

Il libro proteiforme¹

Anna Lazzari

Molto spesso, quando leggiamo un testo (un romanzo, un racconto, una poesia...), ci costruiamo mentalmente il suo significato - ovvero lo *interpretiamo* - a seconda della lettura del momento. Non ci rendiamo conto che, in realtà, quella lettura o quel significato - quella *interpretazione* - non è univoca e immutabile nel tempo. Per comprendere meglio tale fenomeno, è sufficiente pensare a quando rileggiamo lo stesso testo dopo qualche tempo, o a quando ne parliamo con altri lettori. Inevitabilmente, letture diverse producono interpretazioni diverse. O meglio, ci sono testi che rimangono più o meno gli stessi, “più o meno” appunto, altri ci appaiono invece sempre differenti ogni volta che li rileggiamo. Adottando un’espressione coniata da Umberto Eco², ci sono opere che sono “più aperte” di altre. Dove e come si verificano tali *aperture* lo vedremo fra breve.

Il caso più semplice di questo scarto interpretativo è quello del libro che a un primo tentativo non riusciamo proprio a leggere (è noioso, non ci “prende”, non ci desta alcun interesse). Tempo dopo, lo riprendiamo in mano e scopriamo che, miracolosamente, ci coinvolge, ci intriga, ci costringe a leggerlo d’un fiato. Oppure il contrario: il romanzo che ci è piaciuto tanto quando lo abbiamo letto la prima volta, lo rileggiamo e ci chiediamo addirittura che cosa ci avevamo trovato di tanto interessante. Che cos’è successo? Cosa è cambiato? Non certo il libro, quello è sempre lo stesso; ovviamente siamo cambiati noi, i nostri gusti, le nostre esperienze, le nostre *competenze*. Persino l’umore del momento influisce sul modo di affrontare - e quindi alla fin fine di interpretare - un libro.

Esistono fenomeni di differenziazione del significato che si ripetono costantemente, hanno una loro tipicità. Pensiamo ad esempio alla lettura delle fiabe da parte di un bambino e da parte di un adulto (o alla stessa fiaba letta quando eravamo bambini e ora, da adulti). Tali letture producono testi completamente diversi; o meglio, la sequenza di parole è sempre la stessa, ma il modo in cui mettiamo insieme quelle parole è totalmente differente. Prendiamo ad esempio una storia come quella di *Alice nel paese delle meraviglie*: da bambini è una meravigliosa avventura, forse come molte altre fiabe soltanto un po’ paurosa, da adulti è un’incredibile costruzione intellettuale e culturale, piena di paradossi e giochi di parole, un mondo alla rovescia, talora angosciante, che interpreta e ci costringe a pensare anche al “nostro” mondo. Del resto, l’editoria è perfettamente consapevole di questo doppio pubblico e produce spesso edizioni differenziate. Consideriamo ad esempio le *Mille e una notte*: le edizioni per adulti sono molto diverse (soprattutto nelle illustrazioni, spesso addirittura censurate) da quelle per bambini. C’è poi un caso editoriale recente, quello di *Henry Potter*, in cui una serie di storie scritte originariamente per i bambini è piaciuta così tanto ai loro genitori che l’editore inglese ne ha messo in commercio un’edizione “seria”, che da quella per l’infanzia si differenzia esclusivamente per la copertina.

Tutti questi sono esempi di “cambiamento” di un testo che possono essere sperimentati a livello personale. Esistono tuttavia casi di testi che nel corso del tempo sono diventati qualcosa di totalmente diverso da quello che erano per l’autore o per il pubblico per il quale sono stati composti (non solo “scritti”, quindi). La maggior parte delle cosiddette “fiabe classiche”, ad esempio, da *Cenerentola* a *Cappuccetto Rosso*, non sono nate come storie per bambini. Erano altresì racconti popolari di origine spesso antichissima. In parole molto semplici, erano simili a quel tipo di racconti che in Toscana si raccontavano “a veglia”. Ed erano appunto racconti orali: la loro trascrizione è infatti piuttosto recente. Perrault in Francia alla fine del 1600, i fratelli Grimm in Germania in pieno

¹ Rielaborazione di un intervento tenuto dall’autrice alla Biblioteca Civica di Marina di Carrara nel luglio 2002, all’interno di un ciclo di conferenze su “Il libro: forme e percorsi nella letteratura internazionale”.

² Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962

fervore romantico, Calvino in Italia, addirittura nel '900, hanno messo su carta storie di cui non si conoscono neppure le origini tanto sono antiche. Sono racconti popolari medievali (ma spesso le loro radici affondano in un passato ancora più remoto) che si ritrovano simili in molti paesi europei. Anzi, nella maggior parte dei casi, la versione che alla fine è stata trascritta è soltanto una delle molte versioni che circolavano. E, fenomeno classico, la versione scritta è diventata quella "definitiva" proprio in seguito al processo di scrittura.

Altro esempio, simile ma diverso: la mitologia. Detto assai grossolanamente, quello che per noi oggi è *mito*, termine che tra l'altro in origine significava semplicemente "racconto", per gli antichi greci era quasi una cronaca. Per i greci, infatti, almeno fino al V/IV secolo a.C., gli dei esistevano veramente e appartenevano al quotidiano. Del resto, il rapporto "familiare" che i greci avevano con i loro dei è suggerito anche dalla sede che avevano loro assegnato. Zeus e Afrodite, infatti, non vivevano in un lontano mondo iperuranio, ma lì, sull'Olimpo, monte che, per quanto superi i 2600 metri e sia spesso coperto dalle nubi, non è un luogo propriamente irraggiungibile.

Ma attraverso quale processo una *cronaca* può trasformarsi in un *mito*? La risposta è persino banale: tutto dipende ovviamente da ciò che si crede e ciò che non si crede. Entra quindi in gioco il fattore *realtà/finzionalità*. Il significato di un testo, qualsiasi testo, cambia a seconda che lo si consideri storia vera o finzionale. Ancora le fiabe: i bambini percepiscono come reali i mondi di Cenerentola o Biancaneve, credono alla fata madrina e alla strega cattiva, noi adulti no, o, meglio, non più. Gli esempi più illuminanti di questa differenza di ricezione sono le sacre scritture. La *Bibbia*, ad esempio, è "parola divina" per un cristiano ma un musulmano la percepirà come una raccolta di storie affascinanti (e peccaminose, perché no?). E viceversa: i testi sacri dei seguaci di una religione saranno considerati al massimo come bellissime storie di invenzione da quelli di un'altra. Tutto dipende da ciò che si crede. Ancora la *Bibbia*: per secoli, dai cristiani è stata presa alla lettera anche come testo scientifico, e mettere in dubbio la validità scientifica della Genesi è stata a lungo considerata un'eresia (nel Tennessee, USA, lo è stata fino al 1925!). Ogni testo viene quindi ricevuto sulla base delle credenze e delle conoscenze dei lettori di una determinata epoca e/o cultura.

Questo ovviamente non è valido soltanto per la letteratura. Pensiamo al teatro greco. Noi assistiamo alla messa in scena dell'*Edipo Re* o dell'*Antigone* come possiamo assistere all'*Amleto* di Shakespeare o all'*Enrico IV* di Pirandello, e già mettere sullo stesso piano Shakespeare e Pirandello è un bell'azzardo! Ma per gli antichi greci le rappresentazioni teatrali erano forme liturgiche che avevano luogo durante feste religiose (in onore soprattutto di Dioniso). Ogni parte della rappresentazione, come pure ogni ruolo degli attori sulla scena o dei coreuti nell'orchestra, aveva uno specifico valore simbolico. Se volessimo fare un esempio del tipo di ricezione attivato da tali spettacoli dovremmo dunque pensare alla Messa, a una cerimonia religiosa (che avveniva all'alba, per di più), e non a quel *divertissement* cultural-mondano che per noi è oggi il teatro. Il nostro orizzonte culturale è totalmente diverso da quello originale, la nostra ricezione è quindi completamente diversa. Del resto, riguardo al teatro greco, lo spostamento semantico si era già verificato in epoca romana. Pensiamo alla differenza architettonica tra un teatro greco e uno romano: i luoghi teatrali, e quindi la funzione loro originariamente attribuita, non corrispondono affatto. Il significato iniziale si è dunque perso ben presto e solo facendo uno sforzo, mentale e culturale, possiamo in parte recuperarlo.

Altro caso tipico di differenziazione testuale è quello provocato dal processo di traduzione. Il testo originale è sempre "unico", ma quante traduzioni se ne può trarre? E quanto queste possono essere differenti? Ancora una volta dipende dal grado di *apertura* del testo, nonché dalla sua fortuna di critica e di pubblico. Prendiamo un esempio limite, *Alice nel paese delle meraviglie* (soltanto in italiano è stato tradotto varie decine di volte...). Ecco alcune traduzioni "ufficiali" di un celebre

brano dal IX capitolo. Alice sta parlando di scuola con il Grifone e la Mock Turtle³ e chiede loro che materie studiavano⁴:

“Studiavamo il Mistero”, rispose la Falsa Tartaruga contando sulle pinne le materie. “Mistero antico e moderno, Marografia, Disdegno... La professoressa di Disdegno era una vecchia anguilla. Avevamo con lei solo un’ora di lezione alla settimana, e c’insegnava Disdegno frivolo e ottaedrico”. (Tommaso Giglio, 1950)

“Studiavamo anche la Scoria” rispose la Finta Tartaruga, contando le materie sulla punta delle squame. “Scoria antica e moderna e Mareografia. Poi c’era il Disdegno... La professoressa di Disdegno era una vecchia anguilla, che di solito veniva soltanto una volta alla settimana. Ci insegnava Disdegno, frittura su tela e pesce affresco.” (ancora Tommaso Giglio, 1978)

“Beh, c’era Osteria,” rispose la Pseudotartaruga, facendo il conto delle materie sulle pinne, “...Osteria antica e moderna, con Geografia: poi Dissenno... il professore di Dissenno era un vecchio Capitone di lungo corso, veniva una volta alla settimana ma la lezione durava molte ore: c’insegnava a fare Guazzetti e Fritture ad Olio, oltre anche ad affrescare Soffritti.” (Ranieri Carano, Giuliana Pozzo, Guido Almansi, Camillo Pennati, 1978)

“Be’, c’era il Mistero” rispose la Finta Tartaruga, contando le materie sulle pinne, “il Mistero, antico e moderno, con la Marografia; poi il Trascinamento... il maestro di Trascinamento era un vecchio gongro che veniva una volta la settimana: è stato lui a insegnarci il Trascinamento, lo Stiramento e lo Svenimento Spirale.” (Masolino D’Amico, 1978)

Al di là della qualità intrinseca delle varie traduzioni e della fantasia dei traduttori, l’esempio citato dimostra chiaramente come da un testo originale possano scaturire infinite traduzioni. Nessuna di esse è capace di riprodurre perfettamente l’effetto dell’originale, ma sono tutte egualmente possibili.

Tornando al libro proteiforme, al libro che cambia valore e significato, nella storia della letteratura esistono dei casi particolarmente “strani”. Il più strano di tutti è probabilmente quello dei *Gulliver’s Travels* (i *Viaggi di Gulliver*) di Jonathan Swift (1726). Conosciuti dalla maggior parte dei lettori come un libro per bambini, in origine *Gulliver* è stato scritto come un feroce attacco contro la politica e i costumi dell’Inghilterra settecentesca. Sin da pochissimi anni dopo la sua comparsa (in forma anonima, oltretutto), gli editori cominciarono però a estrapolarne le parti avventurose e adatte a un pubblico giovanile e a costruirne artificialmente un testo completamente differente. In questo modo, una potente messa alla berlina delle ipocrisie, le piccolezze e la cecità della cosiddetta “civiltà” benpensante inglese è stata svuotata di tutta la sua forza polemica e la sua valenza trasgressiva e trasformata in un romanzo per ragazzi. La cosa più buffa, anche se questo aggettivo non è del tutto appropriato, è che Swift ha sempre dichiarato pubblicamente di odiare i bambini, e non avrebbe mai scritto un libro per loro. Ma chi di noi adesso ha mai letto il testo originale?

³ Carroll ha inventato il nome di questo animale basandosi sulla zuppa di Mock Turtle, cioè di “tartaruga per scherzo”, che nella cucina inglese è l’equivalente dei nostri “uccelletti scappati”, ovvero un piatto povero in cui dell’ingrediente da ricchi da cui prende il nome non c’è alcuna traccia. Il gioco, come tutti i giochi di parole, è difficilissimo da rendere in traduzione.

⁴ Il testo originale è il seguente: “Well, there was Mystery,” the Mock Turtle replied, counting off the subjects on his flappers, “- Mystery, ancient and modern, with Seaography: then Drawling - the Drawling-master was an old conger-eel, that used to come once a week; *he* taught us Drawling, Stretching, and Fainting in Coils.” Tutto il testo gioca sull’assonanza delle materie inventate da Carroll con materie scolastiche effettivamente esistenti: Mystery con History (storia), Seaography con Geography (geografia), Drawling con Drawing (disegno), Stretching con Sketching (bozzetto), Fainting in Coils con Painting in Oils (pittura a olio).

Come può essersi verificato questo cambiamento di ricezione e di significato? E' soltanto un fenomeno esterno al testo, motivato da una storia editoriale particolare⁵, oppure ha cause riconoscibili e riscontrabili in altri fenomeni simili? Ovvero: come si costituisce il primo significato di un'opera? E come si modifica nel tempo? Una bozza di risposta a queste domande è che le variazioni di significato di un'opera scaturiscono ancora una volta dalle sue *aperture*, ma dove si situano esattamente queste aperture e com'è che noi lettori, singolarmente o collettivamente, le "colmiamo" con le nostre interpretazioni? Com'è che quella che in origine non è altro che una catena di parole su un foglio bianco si trasforma in immagini, personaggi, storie?

Un esperimento di lettura

Per comprendere questo meccanismo si sono scomodate discipline come la filosofia della percezione e la linguistica, ma per illustrarlo in maniera semplice è sufficiente ricorrere a un "esperimento di lettura". Prendiamo un testo breve, in questo caso un racconto, e cerchiamo di immaginarci una serie di letture possibili a vari livelli; o meglio, ipotizziamo una serie di lettori con competenze differenti che danno origine a differenti processi di ricezione del medesimo testo. In particolare, consideriamo:

- a) un primo lettore, che chiameremo di "primo grado"⁶, e che si contraddistingue per non conoscere né l'autore né il genere né il contesto di produzione. E', in un certo senso, un lettore "vergine", che ricostruisce il mondo contenuto nel testo esclusivamente dal testo stesso;
- b) un secondo lettore, "di secondo grado", che conosce l'autore e riconosce il genere, e quindi è al corrente di certi meccanismi narrativi e si aspetta e anticipa, almeno in parte, gli eventi narrati; e
- c) un lettore "specialista", che non solo conosce il testo e chi lo ha prodotto, ma anche il contesto di produzione/ricezione letterario dell'epoca.

Quella che segue è appunto un esperimento, l'*anatomia* di una lettura, e le osservazioni che ne scaturiscono potranno quindi apparire un po' innaturali, forzate. Eppure, ciascuno di noi potrà forse riconoscersi in uno dei tre lettori sopradescritti.

Il caso più raro è certo quello del lettore di primo grado, ovvero di colui che affronta un testo "nudo", senza contesto. Normalmente, infatti, quando scegliamo un libro non procediamo alla cieca, ma veniamo influenzati dal nome dell'autore, dalla copertina, dalla posizione in libreria che ci rimanda a un determinato genere, ovvero da tutte quelle indicazioni che lo studioso francese Gerard Genette ha chiamato le "soglie"⁷ di un testo. Ma ci sarà forse capitato di leggere, magari su una rivista o un giornale, un racconto di un autore che non conosciamo affatto, il cui nome non ci permette di pre-sintonizzarci sul un possibile contenuto, o genere. Ecco, questo è il caso "naturale" più simile al nostro esperimento di "lettura di primo grado".

⁵ "C'è un modo di parlare dei problemi terribili e un maestro di questo era Jonathan Swift. Per esempio, che *I viaggi di Gulliver* siano un libro per bambini è stato un modo perfetto per esorcizzare l'importanza di quel libro. Noi riduciamo, leviamo le parti più noiose, e per noi diventa la storiella degli uomini piccoli piccoli." Giuliana Pieri, *Cos'è il giallo? Intervista con Andrea Camilleri*, www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/resources/archive/periphery/pierigiallo.html, 8 settembre 1998.

⁶ Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1988 (I ed., 1980)

⁷ Gerard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Giulio Einaudi, 1989 (I ed. francese, 1987)

Lettura di primo grado

Ogni lettore, sia pure inconsapevolmente, si comporta come una sorta di detective: man mano che si avventura nel testo scorrendo parole e pagine raccoglie indizi, formula supposizioni, trova conferme o ulteriori indizi sulla base dei quali aggiusta le presupposizioni iniziali, e così via fino al termine del processo di lettura. Sin dall'inizio si sa che, se si tratta di un racconto, avremo probabilmente a che fare con una storia, dei personaggi, degli ambienti, ma nel momento in cui cominciamo il percorso di scoperta del mondo testuale la nostra visione è soltanto parziale, *molto* parziale. E' come se ci si trovasse di fronte a uno schermo bianco che pian piano si riempie di figure e immagini che prendono vita. Eppure, se all'inizio ogni cosa è possibile (il lettore può incontrare qualsiasi personaggio, assistere a qualsivoglia avventura), man mano che si procede nel testo alcune potenzialità si attualizzano, altre svaniscono, e le possibilità dell'immaginazione si restringono. Inevitabilmente, comunque, ogni inizio di un processo di lettura provoca più domande (più aperture...) che risposte.

Il ritratto ovale

Lo château di cui il mio domestico aveva osato forzare l'ingresso piuttosto che permettermi, gravemente ferito com'ero, di passare la notte senza un riparo, era una di quelle costruzioni insieme cupe e grandiose che per lungo tempo si sono erse minacciose sugli Appennini tanto nella realtà quanto nella fantasia di Mrs. Radcliffe.

In qualsiasi racconto, o poesia, o romanzo, il primo indizio significativo, quello che dovrebbe innescare il processo di raccolta di indizi/formulazione di supposizioni, è quasi sempre il titolo. In questo caso l'attenzione del lettore è puntata su un "*ritratto ovale*", e già questa focalizzazione apre tutta una serie di domande: il ritratto di chi? dove si trova? qual è il suo significato? Intanto, l'incipit del racconto *in medias res* consente al lettore di cominciare a costruirsi mentalmente uno specifico scenario (uno *château* sugli Appennini - ma perché il termine francese?), e a ricostruire due personaggi: quello che immaginiamo essere il protagonista (parla in prima persona), che dice di essere gravemente ferito (ma cosa gli è capitato?), e il suo domestico. Sin dall'inizio l'atmosfera è cupa e pregna di mistero.

Stando alle apparenze, era stato abbandonato temporaneamente e in tutta fretta. Noi occupammo uno degli appartamenti più piccoli e meno sontuosamente arredati, situato in una torretta un po' fuori mano. Pur riccamente decorato, le sue tappezzerie erano vecchie e logore. I muri erano ricoperti di arazzi e adorni di trofei e stemmi di ogni sorta. Vi era inoltre un grandissimo numero di vivaci pitture con sontuose cornici dorate.

La costruzione dello spazio narrativo, nonché dell'atmosfera di mistero, prosegue. Secondo le parole del narratore, il castello appare abbandonato di recente, e per di più "in tutta fretta". Adottando un'espressione di Eco⁸, potremmo dire che il "temporaneamente e in tutta fretta" funziona da *segnale di suspense* (e non è il primo...), un indizio narrativo che produce nella mente del lettore una *disgiunzione di possibilità*, cioè un momento in cui possiamo immaginare un certo numero di eventi che sono accaduti o che devono accadere: solo uno di quelli (forse... se siamo stati bravi) troverà conferma nel proseguimento della lettura, le altre possibilità verranno dimenticate (nella realtà il processo è velocissimo).

Nel castello è sicuramente avvenuto qualcosa di grave, ma che cosa lo ha provocato? A questo punto ognuno di noi può ancora riempire i vuoti del testo come preferisce. Tutta la descrizione – da

⁸ *Lector in fabula*, pag. 112.

notare come in narrativa una descrizione sia in realtà una *costruzione* – infonde un’idea di estrema ricchezza, ma anche di abbandono. Sui muri, coperti di tappezzerie vecchie e logore, ci sono anche numerose pitture. E il lettore si chiede: il ritratto del titolo sarà una di quelle?

Questi dipinti, che ornavano non solo le pareti ma anche le numerose rientranze rese necessarie dalla bizzarra architettura del castello, questi dipinti - dicevo - avevano suscitato in me un grande interesse, forse reso estremo dal mio incipiente delirio.

Le parole del narratore continuano a sottolineare l’impressione di stranezza del castello. Ma al lettore può anche venire il dubbio che la percezione della bizzarria della situazione sia soltanto soggettiva: in fondo tutto quello che sappiamo del narratore è che è stato ferito (ma da chi? e in quale situazione?) ed è ora in stato di “incipiente delirio”. Se è in delirio non può essere molto lucido, quanto è dunque *attendibile* costui? E - tra parentesi - chi è?

Così, ordinai a Pedro di chiudere le pesanti imposte della stanza (era ormai notte), di accendere le candele di un alto candelabro che troneggiava a capo del letto, e di aprire, scostandole al massimo, le cortine frangiate di velluto nero che racchiudevano il letto stesso. Desideravo tutto questo per poter, se non dormire, almeno alternare la contemplazione dei quadri alla lettura attenta di un volumetto, trovato sotto il cuscino, che li descriveva e spiegava.

Oh, finalmente un nome. E’ strana la funzione che hanno i nomi propri nelle narrazioni. Qualcuno ha detto che li usiamo come “grucce”, come “stampelle” per abiti, alle quali appendiamo le informazioni che raccogliamo qua e là nel testo. La somma delle informazioni ci dà infine il *personaggio*. Inoltre, le stesse caratteristiche del nome ci danno ulteriori indizi. Qui il domestico che ha forzato la porta e accompagnato il ferito nella stanza sulla torre si chiama Pedro, un nome tipicamente spagnolo. Si tratta dunque di spagnoli? Ma che ci fanno sugli Appennini? E si tratta proprio dei “nostri” Appennini? “Pedro”, insomma, è un ulteriore segnale di suspense.

Altro elemento che probabilmente attira l’attenzione del lettore è il “volumetto” che il narratore dice di aver trovato sotto il cuscino. Il titolo del racconto rimanda a un ritratto, le pareti della stanza sono coperte da ritratti e c’è poi un piccolo libro che racconta la storia di questi ritratti. Tutti i riferimenti alle pitture *devono* essere collegati, ma come? Per ora solo le capacità inferenziali del lettore possono metterli insieme.

Un terzo indizio interessante in queste poche righe è il riferimento al tempo in cui si svolge la storia. I due personaggi sono arrivati al castello di sera ed è ormai notte, per avere un po’ di luce accendono dunque le candele. Non c’è alcun accenno all’energia elettrica. Il lettore può dunque immaginarsi che questo racconto sia ambientato (e forse sia anche stato scritto) in un tempo in cui l’energia elettrica non c’era... Ma andiamo avanti.

Per ore ed ore lessi, e religiosamente guardai e riguardai. Il tempo volò via e arrivò la mezzanotte. La posizione del candelabro non mi piaceva e, allungando la mano con difficoltà (piuttosto che svegliare il mio domestico addormentato), lo spostai in modo che la sua luce cadesse più direttamente sul libro.

Ma questo movimento produsse un effetto del tutto inaspettato.

Il tempo passa ancora e arriva la mezzanotte: il lettore si mette all’erta. La mezzanotte è l’ora dei fantasmi nella maggior parte delle storie *strane*, e questa è sicuramente una storia strana (il narratore ha fatto di tutto per sottolinearlo), deve quindi accadere qualcosa. E infatti... Il gesto del protagonista è semplice, anche se reso difficile dalla situazione del ferito (oh insomma, che cosa è

successo?!), ma lo spostamento della fonte di luce causa... Qui il segnale di *suspence* è chiarissimo, seppure dilatato. Movimento ed effetto vengono descritti (*creati*) quasi al rallentatore.

I raggi delle numerose fiammelle del candelabro (ed erano veramente tante) cadevano ora su una nicchia della stanza che fino ad allora era rimasta nascosta dall'ombra profonda di una delle colonne del letto. Vidi così, ora in piena luce, un dipinto prima totalmente invisibile.

Ecco il ritratto! Tutto porta il lettore a concludere che debba trattarsi del ritratto del titolo, comparso quasi miracolosamente dall'ombra profonda di una nicchia ora illuminata. Sembrerebbe dunque che siamo arrivati al momento della rivelazione dei misteri variamente accennati.

Era il ritratto di una ragazza nel primo fiorire della sua femminilità. Detti una rapida occhiata al dipinto, quindi chiusi gli occhi. In un primo momento, neppure io compresi il perché del mio comportamento. Ma, mentre le mie palpebre rimanevano serrate, ripercorsi i miei pensieri alla ricerca del motivo per cui le avevo chiuse. Era stato un movimento impulsivo per guadagnare tempo per riflettere (per assicurarmi che quella visione non mi avesse ingannato), e per calmare e frenare la mia immaginazione prima di dare un altro sguardo più lucido e sicuro. Pochi attimi dopo guardai nuovamente e fermamente il dipinto.

Si tratta "soltanto" del ritratto di una fanciulla, ma quando il lettore pensava di essere arrivato alla spiegazione, il mistero nuovamente si riaccende. Il dipinto ha sul ferito un effetto sorprendente: gli fa pensare di essere in preda di un'allucinazione, ma quale allucinazione? E perché? Neppure lui lo comprende al momento, poi comincia ad auto-analizzarsi. Il meccanismo del testo è molto interessante: appena avuta una risposta, il lettore si ritrova alle prese con numerose altre domande.

Ora non potevo più dubitare della realtà di quel che avevo visto, perché il primo bagliore delle candele sulla tela sembrava aver dissolto lo stupore sognante che prima mi rubava i sensi, e mi aveva riportato di colpo alla veglia e alla vita.

Il ritratto, come ho già detto, era quello di una ragazza. Solo il volto e le spalle, raffigurati con quella tecnica che si chiama *vignette*. Le braccia, il petto e persino le punte dei suoi capelli radiosi sfumavano impercettibilmente nell'ombra vaga ma profonda che faceva da sfondo al tutto. La cornice era ovale, riccamente dorata e filigranata in stile moresco. Come opera d'arte, niente era più ammirevole del dipinto stesso, ma non poteva essere stata né l'esecuzione del lavoro né la bellezza immortale del soggetto ad avermi colpito in modo così improvviso e profondo. Ed era ancor meno probabile che fosse stata la mia fantasia, scossa dal suo dormiveglia, a confondere quel volto per quello di una persona viva. Mi accorsi subito che le caratteristiche della composizione, della tecnica stessa e della cornice dovevano aver scacciato all'istante tale idea, dovevano aver persino bloccato sul nascere la sua momentanea comparsa. Riflettendo profondamente su questi punti, rimasi, forse per un ora, un po' seduto e un po' sdraiato, lo sguardo inchiodato al ritratto.

L'analisi (e *auto*-analisi) del protagonista risponde nuovamente ad alcune domande del lettore. Il quadro è uno splendido ritratto di una bellissima fanciulla, tanto ben raffigurata da sembrare vera. Ma, al solito, mentre il testo svela alcuni misteri altri se ne aprono: chi è la fanciulla ritratta? E perché, se la composizione e la cornice non permettono di cadere nell'illusione della vita, il protagonista ne è ugualmente sconvolto? E il lettore, recuperando uno degli indizi sparsi ad arte sul suo cammino, si ricorda del volume con la storia dei ritratti. La risposta sta sicuramente lì.

Alla fine, soddisfatto dall'aver carpito il vero segreto del suo effetto, ricaddi indietro sul cuscino. Avevo scoperto che la magia del ritratto stava nell'assoluta verosimiglianza dell'espressione, che, dopo avermi fatto trasalire, mi aveva confuso, soggiogato e infine terrorizzato. Con profondo timore reverenziale rispostai il candelabro nella posizione precedente. Quando la causa della mia profonda inquietudine fu celata alla mia vista, cercai ansiosamente il libretto che parlava dei dipinti e della loro storia.

Oh, finalmente! Ci siamo, basterà che il narratore legga il libro per avere le risposte mancanti.

La spiegazione dell'effetto del ritratto sullo stato emotivo del protagonista rimane comunque vaga. Non è la fanciulla che sembra viva ma la sua espressione che pare quella di una persona vivente. Il ragionamento è un po' contorto (ma il personaggio sta male, non bisogna dimenticarlo) e del resto proprio il confine tra vita e morte, tra animato e inanimato, che si fa sempre più sottile, provoca anche nel lettore un certo senso di angoscia.

Andando al numero che contrassegnava il ritratto ovale, trovai le seguenti parole, vaghe e singolari:

“Era una fanciulla della più rara beltà, piena di gioia e amabilità. E infausta fu l'ora in cui vide, amò e sposò il pittore.

La fanciulla del ritratto era dunque la moglie del pittore, ma se “infausta fu l'ora” del loro incontro, il loro deve essere stato un amore sfortunato (l'espressione è una vera e propria *anticipazione*). Il lettore però nota - certo aiutato dal commento del narratore sulle parole “vaghe e singolari” - che rispetto alla narrazione precedente qui il tono cambia, si fa sognante, quasi “fiabesco”.

Lui appassionato, studioso, austero, e già sposato alla sua arte; lei fanciulla della più rara beltà, piena di gioia e amabilità; tutta luce e sorrisi, e scherzosa come una giovane cerbiatta. Amava e aveva cara ogni cosa, e solo odiava l'Arte, sua rivale. Temeva soltanto la tavolozza e i pennelli e gli altri odiosi strumenti che la privavano della presenza del suo amato. Fu quindi terribile per la dama sentir parlare il pittore del suo desiderio di ritrarre anche la giovane moglie. Ma mite e obbediente ella era, e per lunghe settimane posò umilmente nella buia camera in cima alla torre, dove la luce si riversava sulla tela solo dall'alto.

Dunque la stanza della torretta dove giace il ferito era lo studio del pittore! Il luogo dove si è verificato tutto. Ma “tutto” cosa?

Da notare che, in pochissime righe, l'autore introduce nel mondo testuale due nuovi personaggi e gran parte della loro storia: una giovane, buona e innocente, si innamora di un grande artista, ma il pittore, geniale ed egocentrico, ama più la sua arte che la bellissima moglie e la costringe a posare per lui nell'oscurità della torretta del castello. Chiunque sia, l'autore di questo racconto è certo un maestro.

Ed egli, il pittore, si compiaceva della sua opera, che proseguiva di ora in ora, di giorno in giorno. Ma lui era un uomo passionale e selvaggio e melanconico, e cominciò a perdersi in fantasticherie, così che non *volle* vedere come la luce che cadeva spettrale in quella torretta solitaria consumava la salute e lo spirito della sua sposa, la quale languiva in modo visibile per tutti tranne che per lui. Ella tuttavia continuava a sorridere quieta, senza un lamento, poiché vedeva che il pittore (artista di chiara fama) traeva dalla sua opera un piacere fervido e ardente, e lavorava giorno e notte per ritrarre colei che tanto lo amava e che pure stava perdendo forze e spirito.

I due personaggi, in realtà, sono abbastanza stereotipati: la giovane innamorata e l'artista folle (e già ci si immagina la conclusione...). Anche qui mancano i nomi: è come se l'autore delineasse figure archetipiche. Del resto, proprio il ricorso a personaggi "classici" consente all'autore di costruire e al lettore di ricostruire tali personaggi sulla base di pochissimi tratti.

E in verità, coloro che contemplarono il ritratto parlavano a bassa voce della sua rassomiglianza come di una grande meraviglia e prova non solo della maestria del pittore quanto del profondo amore per colei che egli ritraeva in modo tanto mirabile. Tempo dopo, però, quando l'opera era ormai prossima alla conclusione, nessuno fu più ammesso nella torretta, perché il pittore era come impazzito per l'ardore del suo lavoro e raramente distoglieva gli occhi dalla tela, sia pure per guardare il volto di sua moglie.

I personaggi sono dunque *modelli* di personaggi, e, come già precedentemente sottolineato, anche il tono di questa seconda parte non è affatto "storicistico", come invece la presentazione del volumetto al lettore sottintendeva. L'atemporalità della vicenda (non si sa quando avviene né in quanto tempo si svolge), la semplicità delle emozioni, sia pure estremizzate, la scelta delle parole ("grande meraviglia", "maestria del pittore", "l'ardore del suo lavoro"...) accompagnano il lettore in un'atmosfera fuori dal tempo, caratterizzata da un sottofondo drammatico in crescendo.

E non *volle* vedere che i colori che riversava sulla tela erano tratti direttamente dalle guance di colei che sedeva di fronte a lui. E dopo che furono passate molte settimane, e soltanto poco rimaneva da fare, a parte una pennellata sulla bocca e un tocco di colore sull'occhio, lo spirito della dama ebbe nuovamente un guizzo, come una fiammella nel beccuccio di una lampada. E quindi la pennellata fu data e il tocco fu aggiunto, e per un momento il pittore rimase incantato di fronte al lavoro che aveva compiuto. L'attimo dopo, però, mentre ancora lo contemplava, egli si fece pallido e cominciò a tremare, quindi inorridì, e gridando "Ma è proprio la *Vita* stessa!" si girò improvvisamente verso la sua amata: ... *era morta!*".

Fine della storia. Anzi, delle storie. Non si ritorna infatti alla narrazione di primo grado. La fanciulla è morta, ma - domanda - tocco dopo tocco, il pittore ha trasferito il suo spirito vitale dalla ragazza alla tela? E' questo quello che ha visto il ferito nel ritratto e che lo ha fatto trasalire?

Tutto può essere, ma anche queste ultime sono domande destinate a non avere risposta: la narrazione rimane aperta, non si torna al racconto del ferito. Non sapremo mai cosa è accaduto prima che Pedro (che rimane fino in fondo l'unico personaggio con un nome) accompagnasse il suo padrone nel castello, come non conosceremo mai se l'effetto del ritratto perdura alla luce del giorno e non è soltanto dovuto alla sovraccitazione di una mente in delirio.

Lettura di II grado

Se il lettore di primo grado può difficilmente arrivare oltre nell'interpretazione, il nostro lettore di secondo grado parte invece avvantaggiato. Sa infatti che *Il ritratto ovale*, titolo originale *The Oval Portrait*, è uno dei *Racconti Grotteschi ed Arabeschi* di Edgar Allan Poe (1809-1849). Basta questa competenza per innescare un processo di lettura assai diverso. Intanto, il lettore sa che Poe è considerato uno dei maestri del genere gotico, si sintonizza pertanto su un tipico "racconto del mistero" ottocentesco. Se conosce bene Poe come scrittore, però, sa pure che i suoi misteri hanno raramente a che fare con i soliti trucchi degli scrittori del terrore inglesi sette-ottocenteschi (castelli stregati, cigolii di catene, terrificanti assassini e fantasmi spaventosi), ma piuttosto con le paure ancestrali dell'uomo, spesso espresse in "una concentrata atmosfera di mistero e di inquietante

immaginazione tuttavia indagata con perfetta lucidità e minuta analisi dei particolari" (Pisanti, p. 82).

In realtà, in questo racconto, la presintonia sul genere non “chiude” tutte le aperture del testo, anzi. Resta il fatto che le due narrazioni siano ben caratterizzate da due stili differenti. Nella prima, infatti, come si è già visto, Poe usa il trucco di servirsi di un narratore che, per lo stato particolare in cui egli dice di trovarsi (“gravemente ferito com’ero”), non è del tutto attendibile. Sin dall'inizio, dunque, il lettore non è in grado di discernere cosa è reale e cosa è il frutto della fantasia alterata del narratore. Il tono della prima narrazione è sempre piuttosto realistico (ovviamente nell'ambito del genere gotico), ma l'atmosfera di cupa grandezza che emana il castello, l'attenzione ossessiva ai particolari sia della stanza che del ritratto, l'accento sulla stranezza del luogo e della situazione, sono proposti al lettore attraverso il punto di vista di un uomo in “delirio incipiente”.

La narrazione di secondo grado è invece narrata come se fosse una fiaba: “Era una fanciulla della più rara beltà, piena di gioia e amabilità”. La scelta di parole arcaiche, le ripetizioni e la struttura paratattica inducono il lettore a pensare che quella dell'autore del libro sia più una “rêverie” che non la reale documentazione della genesi del ritratto. Fantasia e realtà ancora una volta si confondono. Sembra paradossale, ma Poe, accostando due diversi sottogeneri di letteratura fantastica, gotico e fiaba, riesce a far sorgere nel lettore il dubbio che lo spazio in cui è immerso non sia proprio fantastico, ma appartenga piuttosto al sogno, ovvero al delirio del protagonista.

La riuscita del racconto sta del resto proprio nel senso di indeterminatezza che riesce a infondere nel lettore, che non sa neppure esattamente in quale genere di spazio narrativo si trova. Tutti quelli che paiono indizi certi forniti dall'autore vengono in seguito smentiti dal proseguimento della narrazione. La funzione stessa del ritratto è ambigua, addirittura opposta nelle due narrazioni: nella prima “risveglia” il ferito dal suo torpore mortale; nella seconda si prende la vita della fanciulla. E' forse possibile dare un ulteriore significato al ritratto, considerandolo esempio dell'espressione artistica in generale. L'arte, il “fuoco sacro” della creatività artistica, può condurre alla distruzione dell'essere amato e di se stessi, ma può anche dare senso ad un'esistenza. E' difficile resistere alla tentazione di non vedere in ciò un riferimento autobiografico di Poe.

Come già più volte sottolineato, l'indeterminatezza della narrazione è ancora amplificata dalla fine del racconto che, in pieno climax, lascia tutto in sospeso. La grande abilità di Poe è infatti quella di lasciare un ampio spazio inferenziale al lettore che è così costretto a partecipare attivamente alla decodifica del testo. Il "senso" del racconto si sviluppa proprio in tale scambio comunicativo.

Lettura specialistica

Se un lettore che conosce genericamente Poe non può aggiungere molto rispetto alla lettura attenta di un lettore di primo grado, l'approccio di un lettore specialista è assai diverso. A partire dall'incipit. Tutto il primo paragrafo è infatti colmo di citazioni intertestuali tratte dal mondo del racconto gotico, quasi da trasformarsi in una parodia (e Poe in realtà, geograficamente e storicamente, non fa parte degli scrittori gotici “originali”). Sin dal primo capoverso, il lettore si trova di fronte a:

- 1) Mrs Radcliffe (esponente ed *auctoritas* indiscussa del *black novel*);
- 2) l'Italia (per gli scrittori dei *gothic novels* sette-ottocenteschi, terra di misteri e delitti per antonomasia);
- 3) il castello sugli Appennini (ambientazione classica dello stesso genere letterario). L'entrata nel mondo testuale del racconto equivale dunque all'entrata in un più vasto spazio letterario, quello della narrativa gotica;

- 4) il titolo stesso, riferendosi ad un "ritratto", fa parte della medesima serie di indizi ed è probabilmente da collegarsi a *The Mysteries of Udolpho* (1794), della stessa Radcliffe, al centro della cui vicenda sta proprio un quadro misterioso coperto da un velo. Un lettore contemporaneo, infine, non può neppure fare a meno di pensare a *The Picture of Dorian Gray* (1891). Wilde, del resto, ha preso spunto anche dal racconto di Poe;
- 5) lo stesso nome spagnolo del servitore, Pedro, è tipico dei racconti di Horace Walpole, uno degli "inventori" del romanzo del terrore.

Affascinante è poi l'uso della simbologia connessa con luce e buio. Proprio l'ombra, infatti ovvero la luce *in praesentia* o *in absentia*, è uno degli elementi "fisici" su cui è strutturato *Il ritratto ovale*.

E' il calare della notte, infatti, che induce il servitore a forzare il portone del castello per non permettere al ferito "di passare la notte senza un riparo". Lo "chateau" stesso, visto dall'esterno, è "cupo", aggettivo che evoca nel lettore l'immagine visiva di una semi-oscurità.

Poco dopo, sistematisi nella stanza, l'uomo ordina a Pedro "di chiudere le pesanti imposte della stanza (era ormai notte), di accendere le candele di un alto candelabro che troneggiava a capo del letto": l'oscurità viene letteralmente chiusa fuori e scongiurata all'interno con l'accensione delle candele. Più tardi, però, "la posizione del candelabro non mi piaceva e ... lo spostai in modo che le sua luce cadesse più direttamente sul libro".

Ma ecco che la luce si trasforma da elemento di ambiente ad agente della narrazione: "Ma questo movimento produsse un effetto del tutto inaspettato. I raggi delle numerose fiammelle del candelabro (ed erano veramente tante) cadevano ora su una nicchia della stanza che fino ad allora era rimasta nascosta dall'ombra profonda di una delle colonne del letto. Vidi così, ora in piena luce, un dipinto prima totalmente invisibile". E' unicamente il movimento della luce che provoca la scoperta del quadro prima immerso nelle tenebre. L'apparizione del ritratto produce nel ferito un vero e proprio shock, risvegliando l'uomo dal delirio e riproiettandolo all'istante nella vita reale: "il primo bagliore delle candele sulla tela sembrava aver dissolto lo stupore sognante che prima mi rubava i sensi, e mi aveva riportato di colpo alla veglia e alla vita".

Lo stesso ruolo attivo della luce si ritrova nella descrizione della ragazza ritratta, ad esempio: "Le braccia, il petto e persino le punte dei suoi capelli radiosi sfumavano impercettibilmente nell'ombra vaga ma profonda che faceva da sfondo al tutto", la fanciulla sembra emergere dall'ombra profonda dello sfondo, ma, sia pure nella sua "assoluta verosimiglianza", i contorni della sua figura sfumano nell'oscurità e si confondono con essa.

La stessa *imagery* è ripresentata da Poe anche nella narrazione di secondo grado. La moglie del pittore è "tutta luce e sorrisi", almeno fino a quando il marito la costringe a posare umilmente "nella buia camera in cima alla torre, dove la luce si riversava sulla tela solo dall'alto". Ed il pittore è così preso dalla sua opera, "che non *volle* vedere come la luce che cadeva spettrale in quella torretta solitaria consumava la salute e lo spirito della sua sposa". E' la mancanza di luce che conduce la fanciulla alla morte. Dopo molte settimane, quando ormai al ritratto occorre solo un ultimo tocco, "lo spirito della dama ebbe nuovamente un guizzo, come una fiammella nel beccuccio di una lampada", ed è proprio questo 'guizzo' che il pittore coglie e fissa sulla tela. Tutta la luce, cioè lo spirito vitale, è ormai trasferito dalla donna al suo ritratto e la ragazza è morta. Facile arrivare ora all'equazione: luce = vita e buio = morte. Vita e morte costituiscono infatti l'altra coppia simbolica che si ritrova costantemente nel racconto, anche se i loro confini si fanno talora assai sfumati.

Ma qual è la funzione del ritratto nella prima narrazione? La ragazza del ritratto, emergendo dalle tenebre, sembra viva; ed è questa immagine che riporta il ferito "alla veglia e alla vita". Eppure ciò che turba il protagonista tanto profondamente è la sua "verosimiglianza". Ma "vero" somiglianza" si dire soltanto di ciò che "vero" non è più. Ciò che vede l'uomo nel ritratto è dunque l'immagine della morte: esso è una finestra sull'aldilà, sulla morte. Ecco cosa spaventa tanto il protagonista.

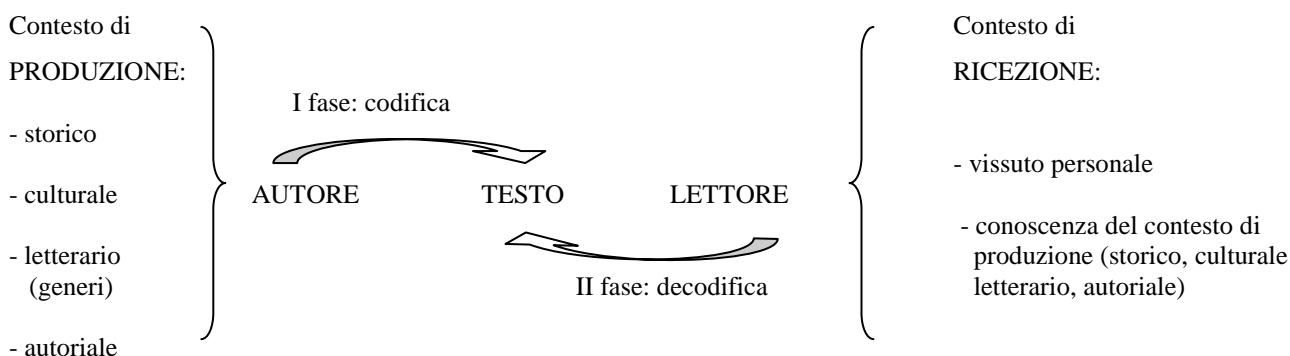
Il bello che anche questa è un'interpretazione come un'altra, frutto di una lettura attenta del testo, certo, ma non sicuramente definitiva. Le aperture de *Il ritratto ovale* - chiamiamole pure "disgiunzioni di possibilità" o, più semplicemente, "domande non risolte" - sono infatti troppe, e il lettore, come si è visto, ogni volta che affronta nuovamente il testo può colmarle diversamente. Ma, in fondo, il vero piacere della lettura non sta proprio nel trovare una storia "nuova" ogni volta che la si rilegge?

Conclusioni

E' bastato cambiare il punto di partenza, la somma di competenze, per far sì che ogni lettore desse origine a un suo proprio processo di lettura durante il quale ha riempito i vuoti del testo con quanto conosceva, con la sua sensibilità. Ogni volta che il lettore affronta un romanzo, una poesia, un racconto, dunque, la sua interpretazione è necessariamente diversa.

Del resto, il processo di comunicazione letteraria è particolare perché, al contrario della maggior parte delle forme di comunicazione in cui si può chiedere spiegazioni e delucidazioni, e colmare così i vuoti dei messaggi precedenti, esso avviene in due momenti separati: il momento della scrittura, ovvero di codifica del testo, e il momento della lettura, ovvero della decodifica del testo che possono essere anche estremamente lontani tra loro, sia temporalmente sia culturalmente. E' poi un processo talmente complesso, dal punto di vista semiotico, che anche uno scrittore vivente non può rispondere (e spesso neppure lo vuole) a tutte le domande in sospeso dei suoi lettori. Anzi, per convenzione, una volta che un testo è stato pubblicato diventa "indipendente" dalla volontà del suo autore.

Ovviamente, più lontani sono il codice usato dall'autore e quello del lettore, maggiore è il rischio di interferenze e fraintendimenti. Ecco uno schema sintetico del processo ricostruito sopra:



Più il lettore conosce il codice che l'autore ha usato più si avvicina ad una lettura "ortodossa", più lo ignora, anche volontariamente, più l'interpretazione è lontana dalla volontà dell'autore (caso di Swift). Giusto? Sbagliato? Ci sono teorie critiche, come il *decostruzionismo*, che sostengono che tutto il significato è presente esclusivamente nel testo, e che per interpretarlo non si deve far ricorso alle conoscenze sull'autore, il periodo storico etc. Ma questa teoria, se in qualche caso è accettabile, in qualche caso pregiudica la fruizione stessa del testo. Pensiamo al caso del *Finnegans' Wake*, in cui James Joyce riproduce i pensieri sconnessi di una persona che si sta addormentando: soltanto se conosco e accetto il gioco dell'autore posso partecipare alla scoperta del testo, altrimenti mi pare un'accozzaglia di parole senza senso.

Quanto più è aperto, tanto più un testo è proteiforme, e abbiamo visto come molte aperture siano causate proprio dalle differenze dei codici usati da scrittore e lettore. Il riempimento degli spazi

bianchi di cui il testo è intessuto (di nuovo Eco, *Lector in fabula*) dipende però solo esclusivamente da noi lettori e, inevitabilmente, ogni volta che cominciamo o ricominciamo il processo di lettura, colmiamo le aperture in modo diverso, dando vita a una storia diversa.

Bibliografia

Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979

Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962

Gerard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Giulio Einaudi, 1989 (I ed. francese, 1987)

Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1988 (I ed., 1980)

E.A. Poe, "The Oval Portrait", *English and American Short Stories*, a cura di T. Pisanti, Napoli, Loffredo, 1978, 82-86 (tr. it, *Racconti*, a cura di G. Baldini, Milano, Garzanti, 1978; *Racconti grotteschi e arabeschi*, Milano, Rizzoli, 1980). La prima edizione dei *Tales of the Grotesque and Arabesque* fu pubblicata a Filadelfia nel 1840)