribuzione 'ufficiale'. In parole povere, è in crescita – e favorisce anche un certo consumo – la produzione di un tipo di libro artigianale, privato, il cosiddetto *self publishing*. Il suo frutto più noto è forse quello della *fanfiction*: cioè della messa in circolazione di scritti che riprendono storie già esistenti e le rielaborano con estrema libertà, in chiave anche transmediale.

Se vogliamo parlare ancora di statistiche, possiamo osservare che il più noto luogo di scambio di fanfiction, fanfiction.net, è stato visitato nell'ottobre 2018 da quasi 160 milioni di persone, per un totale di 19 minuti per visita, corrispondenti a una media di quasi otto pagine lette (ciò vuol dire 1280 milioni di pagine consumate ogni giorno; e con una percentuale di abbandono veloce, *bounce rate*, di quasi il 34%).

Esiste un universo parallelo di lettura/scrittura, che ormai si sta separando da quello ufficiale. La sua connotazione, però, non è quella della crisi. Semmai, il problema è che questa realtà sommersa deve ancora farsi *ricomoscere*, diventare (più) visibile agli occhi di chi è tenuto a darne spiegazione.

2. Qualcosa del genere, anche se ormai del tutto fuori da un discorso di cifre e di statistiche, può essere dichiarato a proposito dell'ipertestualità della lettura. È persino banale sostenere che la lettura ipertestuale è sempre esistita: basti pensare alla lettura dell'indice di un libro (che rinvia in modo non sequenziale alle pagine interne, ai capitoli, ai paragrafi ecc.) o alla lettura delle note (anche qui la normale lettura filata è interrotta dalla possibilità di trasferire lo sguardo su parole non contigue a quelle che stavamo leggendo). Ed è quasi altrettanto banale ri-

cordare che la cosiddetta lettura *estensiva* degli umanisti aveva qualcosa di ipertestuale, perché comportava la consultazione di molti libri *contemporaneamente*. Infine, e soprattutto, sappiamo altrettanto bene quanto la distrazione della lettura derivi da una continua ipertestualizzazione dei nostri comportamenti. Vale a dire: quanto agisca nella vita del cittadino lettore postmoderno il costante e quasi compulsivo desiderio di passare da una finestra all'altra dei suoi dispositivi.

Ma dichiarare solo che l'ipertesto esiste da sempre e che, oggi, ci riguarda tutti in modo a dir poco invadente, forse non serve a nulla. Serve, invece, osservare che questa dimensione della lettura resa generale, quasi universale, dal protocollo HTTP (che, com'è noto, significa 'protocollo di trasferimento di un ipertesto'), quando si applica alla lettura di opere letterarie produce conseguenze molto divaricate. Daniele Barbieri (2016) di recente notava come nell'ambito della poesia i testi pubblicati in Rete tendono quasi inevitabilmente a manifestare valori conservatori, conformisti. Le scelte radicali, coraggiose, sarebbero incompatibili con il mondo del Web. Anzi, come ha affermato Gherardo Bortolotti (2014), l'«accumulo anodino» di scritte nello spazio di Internet (specialmente nei blog e nei social) produce un'universale impressione di

insignificanza. Favorisce una lettura distratta, potremmo dire.

D'altronde, in Internet si può anche navigare 'sulla preda': e cioè – come spesso accade – vivere la Rete entro nicchie ipertestuali limitatissime, e leggere nei limiti di una *comunità* in realtà molto circoscritta e scarsamente comunicante con l'esterno; che anzi cresce dentro i propri confini e ignora di fatto tutto, o quasi, ciò che le è estraneo. Qui, in uno spazio spesso definito *echo chamber*, una lettura profonda sarebbe possibile e quasi doverosa, in quanto pratica che sostiene le ragioni di un gruppo, e ne è sostenuta.

I due estremi convivono tranquillamente, comportando tipi di esperienza parecchio diversi, pressoché incompatibili: dal vagabondaggio quasi asemantico alla concentrazione maniacale sul dettaglio. Al momento, appare evidente che non si può dire nulla di troppo rigido quanto alla maniera di leggere poesia 'dentro' la Rete.

3. Una ventina abbondante d'anni fa una delle prime studiosi delle relazioni simboliche nel Web, Sherry Turkle, fece un'osservazione che dovrebbe essere sempre ricordata quando ci si occupa di certi fenomeni. Tutto ciò che la teoria 'francese' ha proclamato a proposito delle nuove forme di soggettività, della crisi dell'io, è reso di-

sponibile da Internet alla banale esperienza quotidiana di ogni utente di computer:

Così, vent'anni dopo [siamo nel 1995] aver incontrato le idee di Lacan, Foucault, Deleuze e Guattari, me le ritrovo davanti nella mia nuova vita sullo schermo. Ma stavolta le astrazioni galliche sono più concrete. Nei mondi mediati dai computer, il sé è multiplo, fluido e costituito dall'interazione dei collegamenti con la macchina. (Turkle 1995, p. VIII).

Leggere in Rete manifesterebbe dunque il tipo di soggettività discontinua, frantumata, ipercodificata, di cui parlava Barthes? La risposta è affermativa: e a ciò consegue l'idea che il lettore *onscreen* si trovi in una situazione paragonabile a quella del lettore di testi 'dissipati', 'd'avanguardia', a cui Barthes e altri pensavano negli anni Sessanta. La stratificazione irregolare delle opere in ambiente digitale corrisponde all'esperienza del fruitore odierno, ormai di fatto impossibilitato a sostare su una sola superficie testuale.

È una suggestione difficilissima da sviluppare, questa, anche perché l'elogio del lettore distratto che se ne può trarre assomiglierebbe molto all'elogio della più svagata superficialità. Un riferimento forte però esiste, ed è fornito dal modo di manifestarsi del cosiddetto *transmedia storytelling*. Si tratta di

una maniera di fruire delle storie attraverso più media *contemporaneamente*, assumendo anche un ruolo attivo. Libro, film, serie televisiva; ma anche fumetto, dimensione social ecc. Oggi lo spettatore-lettore di un contenuto, specificamente di una *storia*, è messo nelle condizioni di sfaccettarla in un'infinita serie di ri-mediazioni; ma soprattutto è messo nelle condizioni di interagire con il testo arrivando alla possibilità di *riscrivere* l'opera, e di trovare lettori e spettatori per le proprie riscritture. Si rilegga quanto abbiamo detto a proposito della fanfiction.

Una riflessione può dunque essere fatta, senza alcun rischio di esagerazione. Se la lettura è in partenza ibridata da infiniti modi di fruizione, e addirittura può confondersi con la scrittura e la produzione di contenuti audio-video, è sin troppo chiaro che l'area della lettura non si sta contraendo. Anzi. Potrebbe essere vero l'opposto: il lettore transmediale, oggi, legge molto. Anche se è chiaro che il suo è un modo molto insolito di avvicinare le opere. Un modo che – ripeto – conosciamo ancora poco

4. E infatti, a fianco dei comportamenti transmediali consistenti nella fluidificazione dei confini *esterni* tra media, se ne possono affiancare altri che definiamo *intermediali* – nati dall'ibridazione *interna* dei media. L'e-

sempio forse più caratteristico nel Novecento è stata la possibilità – praticata fin dagli anni Venti, almeno – di pensare la lettura di un racconto o di un romanzo *come se fosse la visione di un film*. Esiste una tecnica narrativa, detta *camera eye*, che consiste nel trasferimento della percezione di tipo cinematografico dentro la struttura di un romanzo. A partire per lo meno da Ernest Hemingway, molti autori hanno cercato di convincere i lettori che è possibile leggere un romanzo come si guarda un film. Oggettualità estrema e assenza di una voce narrante sono la caratteristica di certe pagine narrative. Come per esempio questa (si tratta dell'incipit del secondo capitolo del *Falco maltese* di Dashiell Hammett, un romanzo del 1930):

A telephone-bell rang in darkness. When it had rung three times bed-springs creaked, fingers fumbled on wood, something small and hard thudded on a carpeted floor, the springs creaked again, and a man's voice said: "Hello... Yes, speaking... Dead?... Yes... Fifteen minutes. Thanks."

A switch clicked and a white bowl hung on three gilded chains from the ceiling's centre filled the room with light. Spade, barefooted in green and white checked pyjamas, sat on the side of his bed. He scowled at the telephone on his table while his hands took from be-

side it a packet of brown papers and a sack of Bull Durham tobacco.

[Un telefono suonò nel buio. Al terzo squillo le molle d'un letto gemettero, delle dita avanzarono a tentoni su un piano di legno, qualcosa di piccolo e duro cadde con un tonfo sulla moquette, le molle tornarono a gemere e una voce d'uomo disse:

"Pronto... Sì, sono io... Morto?... Sì, un quindici minuti. Grazie."

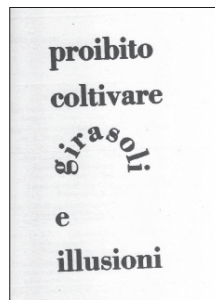
Un interruttore scattò e un globo bianco sospeso a tre catene color oro al centro del soffitto colmò di luce la stanza. Scalzo, in pigiama a quadretti verdi e bianchi, Spade si mise a sedere sul bordo del letto. Nel raccogliere il pacchetto di cartine scure e il sacchetto di tabacco Bull Durham lì accanto guardò con rancore il telefono sul comodino.]

Ma nel sistema mediale duemillesco siamo abituati anche ai comportamenti reciproci, favoriti dall'uso del computer. Il più evidente è dato dalla paradossale *lettura profonda*, altamente immersiva (quasi ipnotica) delle *serie televisive* consumate attraverso personal computer. Come tutti sanno, si tratta di visioni prolungate, a volte compulsive (ed è forse la stessa compulsività sociale di cui parlava Proust), condotte in solitaria grazie allo schermo del proprio PC. Tra l'altro, la

dimensione privata della fruizione e il tipo di tecnologia favorisce tutti i fenomeni di ripresa a distanza della visione, di ri-lettura e lettura differita (*ri-visione* e *visione* differita), che sono caratteristici dell'esperienza letteraria. Si consuma un audiovideo *come se fosse un romanzo*? Parrebbe di sì. E del resto la struttura di molte serie televisive riprende con chiarezza forme narrative ottocentesche, ed enfatizza la problematicità 'etica' dei personaggi, come accadeva in un modo antico di concepire il rapporto fra testo e lettore.

5. L'ultimo punto è quello certo più arrischiato. Ma è abbastanza evidente che la fluidificazione che a tutti i livelli stiamo osservando (ipertesti, unità transmediali, esperienze intermediali) non può escludere momenti di *concretizzazione*. Situazioni cioè in cui la distrazione si interrompe e la lettura si coagula in qualcosa di stabile, anche se in maniera precaria. Sotto parecchi punti di vista, ciò avviene nei nuovi luoghi fisici in cui l'arte e anche la poesia organizzano il proprio agire. Mi riferisco alle realtà, in senso letterale o metaforico, di tipo *installativo*, che attivano la corporeità del lettore-osservatore. Nell'esperienza installativa, la lettura sembra mutarsi in visione di *oggetti*, e persino le parole diventano qualcosa di simile a cose. Tutto questo però comporta

un'attività, il *movimento* di un corpo-mente dentro uno spazio. Ed è un'interazione che appare sia diversa da quella narrativa sia lontana dalla distrazione del poetico tradizionale. Pietro Montani (2007 e 2017) ha parlato di efficacia politica di un nuovo tipo di immagine intermediale, della sua capacità di preservare il fuori campo e anzi di enfatizzarlo. Oggi, la poesia agisce spesso in questo modo, concependo il libro come un ambiente entro il quale l'attività di lettura desematizza le parole e le usa come immagini per *vedere* altrove, per guardare fuori. Il fatto è che bisogna imparare a pensare le parole come ostacoli materiali, ingombri da decifrare, e imparare a percorrerle in modo diverso. Imparare a leggerle in modo diverso. Partendo magari da qui, da questo vecchio esempio di poesia concreta, e chiedendosi come un testo del genere possa essere correttamente – appunto – 'letto':



Carlo Belloli
da *Tavole visuali*, 1948.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Balbi, G., Magaudda, P., 2014, *Storia dei media digitali. Rivoluzioni e continuità*, prefazione di P. Ortoleva, Laterza, Roma-Bari.
- Barengi, M., 2000, *L'autorità dell'autore*, prefazione di F. Brioschi, Unicopli, Milano.
- Barbieri, D., 2016, *Anelli di retroazione e interazioni partecipative. Per una teoria del rapporto tra poesia e Web*, in "L'Ulisse", 19, 2016, pp. 87-95, www.lietocolle.com/ulisse/.
- Baron, N.S., 2015, *Words Onscreen. The Fate of Reading in a Digital World*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Barthes, R., 1968, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56.
- Barthes, R., Compagnon, A., 1979, *Lettura*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, vol. VIII, pp. 176-199.
- Berardinelli, A., 2012, *Leggere è un rischio*, Nottetempo, Roma.
- Blanchot, M., 1955, *Lire*, in Id., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, pp. 251-261.
- Bolter, J.D., Grusin, R., 2000, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Bonnefoy, Y., 1988, *Lever les yeux de son livre*, "Nouvelle revue de psychanalyse", 37, 1988, pp. 9-19.
- Booth, W.C., 1983, *The Rhetoric of Fiction*, Second

- Edition, The University of Chicago Press, Chicago & London.
- Bordwell, D., 1985, *Narration in the Fiction Film*, Routledge, London-New York.
- Bordwell, D., 2007, *Afterword: Narrators, Implied Authors, and Other Superfluities*, in Id., *Poetics of Cinema*, Routledge, Oxon-New York, pp. 121-133.
- Bortolotti, G., 2014, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla Rete*, "Nuova prosa", 64, 2014, pp. 77-146.
- Caracciolo, M., 2014, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, de Gruyter, Berlin-Boston.
- Cavallo, G., Chartier, R. (a cura di), 1995, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Roma-Bari.
- Charles, M., 1977, *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, Paris.
- Costa, P., 2017, *#letturasenzafine. Il futuro del testo nell'era social*, Egea, Milano (e-book).
- Culler, J., 2015, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge-London.
- de Man, P., 1997, *Allegorie della lettura*, introduzione di E. Saccone, Einaudi, Torino.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- Frasca, G., 2015, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Luca Sossella editore, Milano.
- Genette, G., 1983, *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987.
- Ghidinelli, S., 2013, *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*, Guida, Napoli.
- Iser, W., 1978, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, il Mulino, Bologna 1987.
- Istat, 2017, *Produzione e lettura di libri in Italia*, 27 dicembre 2017, www.istat.it.
- Jauss, H.R., 1972, *Apologia dell'esperienza estetica*, con un saggio di M. Imdahl, Einaudi, Torino 1985.
- Jauss, H.R., 1980, *Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della lettura (la poesia di Baudelaire Spleen II)*, in R.C. Holub (a cura di), *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino 1989, pp. 201-258.
- Levi, R.F., 2018, *Il mercato del libro in Italia nel 2018*, slide leggibili tramite il portale www.aie.it (ultimo accesso, 2 dicembre 2018).
- McLuhan, M., 1964, *Cinema. Il mondo in bobina*, in Id., *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, Milano 1967, pp. 302-315.
- Montani, P., 2007, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma.
- Montani, P., 2017, *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli.
- Ong, W.J., 1982, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986.
- Oudart, J.-P., 1969, *La suture*, "Cahiers du cinéma", nn. 211 e 212, aprile e maggio, pp. 36-39 e 50-55.
- Proust, M., 1905, *Del piacere di leggere*, Passigli, Firenze 1998.
- Rayner, K. et. al., 2005, *Eye Movements During Reading*, in M.J. Snowling, C. Hulme (editors), *The Science of Reading. A Handbook*, Blackwell, Malden-Oxford-Carlton, pp. 79-97.
- Ricoeur, P., 1985, *Tempo e racconto, III, Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988.
- Riffaterre, M., 1978, *Semiotica della poesia*, il Mulino, Bologna 1983.
- Roncaglia, G., 2016, *Libri cartacei e ebook: ormai mercati divergenti? L'analisi*, "il Libraio.it", 9 maggio 2016, www.illibraio.it/libri-cartacei-ebook-mercati-divergenti-339560/.

- Rosa, G., 2008, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- Sartre, J.-P., 1947, *Che cos'è la letteratura?*, a cura di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 1976.
- Schaeffer, J.-M., 2010, *Esthétique et styles cognitifs: le cas de la poésie*, "Critique", 1, 2010, pp. 59-70.
- Schaeffer, J.-M., 2011, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature?*, Marchaisse, Vincennes.
- Schmid, W., 2010, *Narratology. An Introduction*, De Gruyter, Berlin - New York.
- Schneider, R., 2005, *Reader Constructs*, in D. Herman, M. Jahn and M.-L. Ryan (editors), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London-New York, pp. 482-483.
- Spinazzola, V., 2001, *La modernità letteraria*, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- Spinazzola, V., 2010, *L'esperienza della lettura*, Unicopli, Milano.
- Turkle, S., 1995, *La vita sullo schermo*, Apogeo, Milano 1997.
- Wolf, M., 2007, *Proust e il calamaro. Storia e scienza del cervello che legge*, Vita e pensiero, Milano 2009.
- Wolf, M., 2018, *Lettore, vieni a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale*, illustrazioni di C. Stoodley, Vita e pensiero, Milano.