

Lezione 23 (2 ore) 27.04.2023

*Le diverse forme della lettura* (1)

Voce e linguaggio (1981)

Nella lezione precedente abbiamo cercato di delineare i caratteri specifici della *lettura* di un testo letterario, che per comodità denomineremo d'ora in poi *lettura letteraria*. Esistono in realtà varie tipologie di lettura letteraria, ognuna con caratteristiche diverse, anche se tutte quante debbono tener conto dell'ascolto ideale del linguaggio, che accompagna sempre e comunque ogni incontro con la parola letteraria.

Ora prendiamo in considerazione un testo del 1981, *Voce e linguaggio*, in cui Gadamer fornisce un elenco piuttosto chiaro, costruito secondo una scala graduata, delle varie forme di lettura: si va dall'estremo della *recitazione attoriale*, che non può dirsi propriamente lettura, all'estremo opposto della *lettura silenziosa*. Sappiamo ormai che, in alcuni casi, la lettura silenziosa è richiesta dal testo stesso. Vi sono dei testi poetici che tendono a respingere la loro sonorizzazione; sono soprattutto i testi della lirica meditativa, in cui la lettura raggiunge le vette più ardue, arrivando a essere una lettura in senso eminente.

Dovremo considerare l'elenco contenuto in *Voce e linguaggio* (1981) come una sorta di mappa, in cui le varie forme di lettura trovano una collocazione ragionata. Prima di affrontare questa mappa dobbiamo chiarire però quale sia la posizione dello *scrivere* e del *leggere* nei confronti del *parlare*: solo così riusciremo a orientare correttamente la mappa, quando la prenderemo in mano. La *lettura* letteraria occupa infatti una posizione ben precisa sia nei confronti della *scrittura* letteraria sia nei confronti della lingua *parlata*.

Gadamer afferma, in maniera programmatica, che «il leggere non è un terzo fenomeno che viene ad aggiungersi alla scrittura e al linguaggio bensì è proprio ciò che lega l'una all'altro», poiché è solo nella lettura che un testo scritto si fa di nuovo linguaggio, nel senso che fa sentire la sua voce; ciò è particolarmente vero per la *lettura letteraria*, in cui «l'unione tra linguaggio e scrittura [...] raggiunge la massima intimità» (VL, p. 48). Come mai?

In *Voce e linguaggio* (1981) Gadamer parla di una triade di concetti, (parlare (*sprechen*), scrivere (*schreiben*) e leggere (*lesen*)), che «appaiono connessi tra loro in un intreccio particolare» (VL, p. 42); questo intreccio

deve poter essere districato per portare alla luce «il significato della scrittura per il linguaggio (*Sprache*)» (*ibidem*). Cosa significa?

Gadamer si avvale qui della connessione linguistica tra «parlare» (*sprechen*) e «lingua» o «linguaggio» (*Sprache*), che in tedesco è immediatamente visibile (*sprechen-Sprache*), a differenza di quanto avviene nell'italiano (*parlare-linguaggio*); questa connessione linguistica acquista subito però uno spessore concettuale, perché Gadamer considera la *lettura* di un testo scritto, e soprattutto di un testo letterario, come il momento in cui esso acquista o riacquista la sua capacità di *parlare* (*sprechen*). In questo senso la lettura realizza l'unione tra scrittura e *linguaggio* (*Sprache*); la lettura letteraria realizza poi questa unione al massimo grado. In cosa consiste questa «massima intimità» o questo massimo grado? Perché questa unione così intima spetta proprio alla letteratura e al nostro modo di leggerla?

Uno «scrittore», inteso come un autore di testi letterari, non si limita a «mettere qualcosa per iscritto per sé o per gli altri» ma deve saper scrivere davvero, nel senso che «deve compensare con il suo stile tutto quello che di colorazione emotiva, gestualità simbolica, intonazione, modulazione, contiene lo scambio di parole nella sua immediatezza. Uno scrittore si misura per la sua capacità di raggiungere nello scrivere la stessa forza linguistica (*Sprachkraft*), che è all'opera nello scambio immediato, e forse una forza anche più grande» (VL, p. 48). La scrittura letteraria deve raggiungere la stessa *forza del parlato* senza disporre dei mezzi gestuali, espressivi, corporei del parlato; essa dispone di altri mezzi, che le consentono addirittura di sopravanzare la forza del parlato, come ad esempio «nel caso della poesia», la cui «la forza linguistica (*Sprachkraft*) è a tal punto intensificata che il lettore resta costantemente avvinto. È chiaro a che cosa questo tende: a un'arte linguistica (*Sprachkunst*) che renda lo scritto capace di parlare con forza (*sprachkräftig*)» (*ibidem*, trad. modificata).

Quest'arte della parola, quest'arte linguistica (*Sprachkunst*) è in se stessa «un'arte di scrivere. È così che la letteratura si produce. Quel che ciò vuol dire è evidente. Qui l'unione tra linguaggio e scrittura, realizzata dalla lettura, raggiunge la massima intimità» (*ibidem*, trad. modificata). Forse possiamo capire meglio, a questo punto, il senso dell'intimità di cui si sta parlando, e forse possiamo anche intendere il significato della frase seguente, al di là dell'iniziale spiazzamento che può suscitare in noi: il «“parlare” appare nella duplice forma (*Zwiefalt*) dello scrivere e del leggere» (*ibidem*). Il

testo letterario, proprio nel suo essere scritto, è dotato di una capacità di parlare che si deve all'arte dello scrivere, con cui è stato redatto, e che si esprime nella lettura, che lo fa parlare.

Forti di questa premessa generale, siamo ormai in grado di affrontare l'elenco delle forme di lettura, che riguardano il testo letterario. Ecco: «recitare (*Rezitieren*), leggere a qualcuno (*Vorlesen*)<sup>1</sup>, leggere a voce alta (*lautes Lesen*) e leggere in silenzio (*stilles Lesen*). Questa scala ha una sua logica, e ci si deve chiedere che cosa muti di volta in volta. Come sarà chiaro più avanti, tutte queste forme di lettura sono, in linea di massima, distinte dall'ideale immediato del parlare riproduttivo concepito come un parlare nuovo, reale» (VL, pp. 49-50, trad. modificata). Possiamo prendere questo elenco come una mappa, che ormai dovremmo saper orientare, ma possiamo anche seguire l'indicazione di Gadamer, e intenderlo come una scala che va dal basso all'alto; più si sale e più la *lettura* diventa capace di instaurare un'intimità tra la *scrittura* e il *linguaggio*.

Partiamo dal fatto che il «parlare riproduttivo» non ha a che fare con la lettura: non dovrebbe quindi figurare in questa scala. E invece non è così. Gadamer lo chiama in causa per il vantaggio metodico che può fornirci; è infatti utile considerarlo per trovare il limite esterno dei vari processi di lettura, il punto in cui la lettura cessa di essere tale e sfuma in qualcosa di diverso.

Dove troviamo quell'«ideale immediato» del «parlare riproduttivo», che non rientra nel concetto di lettura? Lo troviamo nella *recitazione* di un attore, che impersona il personaggio di un testo *teatrale* nel corso di una rappresentazione scenica. Ma il verbo *rezitieren* non riguarda solo la

---

<sup>1</sup> Traduco preferibilmente *Vorlesen* con «leggere qualcosa a qualcuno» e non con «declamare». Vedremo che il «declamare» in senso proprio è, per Gadamer, una forma del «recitare a memoria» e non del «leggere» qualcosa da un testo che si ha sottomano (vedi VL, p. 51). Va anche detto, però, che Gadamer non usa sempre il verbo *vorlesen* nel senso di *leggere per qualcuno*, preferibilmente in pubblico; talvolta, il *vorlesen* sta a indicare semplicemente una *lettura ad alta voce che si fa per se stessi*. Il gradino del *vorlesen* viene così a sovrapporsi fatalmente a quello del *lautes lesen*; dopo aver distinto *vorlesen* e *lautes lesen* come il secondo e il terzo gradino dell'elenco, Gadamer non è sempre rigoroso nell'applicare questa distinzione ai vari esempi che egli porta. Per questo motivo, in taluni casi ho ritenuto opportuno evidenziare il carattere pubblico del *vorlesen* mentre, in altri casi, ho seguito la prassi traduttiva del testo italiano, in cui il *vorlesen* è reso spesso con «leggere ad alta voce». Quanto alla distinzione tra «leggere qualcosa a qualcuno» e «declamare», ribadisco che il «declamare» si riferisce qui non tanto alla *lettura in cui si declama a qualcuno un testo poetico* - cosa che farebbe di questa lettura un esempio di *vorlesen* - quanto alla *recitazione a memoria*, in cui non si legge da un testo materialmente presente ma si declama, appunto, a memoria.

prestazione di un attore. Il recitare (*Rezitieren*), che è il primo gradino della scala, può essere riferito anche ad altro: Gadamer definisce con lo stesso termine sia la recitazione dell'attore, che interpreta sulla scena un testo teatrale, sia la recitazione di chi canta o declama un testo poetico-letterario. Ma queste due attività designate con lo stesso termine non appartengono alla stessa sfera: la recitazione dell'attore non può rientrare nel concetto e nella prassi della lettura mentre quella del rapsodo o del declamatore sì. La differenza è sottile ma determinante. Vediamo in cosa consiste.

L'attore teatrale non parla in proprio, appunto perché recita una parte; tuttavia, egli recita la sua parte in modo tale che questo suo parlare riproduttivo *appaia* come un parlare nuovo, come un *vero parlare*, in cui le parole vengono trovate da chi parla nello svolgimento stesso del discorso, senza conoscerle in anticipo. È vero che, talvolta, questo nuovo parlare può trovare un ostacolo nel testo stesso: «pur nella magistrale rappresentazione di un ruolo, si può percepire ancora lo stile del poeta dietro il modo in cui l'attore parla» (VL, p. 54). Tale residuo può certamente interferire con la peculiare presenzialità della parola letteraria, e può attenuare la piena partecipazione da parte del pubblico; tuttavia, si tratta soltanto di un caso particolare.

Noi consideriamo qui il caso generale. Nonostante il fatto che l'attore teatrale *deve* aver letto e imparato *a memoria* la sua parte, quando egli recita un testo letterario non vi è più traccia di quella lettura: in effetti, «il vero attore “parla” realmente, per quanto il testo gli sia prescritto, mentre il cattivo attore non parla, e lascia sempre l'impressione di stare appunto recitando. Comincia un secondo prima - fenomeno noto in teatro - e quando parla, dà sempre la sensazione di conoscere già la parola successiva» (VL, p. 50). Il suo è un parlare a metà, è appunto un recitare che *si mostra* come un recitare e non come un parlare: anche se l'attore parla *sempre* per conto terzi, quando è un bravo attore, è *come se* parlasse per conto proprio.

In ogni caso, qui mette conto di cogliere la differenza tra questa forma di recitazione e la lettura: la *recitazione* ben riuscita di un attore non è un leggere, perché *appare* appunto come un vero parlare e non come un leggere; e ancora meno lo è la recitazione mal riuscita, perché non è né l'una né l'altra cosa.

Esistono però anche delle prestazioni attoriali ben riuscite che possono essere annoverate tra gli esempi di lettura: dopo aver delineato l'arte

dell'attore come un vero parlare, va segnalata ancora una possibilità recitativa, che consiste in realtà nel prendere una certa distanza dalla vera e propria arte della recitazione. Si può dunque recitare anche un testo teatrale senza recitarlo fino in fondo, cioè senza impersonare fino in fondo il personaggio che si sta recitando. Si possono recitare *da attore* le battute di Amleto senza voler impersonare davvero Amleto. Così, «diventa chiaro che perfino il recitare, che richiama in vita un testo riportandolo alla forma fonica, non è ancora un parlare ma, in qualche modo, è ancora un “leggere”. Non è ancora il parlare dell'attore che impersona un ruolo» (VL, p. 50, trad. modificata).

Questo tipo particolare di recitazione si mette al servizio di un testo, che può restituire ricorrendo a tutte le abilità interpretative di un bravo attore, ma senza che costui abbia il compito di interpretare un personaggio. Non scatta, in questo caso, l'immedesimazione con il personaggio, né per l'attore né per lo spettatore-ascoltatore. E dunque, quello che dice l'attore non lo dice il personaggio: qui è l'attore che parla e non il personaggio o i personaggi a cui presta la sua voce. C'è dunque *spazio per la lettura*. Perché si parli di lettura, non è necessario che vi sia qualcuno che legge un testo materialmente presente: la cosa fondamentale è che il parlare del lettore, in quanto discorso sonoro, *non venga preso come un vero parlare*, come un «parlare nell'aperto» (*ibidem*).

Si «parla nell'aperto» quando non si sa in anticipo ciò che si dirà via via, come nello scambio comunicativo. Una buona recitazione *non è un parlare nell'aperto* ma deve tuttavia *sembrarlo*: ciò che viene meno in una finzione recitativa ben riuscita è proprio la differenza tra realtà e finzione. La finzione riesce quando essa appare vera. Ecco allora che, in questo caso, non si può parlare di lettura ma solo di un parlare che sembra vero. Viceversa, la lettura deve apparire chiaramente come tale; non ha a che fare con l'esigenza di cancellare la differenza tra realtà e finzione. Chi legge non deve nascondere il fatto di leggere.

Come si diceva, Gadamer fa confluire nella recitazione anche due prestazioni, che rientrano *a pieno titolo* nella lettura: il *canto* del rapsodo o del cantore e la *recita a memoria* di un testo letterario. È arrivato il momento di studiarle più da vicino.

Anche in questi due casi non c'è un testo che viene letto in pubblico ma a cambiare è qui il ruolo della memoria. Mentre nell'interpretazione attoriale

il ruolo della memoria deve sempre restare coperto (tranne che nell'ultimo esempio citato), in questi due nuovi casi il fatto di mandare a memoria il testo non deve più essere nascosto. Perché la memoria dia il suo contributo a un attore, essa *non* deve mai affacciarsi come l'apprendimento mnemonico di un testo che gli detta le parole: l'attore deve mostrarsi come un «vero» parlante. Tutto questo non accade invece nel caso del *cantore* e del *declamatore*. Qui è la memoria che entra, per così dire, in scena, e non fa più mistero di dettare le parole; semmai, si può temere che, a un certo punto, essa smetta di dettarle. Il cantore e il declamatore leggono *apertamente* nel libro della loro memoria, che resta sperabilmente aperto fino al termine della loro prestazione.

Cominciamo dal rapsodo. «Il vero rapsodo era un semplice mediatore degli eventi mitici ed epici e, da parte sua, non voleva essere menzionato. Dall'altra parte, si dovrà dire che il cantore di professione non è più un semplice narratore, dal momento che per il narrare cominciano a valere determinate condizioni letterarie» (VL, p. 50). Il rapsodo legge nella sua memoria e canta attingendo ad essa, anche se può sempre improvvisare in certi passaggi.

Diverso è il caso del *recitare a memoria* (*Auswendigsprechen*) in forma occasionale, senza essere un cantore: è questo «il fenomeno in cui culmina il problema della recitazione (*Rezitieren*)» (VL, p. 51). La declamazione rientra ancora nel campo del *recitare*, benché la sua recitazione sia diversa da quella teatrale. Tuttavia, con il declamatore ci imbattiamo subito in una nuova domanda: quando si manda a memoria una poesia o il brano di un testo letterario, questo mandare a memoria è sempre funzionale a una *effettiva recitazione*, deve sempre sfociare in una declamazione *sonora*? Gadamer pensa che non vi sia questo automatismo; esistono infatti dei testi letterari, come sappiamo, che non rendono al meglio se vengono sonorizzati (Gadamer cita, a mo' di esempio, i poemi di Orazio ma anche Rilke, Hölderlin, Trakl, VL, p. 52).

Torniamo così a parlare dell'*orecchio interno*. Bisogna distinguere tra «ciò che è realmente trasferibile nella materialità di una voce e ciò che è udibile solo nell'orecchio interno. Ciò che è udibile interiormente appartiene al linguaggio lirico. La poesia è il venire fuori della stessa manifestazione del linguaggio (*Spracherscheinung*) e non un semplice passaggio al senso (*Durchgang zum Sinn*). È un continuo accordarsi di captazione di senso e di

manifestazione sensibile del suono, attraverso cui il senso prende corpo. Ma questo non vuol dire che debba esserci la voce reale, che la voce debba essere realmente sentita. Per meglio dire, è solo come una voce da ascoltare e non deve, anzi non può essere una voce reale. Questa voce, che può essere solo ascoltata e non proferita, è in fondo un modello e un criterio» (VL, p. 52).

Allontanandoci dalla recitazione teatrale si viene a porre in maniera sempre più acuta il problema della *voce* di chi dà voce al testo. Se l'attore non può fare a meno della propria voce per assolvere al suo ruolo di attore, chi declama un testo poetico deve sapere che la sua *voce reale*, almeno in taluni casi, potrebbe diventare un problema; ed è questo il problema che si impone quando sorge l'esigenza o la necessità di una *lettura silenziosa*, come nel caso dei testi lirici.

Possiamo dunque riassumere la parte relativa alla *recitazione* nella maniera seguente: la recitazione comprende sia la prestazione dell'attore sulla scena sia il canto del rapsodo o la declamazione di chi recita poesie. Ma solo questa seconda forma di recitazione rientra nel concetto di *lettura*: Gadamer fa rientrare la declamazione nella recitazione purché la recitazione di chi declama venga nettamente distinta da quella di chi agisce sulla scena. Tale differenza non autorizza però la declamazione a reclamare un diritto esclusivo rispetto a ogni testo poetico, in quanto non recitato sulla scena: che la declamazione sonorizzi un testo poetico mandato a memoria o che essa nasca dalla lettura ad alta voce davanti a un pubblico, in entrambi i casi è fondamentale chiedersi se tutto ciò che *può* essere declamato *debba* anche esserlo effettivamente. Per alcuni testi poetici, come quelli indicati sopra, è necessario che la voce della poesia venga soltanto ascoltata internamente e non realmente sentita: l'ascolto interno sostituisce quello esterno, che ci viene fornito dal nostro apparato acustico.

Lezione 24 (1 ora) 28.04.2023

*Le diverse forme della lettura* (2)

Voce e linguaggio (1981)

Nelle lezioni precedenti abbiamo visto quale sia il ruolo dell'orecchio interno nella lettura letteraria, e come la voce del lettore o le sue scelte interpretative nella resa di un testo poetico possano risultare addirittura disturbanti. Anche in *Voce e linguaggio* Gadamer si sofferma su questi aspetti, benché qui essi vengano considerati soprattutto a partire dalla *recitazione a memoria*, che può essere sia interna e silenziosa sia ad alta voce, proprio come la lettura. «Quando si manda un testo a memoria (*Auswendigkönnen*)», l'arte del linguaggio che in esso ha preso forma «è evidentemente presente nella sua piena realtà. Da tempo mi chiedo - afferma Gadamer - fino a che punto il recitare (*Rezitieren*) appartenga realmente al sapere a memoria (*Auswendigkönnen*). Questa è la domanda» (VL, p. 51). Nella memoria, senza chiamare in causa la voce reale, il testo sembra essere già pienamente compiuto e, per questo, presente: la domanda che qui viene posta è, in realtà, una domanda retorica.

Il ruolo dell'orecchio interno non va visto però solo in contrapposizione alla percezione acustica della voce. Se la voce della poesia, in taluni casi, non può essere incarnata da alcuna voce reale, in altri casi non è meno vero che l'orecchio interno può coadiuvare e orientare la declamazione a memoria o la lettura ad alta voce di un testo letterario. Quella voce che possiamo solo ascoltare ma non udire è infatti un *modello*, un *criterio di giudizio*; e la si può ascoltare come un modello anche quando si ode una voce reale, intenta a recitare o a leggere un testo poetico-letterario. Il modello guida la realizzazione che, in qualche misura, cerca di uguagliarlo.

Con ciò ci accingiamo a passare dal *primo* gradino della lettura (la recitazione, il *Rezitieren*) al *secondo* (la lettura per qualcuno o per un uditorio, il *Vorlesen*). Richiamo qui il contenuto della nota 1 di p. 3 (vedi sopra lez. 23). Finché si può, è importante salvaguardare, nel *vorlesen*, l'aspetto della *lettura* davanti a o per qualcuno, cosa che lo distingue sia dal *declamare* qualcosa *a memoria* davanti a un pubblico sia dal *leggere* ad alta voce *per se stessi* (*lautes lesen*). Quest'ultimo dovrebbe essere il terzo gradino della scala ma Gadamer lo farà confluire, di fatto, nel secondo. Per questo motivo, lo stesso

*vorlesen* non può essere sempre ricondotto alla *lettura per qualcuno* ma coincide talvolta con una semplice *lettura ad alta voce* (per se stessi).

Veniamo ora ai problemi generali del *Vorlesen*. «Perché mai siamo nella condizione di dire che qualcuno legge bene (*liest gut vor*)? Oppure di dire che qualcosa è stato letto male (*schlecht vorgelesen*)? Quale istanza ce lo dice? Non certo il modo in cui legge il poeta» (VL, p. 52). Il modo in cui un autore legge la propria opera è certamente istruttivo ma il fatto di averla composta non conferisce alla sua voce il diritto di prescrivere anche il modo di leggerla; ciò non dipende soltanto dal fatto che l'artista della scrittura potrebbe *non* essere anche un buon lettore ovvero un artista della recitazione (*Sprechkünstler*), quanto piuttosto dal fatto che, nella letteratura, la «voce non deve essere quella della voce materializzata; si tratta bensì primariamente di qualcosa che nella nostra immaginazione è come un modello, un canone che ci permette di giudicare ogni maniera di eseguire la recitazione (*jede Art der Ausführung von Rezitation*)» (VL, p. 53). Neanche il poeta può essere l'eccezione a questa regola.

Resta il fatto che, per leggere bene, occorre che la propria lettura si uniformi il più possibile a ciò che solo l'orecchio interno può sentire. Questo vale, in particolare, per la lettura letteraria. Fermo restando che anche un testo *non* letterario può essere letto bene o male, a seconda che il suo senso venga compreso o meno dal lettore, qui ci stiamo ponendo il problema di quel *Vorlesen* che riguarda un testo letterario, come ad esempio un *testo narrativo*. Ricordiamo che fino alla metà del Novecento, la prassi della lettura in pubblico era molto diffusa, ad esempio, nei circoli letterari. Anche oggi resiste in questi circuiti, e trova pure una nuova diffusione nelle letture in piazza; anche il dramma radiofonico può rientrare in questa forma di lettura pubblica, ovviamente con tutte le differenze del caso.

Gadamer sottolinea ancora una volta la distanza tra questo genere di lettura e la prestazione dell'attore: quando si legge per un pubblico di uditori non si deve riproporre un'interpretazione teatrale. Nella lettura «non si aspira all'immediatezza del parlare che è propria della scena. Nel leggere per un pubblico, ciò che è scritto deve essere portato all'ascolto in quanto "testo". Il che implica determinate restrizioni all'immediatezza che caratterizza la condizione di chi parla. È una questione di tatto e di comprensione» (VL, p. 52).

Per far comprendere un testo a qualcuno, esso deve essere stato compreso prima da chi legge, e poi deve essere letto «con comprensione», cioè secondo «un modo di articolare i suoni in base al senso» (VL, p. 53). Chi legge un testo a qualcuno «con comprensione» rende un servizio ermeneutico a chi lo ascolta, perché crea una situazione per cui è come se fosse quest'ultimo a leggere in prima persona. Chi ascolta qualcuno leggere si trova dunque in una posizione diversa da chi assiste alla riproduzione teatrale o musicale di un testo o di uno spartito; costui è infatti costretto a comprendere non direttamente il testo ma il modo in cui questo è stato compreso e interpretato dai mediatori, che glielo offrono appunto come qualcosa di interpretato da essi.

Una lettura «con comprensione», inoltre, non è la stessa cosa di una lettura «con espressione». Quando si legge un *testo narrativo* occorre una certa anonimità dell'espressione. Per leggere correttamente un racconto si deve conferire alla propria lettura «una sorta di tangibilità e di perspicuità impersonale» (VL, p. 53). In questo caso il «punto decisivo è in ogni caso che qualsiasi uso della voce si subordina alla lettura e si commisura alla idealità udita solo dall'orecchio interno, in cui scompare quel che di contingente c'è nella propria voce e nel proprio parlare» (*ibidem*).

Nonostante l'impersonalità della lettura di un testo narrativo Gadamer ammette che si continuerà ad avvertire sicuramente «lo stile del narratore ma in modo tale che, quasi senza accorgersene, si è spinti ad andare di pari passo con la narrazione dimenticandosi di se stessi, anche se successivamente si potrà ammirare l'arte del linguaggio (*Kunst der Sprache*)» (VL, p. 54, trad. modificata). Per la narrativa, l'attenzione che lo stile attira su di sé non sembra tale da guastare la presenzialità dell'arte, che non può prescindere dall'indugiare presso il testo, rallentando e sospendendo il suo normale decorso.

Gli altri esempi di *Vorlesen*, che Gadamer enumera in queste pagine, sembrano documentare non più la lettura per qualcuno ma la semplice lettura ad alta voce per se stessi; all'apparenza, tali esempi sono accostati gli uni agli altri in ordine sparso, senza un vero filo conduttore. L'intento generale di Gadamer sembra quello di mostrare che la lettura ad alta voce si modifica a seconda del genere letterario con cui si misura. Quando c'è di mezzo l'arte della parola (*Sprachkunst*), il modo di leggere non si limita a trasmettere il senso del discorso ma deve anche cercare di costruire il «come

dell'essere-detto, la lingua che si manifesta, che risuona» (VL, p. 53); la lettura ha il compito di costruire o tessere l'ordito semantico-linguistico del testo, che, nel caso di una poesia, prescrive di essere letto e quindi prodotto sempre di nuovo. Chi torna a leggere una *poesia* sa bene che non ci sarà mai una lettura definitiva, sa bene che solo la sua continua rilettura è in realtà l'unico modo di leggerla: solo così egli «comincia a leggerla davvero, e la comprende solo se la conosce a memoria» (*ibidem*).

Diverso è il caso del *poema epico*, che «si caratterizza invece per la tensione con cui si attendono il prosieguo del racconto e le sorprese che ha in serbo» (*ibidem*). Rispetto alla necessità della ripetizione, che contrassegna certi generi poetici, l'epica sembra più incline a suscitare interesse per i colpi di scena; anche in questo, però, Gadamer segnala che «l'arte del linguaggio» produce sempre una sorta di sospensione o di sosta rispetto al semplice flusso temporale, e dunque anche il decorso degli eventi narrati, quando è l'arte a narrarli, è come se venisse «riavvolto a vantaggio di una sorta di presente più evidente» (VL, p. 53). Nel dire questo, ci siamo limitati a volgere in forma affermativa una domanda che Gadamer avanza in forma retorica nell'ultima riga di p. 53.

Siamo così arrivati anche all'ultimo gradino della nostra scala, quello della *lettura silenziosa* (VL, p. 54), ma in realtà lo abbiamo già parzialmente calcato salendo i gradini precedenti. Ora Gadamer si limita a chiedere: da «quando leggiamo senza leggere ad alta voce?» (VL, p. 54). È ovvio che per noi questa è una prassi talmente consolidata da aver cancellato le tracce della sua origine storica. E invece non è sempre stato così. Qui Gadamer non affronta il problema in tutta la sua ampiezza ma si limita a segnalare che gli scrittori si sono adeguati ben presto alla modalità silenziosa della lettura modificando il loro modo di scrivere.

Le forme della scrittura hanno seguito le forme della lettura; sembra questa la successione temporale in cui sono accadute le cose. Gadamer ravvisa tale adeguamento, ad esempio, nella poesia, «quando ci si trova davanti agli anagrammi della lirica barocca che erano destinati anche all'occhio. Lo stesso può dirsi a proposito del gioco che Mallarmé fa con l'assemblaggio della stampa disposto per *Un coup des dés*. Le composizioni visuali possono stare al servizio dell'ascoltatore (interno o esterno) del linguaggio del poema, così come ad esempio la scrittura di George richiede

apertamente il “dire a memoria” (*Hersagen*), per distinguersi dalle arti recitative del teatro» (VL, pp. 54-5).

Infine, un ultimo spunto di grande interesse. La lettura può essere attuata con o senza interruzioni: quand'è che la scelta tra queste due modalità non è casuale ma viene richiesta dal testo stesso? Anche questo aspetto dipende dal «modo in cui nell'orecchio interno del lettore e nella sua mente (*Geist*) si viene costruendo il linguaggio» (VL, p. 55). Se la costruzione semantico-sonora è di particolare importanza, come nel caso di una «canzone che si canta oppure della poesia che si conosce a memoria, e si recita a voce alta» (*ibidem*), se la lunghezza ridotta del testo non rende necessarie delle interruzioni nella lettura, ecco che sarà fondamentale eseguire e attuare il testo tutto d'un fiato; questo può valere anche per taluni racconti.

D'altra parte, «l'autore di un romanzo è consapevole della discontinuità di cui nel complesso deve tener conto la letteratura narrativa» (*ibidem*). Gadamer non contrappone poesia e prosa ma opera una distinzione più sottile in base alla costruzione linguistica del testo e alla sua stessa lunghezza; la narrazione di un racconto breve non è la stessa di un romanzo, specie quando si tratta di un antiromanzo come *L'uomo senza qualità* di Robert Musil. La lettura di un romanzo è di per sé discontinua, quella delle poesie e dei racconti brevi no, e ciò dipende dalle rispettive configurazioni linguistiche dei testi che vengono letti.

Ma ci sono anche altre sfumature di cui tener conto. Nonostante la discontinuità con cui si legge un romanzo, non è affatto raccomandabile che il romanzo stesso costringa il lettore a interrompere la lettura e a farlo tornare su ciò che ha già letto, «a differenza di quanto avviene per un libro scientifico» (*ibidem*). In altri termini, la discontinuità tipica della lettura di un romanzo non deve dipendere dalla *difficoltà* di leggerlo in maniera continuata e spedita; tale discontinuità si dà infatti a prescindere dalla fluidità del testo mentre un romanzo difficile da leggere produce una discontinuità di tipo diverso, che assomiglia a una vera e propria interruzione forzata della lettura, per il fatto di non riuscire ad andare avanti.

Tutto questo induce Gadamer a fare una precisazione importante: se la «configurazione temporale della lettura corrisponde in una certa misura alla configurazione temporale del testo», ciò non equivale però a dire che «l'una è identica all'altra» (VL. p. 55). Il modo in cui si legge un'opera letteraria corrisponde solo *in una certa misura* a come essa è costruita. Se un romanzo si

legge abitualmente in maniera discontinua, ciò dipende solo in parte dalla discontinuità strutturale del romanzo, dalla sua divisione in capitoli, dai salti temporali all'interno della storia narrata, ecc. La discontinuità della lettura, in altri termini, non rispecchia fedelmente la discontinuità della trama narrativa, per cui se quest'ultima dovesse superare una certa soglia, ecco che la lettura potrebbe interrompersi non più in maniera fisiologica ma per una difficoltà di proseguire. Non si avrebbe, in questo caso, una normale sospensione della lettura in attesa di riprenderla appena possibile; si avrebbe una complicazione, che potrebbe anche farci abbandonare definitivamente la lettura.

Bisogna poi ribadire, come si diceva, che la configurazione temporale più o meno discontinua con cui si attua la lettura del testo di un romanzo non è «come quell'unità che si compie (*Vollzugseinheit*) nella "lettura" di una poesia o nell'ascolto di un pezzo musicale» (*ibidem*): i romanzi non si leggono come si leggono le poesie. Alla discontinuità della lettura dei testi narrativi di una certa lunghezza e complessità fa da contraltare la lettura ripetuta delle composizioni poetiche; d'altra parte, ciò non esclude affatto che, anche nell'unità continua con cui si legge una poesia da cima a fondo, comprendendola, ci si debba in realtà interrompere di continuo, e non certo perché venga meno la comprensione ma perché si comprende sempre di più, perché si notano sempre nuove connessioni, di senso e di suono, all'interno del testo.

«Così il processo della lettura varia in molti modi quando, nell'atto del leggere, la dimensione successiva del tempo si viene mediando con la dimensione ciclica del tempo. La struttura temporale del leggere, come quella del parlare, rappresenta proprio perciò un vasto campo di problemi» (VL, p. 55).

