

Aldo Nemesio

# Il lettore vagante

LA PERCEZIONE DEI TESTI:  
LETTERATURA, CINEMA E WEB



Collana  
Lettori  
e Testi

NUOVA  
**TRUBEN**

# Il lettore vagante

LA PERCEZIONE DEI TESTI:  
LETTERATURA, CINEMA E WEB

Aldo Nemesio



Volume pubblicato con il contributo  
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino

© 2015 Aldo Nemesio

© 2015 Nuova Trauben sas

Via della Rocca 33 10123 Torino

[www.nuovatrauben.it](http://www.nuovatrauben.it)

ISBN 978.88 99312053

In copertina: il “Conformateur” (modello di Allié–Maillard), strumento per i cappellai, per la misurazione esatta della testa, inventato intorno alla metà dell'Ottocento.

L'illustrazione è tratta da *Men. A Pictorial Archive from Nineteenth-Century. 412 Copyright-Free Illustrations for Artists and Designers*, Sources selected by Jim Harter, Dover Publications, Inc., New York, 1980.

Elaborazione grafica: Studio Partners Torino

A Lina



# Collana “Lettori e Testi”

1

*Comitato scientifico:*

Guido Baldi, Guido Ferraro, Maria Chiara Levorato,  
Rosamaria Loretelli, Aldo Nemesio, Massimo Salgaro

Collana pubblicata con il patrocinio  
del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Torino



## Indice

1. Perché un libro?	9
2. Il punto di vista vagante del lettore attraverso il testo	23
3. La volontaria sospensione dell'incredulità	31
4. Metodi di ricerca	39
5. Diverse aree di ricerca	43
6. La lettura dei testi letterari	49
7. Nuove forme di lettura	71
8. La lettura dei film	79
Bibliografia	89





## 1. Perché un libro?

Perché un libro? La domanda sembra strana, ma oggi forse è doverosa. Noi umanisti siamo abituati ai libri, anzi i libri sembrano essere il nostro tratto distintivo: se non scriviamo libri, ci sembra di tradire le nostre radici. Tuttavia, in molte aree di ricerca, oggi il libro pare un oggetto inadeguato: la ricerca corre veloce, mentre il libro prende troppo tempo, sia a chi lo scrive, che a chi lo legge. Quando il libro è pronto, può già essere superato e poco utile. L'articolo breve, pubblicato su una rivista elettronica, pare essere molto più funzionale: in poco tempo comunichiamo il nostro lavoro a tutto il mondo. Come se fossimo "panificatori" delle idee, in questo modo ci sembra di poter diffondere il nostro pensiero quando è appena stato sfornato, quando è ancora caldo. Forse oggi il libro serve soprattutto per rimeditare, approfondire, riorganizzare con calma.

In realtà, in pochi anni sono cambiate molte abitudini. Da ragazzo apprendevo le notizie leggendo i giornali; cercavo poi un commento più approfondito sui settimanali. Dopo un po' di anni ho iniziato ad apprendere le notizie alla televisione. Oggi anche la televisione informa in ritardo: leggiamo (e vediamo) le notizie su Internet, spesso in diretta.

Inevitabilmente, il cambiamento degli strumenti di comunicazione produce effetti anche sulla comunicazione della ricerca. Per ciò che è urgente usiamo l'articolo breve, che garantisce una diffusione più rapida, mentre il libro è un oggetto meno frequente, in cui chiediamo più tempo (e anche più denaro) ai nostri lettori. Per questa ragione scrivere un libro è un po' come urlare: non va fatto

spesso e bisogna avere una valida ragione. Altrimenti, come chi grida “al lupo! al lupo!” quando il lupo non c’è, nessuno ci leggerà più.

Scrivere un libro è quasi un atto di arroganza. Mentre un articolo è scelto dal lettore in un contenitore che include anche articoli di altri colleghi, ed è possibile essere letti da chi stava cercando altro, scrivendo un libro abbiamo la pretesa che il lettore cerchi proprio noi. Prima di iniziare a scrivere, è sempre utile passare un po’ di tempo a riflettere sul fatto che stare zitti può essere una buona scelta. Forse il silenzio è il sublime, anche se è difficile (impossibile?) dirlo. La distinzione<sup>1</sup> forse sta nel silenzio o almeno nella parola rara. La brevità, lo scrivere poche pagine sembrano scelte doverose. Annotava giustamente Leopardi:

N.N. legge di rado libri moderni: perché, dice, io veggio che gli antichi a fare un libro mettevano dieci, venti, trent’anni; e i moderni, un mese o due. Ma per leggere, tanto tempo ci vuole a quel libro ch’è opera di trent’anni, quanto a quello ch’è opera di trenta giorni. E la vita, da altra parte, è cortissima alla quantità de’ libri che si trovano.<sup>2</sup>

Chi scrive nelle scienze cosiddette “dure”, a volte scrive per sopravvivere: *publish or perish* è la spietata (e insensata) legge della giungla accademica. Chi scrive nell’area letteraria a volte lo fa per desiderio, perché si considera (più o meno consapevolmente) uno scrittore di secondo livello. Una differenza evidente tra chi, da una parte, scrive di fisica, di matematica o anche di sociologia, e chi, dall’altra, scrive di letteratura, è che i primi scrivono soprattutto per comunicare qualcosa, i secondi a volte scrivono soprattutto per scrivere: produrre un testo completo, con una sua logica interna, sembra costituire già un obiettivo soddisfacente. In questo caso, non si tratta di scrittura

---

<sup>1</sup> Si veda: Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

<sup>2</sup> Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, [4439], a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997, p. 2997.

con finalità comunicativa, che ha lo scopo di dare informazioni che potrebbero anche essere riassunte, ma di scrittura con finalità estetica: il fine del testo non sta in ciò che comunica, ma nell'esperienza di lettura che offre. Come in un romanzo o una poesia, qui al lettore interessa poco il riassunto del contenuto del testo, perché il suo scopo non è il possesso di informazioni per mezzo della lettura, ma l'esperienza stessa dell'atto di leggere.

Questo si nota facilmente anche nell'organizzazione dei testi. Ci sono dei testi, progettati per comunicare rapidamente in modo univoco, che contengono in modo palese le proprie "istruzioni per l'uso": in questo caso, al lettore vengono forniti in modo molto chiaro gli strumenti per capire che cosa contiene ciascun segmento del testo. Questi testi funzionano quasi come delle enciclopedie, perché permettono ai lettori di selezionare che cosa leggere con attenzione e che cosa trascurare. Se le enciclopedie sono organizzate per voci, poste all'inizio di ogni articolo, in modo da permettere a chi consulta di scegliere che cosa leggere, questi testi sono segmentati in capoversi, che indicano quasi sempre chiaramente all'inizio il proprio contenuto. In questo modo il lettore attiva subito, nella propria mente, informazioni e aspettative pertinenti a ciò che sta per leggere, risparmiando molto tempo, e valuta il livello di interesse che ciascun segmento del testo ha per lui.

È possibile mostrare il funzionamento di questi testi con alcuni esempi. Prendiamo in esame l'articolo di Achille Mario Dogliotti "Un promettente metodo di anestesia tronculare in studio: la rachianestesia peridurale segmentaria", pubblicato nel 1931 (*Bollettino e Memorie della Società Piemontese di Chirurgia*, I, pp. 385-399). Si tratta di un articolo che parla di argomenti piuttosto lontani dagli interessi del lettore implicito del mio libro, che probabilmente proprio non sa che cos'è la "rachianestesia peridurale segmentaria". Per complicare ulteriormente le condizioni di lettura, riproduco solo le prime dieci parole di tutti i capoversi dell'articolo, con l'ovvia aspettativa che nessuno capirà niente:

- 1 Il metodo che desidero illustrare si propone il compito di
- 2 Le complicazioni della rachianestesia che maggiormente preoccupano si possono sintetizzare
- 3 Tutti questi fenomeni sono evidentemente dovuti all'azione immediata o
- 4 Per evitarli bisogna evitare l'introduzione sottoaracnoidea dell'anestetico nonché
- 5 Nel corso di ricerche anatomiche fatte sulla colonna e sul
- 6 Ho perciò pensato di introdurre la soluzione anestetica in questo
- 7 Ho creduto opportuno, e mi sono convinto in seguito della
- 8 *Läven e Hannecart* hanno bensì rilevato l'eventualità che l'anestesia
- 9 Forse solo *Van Erps*, di cui ho trovato del tutto
- 10 Descriverò brevemente le ricerche che ho eseguito sul cadavere e
- 11 Ricerche sul cadavere e tecniche della puntura – Ho dapprima studiato
- 12 Ho iniettato a questo scopo una soluzione di gelatina variamente
- 13 *La tecnica dell'iniezione*, per quanto apparentemente possa sembrar molto
- 14 Se si riprende a spingere l'ago in profondità dopo
- 15 Analizzando le tappe della progressione dell'ago sulla base delle
- 16 Siccome a volte queste sensazioni di scatto non sono evidentissime
- 17 Quindi due sono i segni di penetrazione nel canale vertebrale
- 18 A questo punto sorge il quesito dell'accertamento di non
- 19 Tenendo ben presente questi segni si può avere la certezza
- 20 Se l'iniezione invece è stata fatta, come si voleva
- 21 Accertato dunque che l'ago è nello spazio sottoaracnoideo si
- 22 *Nelle prove sul cadavere* ho visto che il liquido iniettato
- 23 Dopo una iniezione di 30 cm.<sup>3</sup>, fatta con lentezza a
- 24 Spostando il punto di iniezione in alto ed in basso
- 25 Aumentando o diminuendo la quantità del liquido iniettato aumenta o
- 26 La visione anatomica dimostra che con questo metodo si può

- 27 L'indagine radiografica ha permesso di seguire sul cadavere con  
 28 Trasportato dall'esperimento nella pratica il metodo ha pienamente corrisposto  
 29 L'iniezione deve essere frazionata per dare tempo alla diffusione  
 30 L'anestesia compare 10' dopo la 2<sup>a</sup> iniezione; è profonda  
 31 La sua lentezza nel manifestarsi è dovuta al fatto che  
 32 Importante da tener presente il fatto che *iniettando tutto il*  
 33 *Frazionando la dose* si dà tempo alle prime dosi di  
 34 Con questo metodo si potrà praticare, come è nostra speranza  
 35 Nei casi nei quali finora ho applicato il metodo ho  
 36 In questo caso, di cui riferirò a suo tempo in  
 37 In tutto questo tempo, pur con anestesia globale del tronco  
 38 Questo dimostra che la paralisi sensoriale e motoria periferica non  
 39 Quindi il metodo non influenza sensibilmente la pressione arteriosa e  
 40 Per quello che si riferisce ai *disturbi tardivi* ho avuto  
 41 Concludendo, pur essendo ancora necessario, come è ovvio data l'importanza

Il lettore che è stato al gioco, cioè che ha letto tutta la citazione, ha probabilmente avuto un'esperienza curiosa. Pur non avendo sotto gli occhi tutto il testo, è probabilmente riuscito a comprenderne abbastanza bene l'organizzazione e gli scopi comunicativi. In altre parole, pur non sapendo bene di che cosa il testo parla, ha capito quasi sempre che tipo di atto comunicativo stava compiendo l'autore nei vari capoversi del suo testo.

Il paragrafo 1 anticipa il contenuto dell'articolo: verrà illustrato un metodo che ha uno scopo; 2 introduce un ostacolo ("le complicazioni"); 3 descrive le cause di questi ostacoli; 4 propone una procedura per superare gli ostacoli; 5 presenta delle ricerche pertinenti; 6-7 propongono un metodo; 8-9 presentano una descrizione dello sta-

to della ricerca con il racconto del lavoro di altri ricercatori; 10-11 iniziano a descrivere le ricerche dell'autore e così via.

È facile comprendere che la sintassi testuale del testo di Dogliotti è ben organizzata e chiara, pur senza comprendere che cosa l'articolo dice (e anche senza averlo interamente a nostra disposizione, come accade nella citazione appena letta), così come – per riprendere un celebre esempio di Chomsky – in inglese “*colorless green ideas sleep furiously*”<sup>3</sup> non ci comunica un senso chiaro, ma è evidente che è una frase “ben formata” a livello sintattico.

A questo punto, soprattutto per i miei lettori che hanno saltato la citazione precedente per andare subito al paragrafo che la commentava, faccio un altro esempio, più affascinante perché più complesso e improbabile. Cito l'articolo di Cesare Cardani, Franco Piozzi, e Giuseppe Casnati, “Su alcuni indoli bi- e tri-sostituiti”, pubblicato nel 1955 (*Gazzetta Chimica Italiana*, LXXXV, pp. 263-272). Anche questo articolo parla di argomenti molto probabilmente estranei agli interessi del lettore implicito del mio libro, che probabilmente non sa neanche che cosa sono gli “indoli”.<sup>4</sup> Come prima, per complicare tutto, anche qui riproduco solo le prime dieci parole di tutti i capoversi, con la legittima aspettativa che nessuno capirà niente: è un testo specialistico, di cui abbiamo solo alcuni frammenti. Va anche notato che, mentre il testo precedente riguardava l'area medica, e quindi trattava del corpo umano, cioè di qualcosa che in qualche modo conosciamo, l'articolo che segue riguarda composti chimici, noti soltanto agli specialisti. Il lettore comune è sicuramente in difficoltà:

---

<sup>3</sup> Noam Chomsky, *Syntactic Structures* (1957), The Hague, Mouton, 1972, p. 15.

<sup>4</sup> Per il lettore implicito curioso dirò solo che un “indolo” ([in-dò-lo], con accento sulla “o”) è un composto eterociclico.

- 1 Nel corso delle ricerche sull'echinulina delle quali è stato
- 2 I risultati dell'analisi del prodotto idrogenato sono in discreto
- 3 Per una definitiva conferma si rendeva però necessario il confronto
- 4 Scopo del presente lavoro è stato quello di sintetizzare il
- 5 Nell'occasione abbiamo anche ripreparato il 2,5-dimetilindolo (III) e il
- 6 Il 2,5-dimetilindolo è stato preparato per la prima volta da
- 7 Il 2,5-dimetilindolo è stato preparato anche ciclizzando la N-acetil-2,4-xilidina (sintesi
- 8 Secondo il metodo consigliato da questi ultimi Autori, che peraltro
- 9 Il 2,7-dimetilindolo è descritto da Marion e Oldfield che lo
- 10 Noi con la reazione di Fisher abbiamo avuto rese *assai*
- 11 Con la reazione di Madelung in dietilanilina abbiamo ottenuto rese
- 12 Poiché per i due suddetti dimetilindoli la reazione di Madelung
- 13 Se, oltre alle rese surriferite, si tiene conto che è
- 14 Dei tre indoli sintetizzati, i bisostituiti si presentano come cristalli
- 15 In luce di Wood i bisostituiti solidi danno fluorescenza azzurra
- 16 Gli spettri I.R. e U.V. dei predetti indoli sono stati
- 17 Tutti e tre gli indoli con trinitrobenzene danno composti di
- 18 I tre indoli da noi sintetizzati, come pure il 2-metilindolo

#### PARTE SPERIMENTALE

##### 1. – PREPARAZIONE DEL 2,5-DIMETILINDOLO (FORMULA III)

- 19 a) *Con la reazione di Fischer.* – Una soluzione di g 12,2
- 20 La reazione ha potuto essere ulteriormente semplificata usando direttamente il
- 21 b) *Con la reazione di Madelung.* – In un pallone codato da



22 Il 2,5-dimetilindolo si purifica per cristallizzazione da esano o meglio

2. – PREPARAZIONE DEL 2,7-DIMETILINDOLO (FORMULA IV)

23 Con la reazione di Madelung. – Nell'apparecchiatura già descritta per

24 Il liquido oscurisce all'aria e alla luce. Un campione

25 Il prodotto cristallizzato presenta intensa fluorescenza azzurra in luce di

3. – PREPARAZIONE DEL 2,5,7-TRIMETILINDOLO (FORMULA II)

26 a) Con la reazione di Fischer. – In un pallone con refrigerante

27 b) Con la reazione di Madelung. – Nell'apparecchiatura già descritta per

28 Il 2,5,7-trimetilindolo è un liquido oleoso giallo, che bolle a

29 In luce di Wood ha forte fluorescenza verde giallastra allo

30 Con soluzione acquosa di acido pierico dà dopo qualche ora

4. – REAZIONE CON SOLFATO DI P. NITROBENZENDIAZONIO

31 Il solfato di p.nitrobenzendiazonio viene preparato secondo il metodo proposto

32 Il 2-metil-3-(p.nitroazobenzen)-indolo si separa immediatamente come precipitato rosso-arancione. Cristallizzato ripetutamente

33 Il 2.5-dimetil-3-(p.nitroazobenzen)-indolo si separa immediatamente dalla soluzione alcoolica di copulazione

34 Il 2,7-dimetil-3-(p.nitroazobenzen)-indolo precipita come polvere rosso-arancio dalla soluzione di copulazione

35 Il 2,5,7-trimetil-3-(p.nitroazobenzen)-indolo si separa quasi subito dalla soluzione di copulazione

## 5. – REAZIONE CON SOLFATO DI 2,4-DINITROBENZENDIAZONIO

- 36 Il solfato di diazonio viene preparato secondo Hantzsch, come accennato
- 37 Il 2-metil-3-(o.p.dinitroazobenzen)-indolo cristallizza con difficoltà da piridina acquosa (1:1) in
- 38 All'analisi (azoto) si hanno risultati insoddisfacenti e costantemente bassi
- 39 Il 2,5-dimetil-3-(o.p.dinitroazobenzen)-indolo cristallizza con maggiori difficoltà da piridina acquosa (1:1)
- 40 Il 2,7-dimetil-3-(o.p.dinitroazobenzen)-indolo e il 2,5,7-trimetil-3-(o.p.dinitroazobenzen)-indolo sembrano assolutamente non cristallizzabili da

Notiamo che anche qui, pur non comprendendo il senso dell'articolo, leggendo l'inizio dei capoversi è quasi sempre possibile prevedere che tipo di operazione verrà compiuta dalle parole che seguiranno. Il paragrafo 1 si collega a ricerche precedenti; 2 presenta un'analisi di un prodotto; 3 indica che, per giungere a risultati definitivi, è necessaria un'ulteriore operazione; 4 esplicita lo scopo della ricerca presentata nell'articolo; 5 annuncia un'estensione dello scopo del lavoro; 6-9 introducono il racconto di esperimenti precedenti fatti da altri; 10-11 presentano i risultati di due procedimenti seguiti dall'autore e così via. La "Parte sperimentale" dell'articolo è divisa in cinque parti, che introducono tre preparazioni e due reazioni.

Osserviamo che la comprensione dell'organizzazione del testo è facilitata dalla sua simmetria e dall'esplicitazione della divisione in parti. Chi non è specializzato in chimica non può essere in grado di comprendere in concreto che cosa il testo racconta e neanche l'eventuale rilievo dei risultati; può tuttavia seguire, a livello astratto, il tipo di operazioni compiute e riconoscerne la logica. Questo avviene grazie alla presenza di "indicatori di forza" espliciti, cioè di "esponenti linguistici che servono a col-

legare gli enunciati e a indicarne il ruolo all'interno del discorso".<sup>5</sup>

Nei due testi che abbiamo appena discusso, appare evidente l'intenzione degli autori di facilitare il più possibile la comprensione dei lettori, rendendo chiara l'organizzazione del testo e annunciando nelle prime parole di quasi tutti i capoversi il loro contenuto e il loro ruolo all'interno della totalità del testo. Si tratta di testi a finalità comunicativa che cercano di comunicare in modo chiaro, efficace e rapido.

Non tutti i testi sono così. Passiamo ora a un articolo che riguarda un campo di studi molto vicino (se non identico) a quello del lettore implicito del mio libro: un articolo di Pietro Pancrazi, dal titolo "Guido Gozzano senza i crepuscolari", pubblicato nel 1933 (*Pan*, 1 dicembre, pp. 30-40):

- 1 La domenica 22 ottobre 1933, inaugurarono ad Agliè, nel Canavese
- 2 Nella vita delle lettere il giovane Gozzano c'era entrato
- 3 Da allora, per dieci anni e più, Gozzano fu assai
- 4 E qui conviene aggiungere: purtroppo. Perché proprio a quel guardaroba
- 5 Gli ultimi anni questo poeta è stato poco, e direi
- 6 La prima sorpresa di chi oggi rilegga è questa: quante
- 7 La verità poetica di Gozzano, dietro il velo crepuscolare, fu
- 8 E presso Grazia, ahimè a confronto con lei, sta l'amica
- 9 Piaceri più brevi: viene al poeta "con novelle sue" l'agile
- 10 E l'agile fantesca non resta sola; più tardi il
- 11 (Quella prugna mattutina o la cuoca diciottenne piacquero a Renato
- 12 Disegnata come in un rabesco è la compagna di giuoco
- 13 Donne vere ritratte sempre in un atteggiamento, in un gesto

---

<sup>5</sup> Vincenzo Lo Cascio, *Grammatica dell'argomentare*, Firenze, La Nuova Italia, 1991, p. 245.

- 14 Il mento maschio, il vasto arco cigliare ... Ci sono tratti
- 15 Quante, quante donne (qui non sono tutte, e qualche altra
- 16 Ma dobbiamo credergli fino in fondo? E veramente non fu
- 17 Quasi lo stesso gli accadde con la natura. Sappiamo anche
- 18 E via via in tutte le poesie di Gozzano, fino
- 19 E questo nostalgico, questo crepuscolare, ebbe anche intelligenza più acuta
- 20 Dunque il Guido Gozzano nostalgico, il rimatore delle buone cose
- 21 No di certo: ci son belle poesie a dire che
- 22 Può succedere una volta di sentire cose fittizie e averne
- 23 Belle cose manierate, dove appunto la maniera è essa stessa
- 24 Ed ecco il paesaggio inverso. Quando l'Idillio di vill'Amarena
- 25 Per questi versi anche la signorina Felicita (nata un po'
- 26 Per nascondere quei paesaggi o soltanto stuccarli e cavarne una
- 27 E tanto non bastò. Chi legge oggi i Colloqui si
- 28 (Piuttosto gli dirò grazie. In questo libro di vent'anni

Qui l'organizzazione del testo non è resa esplicita come nei due casi precedenti. Frequente è l'inizio dei capoversi con la congiunzione "e" (4, 8, 10, 18, 19, 24, 27), che non indica in modo chiaro il ruolo delle parole che seguono, ma sembra semplicemente aggiungerle alle precedenti.<sup>6</sup> Negli articoli di Dogliotti e di Cardani-Piozzi-Casnati le prime parole dei capoversi di solito annunciano con chiarezza l'operazione che verrà compiuta nel capoverso, mentre quelli del testo di Pancrazi mantengono

---

<sup>6</sup> Si veda: Francesco Sabatini, "Pause e congiunzioni nel testo. Quel ma a inizio di frase ...", in Ilaria Bonomi, a cura di, *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Milano, Istituto Lombardo - Accademia di Scienze e Lettere, 1997, pp. 113-146.

coesione nel testo, senza contenere annunci espliciti. Nei primi due troviamo una successione operativa, nel terzo una successione meno chiara.<sup>7</sup>

Il capoverso (parte di testo compresa fra due lievi rientranze nella riga rispetto all'allineamento a sinistra del resto della pagina stampata) costituisce un'unità del pensiero complessivo proposto dal testo, stabilisce confini tra parti diverse e determina anche il ritmo della lettura, perché suggerisce possibili pause: con l'eccezione delle interruzioni per ragioni esterne, non è frequente interrompere la lettura in un punto diverso dalla fine di un capoverso. Terminato un capoverso, il lettore pensa che qualcosa sia finito e che qualcosa di parzialmente diverso (ma pur sempre collegato alla parte precedente) stia per iniziare. Lo studio della segmentazione in capoversi è utile per comprendere il funzionamento di testi provenienti da aree diverse.

Pare evidente che lo scopo prevalente del testo di Pancrazi non sia riducibile alla comunicazione dei risultati di una ricerca o a riflessioni sul campo studiato. Il testo si presenta come articolo che chiede di essere letto: oltre a fornire informazioni, il testo intende offrire un'esperienza di lettura. Qui le difficoltà di lettura e i necessari riaggiustamenti interpretativi richiesti al lettore non sono intesi come ostacolo, ma come parte del piacere della lettura, intesa non solo come strumento per accedere a informazioni, ma anche – e soprattutto – come attività ludica.

È caratteristica della letteratura l'offerta di esperienze di lettura che non hanno come scopo principale la comu-

---

<sup>7</sup> I tre articoli esaminati provengono da una campionatura rappresentativa di articoli specialistici, raccolta grazie alla collaborazione di alcuni membri dei senati accademici dell'università e del politecnico di Torino. Poiché i senati accademici sono composti da rappresentanti delle varie aree scientifico-disciplinari, offrono un'utile campionatura di specialisti di vari settori. Parlo di questo in: Aldo Nemesio, *I linguaggi della conoscenza. Studi letterari e comunicazione scientifica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, pp. 21-23.

nicazione di informazioni (che spesso riguardano eventi immaginari), ma la produzione di situazioni di gioco e di emozioni. Non si legge per sapere qualcosa, ma per giocare all'atto della lettura. Quello che conta non è il "dopo" (cioè quello che abbiamo acquisito per mezzo della lettura), ma il "durante" (cioè il prendere parte al gioco, con le sue emozioni e le sue difficoltà di comprensione, e con la piacevole necessità di dover riorganizzare frequentemente, cambiandola in parte, la nostra percezione del mondo narrato). Se così non fosse, anziché leggere romanzi leggeremmo i loro riassunti e saremmo grati a chi ci racconta come va a finire un film giallo proprio mentre stiamo per entrare nella sala, dopo aver acquistato il biglietto. Come scrive giustamente Iser,

L'appercezione può solo avere luogo attraverso delle fasi, ciascuna delle quali contiene aspetti dell'oggetto da costruire, ma nessuna delle quali può pretendere di essere rappresentativa di esso. Così l'oggetto estetico non può essere identificato con nessuna delle sue manifestazioni durante il flusso temporale di lettura. L'incompletezza di ciascuna manifestazione richiede delle sintesi, che a loro volta provocano il trasferimento del testo nella coscienza del lettore. Il processo di sintesi, comunque, non è sporadico, ma continua lungo tutte le fasi del viaggio del punto di vista vagante del lettore attraverso il testo.<sup>8</sup>

Di qui la difficoltà di "insegnare" la letteratura, perché l'insegnamento delle materie letterarie, fissando la percezione del testo in un punto della sua lettura (di solito il punto finale), rischia di trascurare proprio l'interazione dinamica con il testo, che costituisce la ragione d'essere dell'esperienza estetica. Lo studio della letteratura è diverso dallo studio della storia o della matematica, perché non ha come obiettivo la determinazione di certezze, ma lo studio delle potenzialità offerte dai testi. Se il lavoro filologico costituisce il punto di riferimento necessario, si

---

<sup>8</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press, 1978, p. 109 (mia traduzione).

tratta tuttavia solo del punto di partenza: senza una base filologica, ci mancano informazioni necessarie ma, se ci fermiamo lì, stiamo trascurando l'essenza dell'oggetto del nostro studio. La letteratura non offre certezze, o meglio, spesso offre ai lettori la possibilità di trovare le certezze che desiderano.

## 2. Il punto di vista vagante del lettore attraverso il testo

I testi scritti hanno una forma lineare, cioè sono formati dalla successione di singole parole, che a loro volta sono formate dalla successione di singole lettere. Possiamo leggere soltanto piccoli segmenti di un testo poco per volta. La lettura richiede tempo. Durante la lettura di un testo letterario, cerchiamo di ricostruire un mondo possibile di cui non ci verranno dati tutti i dettagli: per i dettagli mancanti, faremo uso delle nostre aspettative, basate sulle nostre esperienze precedenti. Però, mentre leggiamo un testo lineare, non possiamo sapere se un'informazione non ci verrà mai data (e quindi continueremo a far uso del materiale che abbiamo introdotto sulla base della nostra esperienza) o se verrà data più avanti nel testo (e quindi sostituiremo il materiale da noi introdotto con le informazioni ricevute). L'atto di lettura è sempre dinamico e produce risultati in parte mutevoli. I riaggiustamenti di lettura possono essere piacevoli e generano effetti importanti come l'interesse, la curiosità, la sorpresa, la suspense. Non costituiscono un ostacolo alla lettura dei testi letterari, ma anzi possono renderla desiderabile e stimolante. Solo in casi estremi la bloccano.

I testi sperimentali, provocando, possono rendere evidenti i procedimenti di lettura. Prendiamo ad esempio il brano iniziale<sup>9</sup> di *Tristano* di Nanni Balestrini:

---

<sup>9</sup> Si veda anche: Aldo Nemesio, *Le prime parole. L'uso dell'incipit nella narrativa dell'Italia unita*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.



Be' ti ci vuole tanto tempo. C sorride. Più in là. C sorrideva. Un poco oltre. Le sue mani annasparono in aria. Muovendosi dapprima nel lenzuolo verso destra. Supino con il lenzuolo tirato fino al mento. Comincia pure a leggere C. Le cosce sono diritte la parte più bassa del corpo con la gamba destra leggermente avanzata è di profilo come la testa. Il corpo sottile giace sdraiato con la parte superiore leggermente sollevata e la testa appoggiata su una delle braccia. La parte superiore s'incurva armoniosamente indietro. Appoggiò la mano sulla fronte imperlata di sudore. Si voltò. Be' ti manca qualcosa. Fuori dalla finestra la scena si svolgeva esattamente come l'aveva prevista. Si vedevano soltanto la testa e le spalle. Non si vedeva la testa. Si vedevano le ombre sulle lenzuola. Da leggere. No non voglio più niente da bere. Non ascoltava più. Dopo essere rimasti a lungo immobili apri le persiane guardò fuori e le allontanai i capelli dalla fronte. Quando tornai vidi C che scendeva per il prato verso il lago.<sup>10</sup>

La prima frase sembra un discorso diretto, che contiene le parole del personaggio "C", oppure che qualcuno dice a "C" (o in presenza di "C"), che sorride. Ci sono indicazioni di spostamento ("Più in là", "Un poco oltre"), cambiamenti di tempo verbale ("sorride", "sorrideva", "annasparono"), indicazioni di movimento, presumibilmente a letto ("Muovendosi dapprima nel lenzuolo verso destra. Supino con il lenzuolo tirato fino al mento"). Poi "C" viene invitato a leggere ("Comincia pure a leggere C"), oppure un personaggio (o il lettore del libro) è invitato a leggere "C" (che in questo caso potrebbe essere un testo). Seguono la descrizione di un corpo e nuovi cambiamenti di tempo verbale. Poi c'è la frase "Be' ti manca qualcosa", ma non è chiaro a chi manca qualcosa, e così via. Il lettore si sforza, senza successo, di attribuire un senso a quello che legge, perché quasi tutte le frasi contraddicono l'interpretazione del testo faticosamente prodotta con la lettura della frase precedente.

In questo brano è facile percepire il punto di vista vagante del lettore attraverso il testo, che passa attraverso

---

<sup>10</sup> Nanni Balestrini, *Tristano*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 7.

una serie frustrante di riaggiustamenti di lettura che vengono sempre rapidamente smentiti. In realtà il testo di Balestrini funziona proprio così: è costituito da una serie di frasi sensate, accostate però in modo privo di coesione e coerenza testuali. Se siamo lettori attenti, alla fine comprendiamo che il testo non ci ha dato delle informazioni, ma ci ha reso consapevoli dei continui riaggiustamenti di comprensione che facciamo quando leggiamo. Il testo non ci parla di "C" o del corpo nel lenzuolo, ma di noi durante l'atto di lettura. Non comunica qualcosa, ma ci fa partecipare a un esperimento, che non necessariamente riusciremo a comprendere.

Il procedimento di lettura attraverso successivi riaggiustamenti è evidente nel testo di Balestrini, frutto dello sperimentalismo degli anni Sessanta del Novecento, ma è una caratteristica di ogni testo. Possiamo prendere un esempio di tipo molto diverso: un testo realistico di denuncia come *Fontamara* di Ignazio Silone.

Gli strani fatti che sto per raccontare si svolsero nell'estate dell'anno scorso a Fontamara.

Ho dato questo nome ad un antico e oscuro luogo di contadini poveri situato nella Marsica, a settentrione del prosciugato lago di Fucino, nell'interno di una valle, a mezza costa tra le colline e la montagna. In seguito ho risaputo che il medesimo nome, in alcuni casi con piccole varianti, apparteneva già ad altri abitati dell'Italia meridionale, e, fatto più grave, ho appurato che gli stessi strani avvenimenti in questo libro con fedeltà raccontati, sono accaduti in più luoghi, seppure non nella stessa epoca e sequenza. A me è sembrato però che queste non fossero ragioni valevoli perché la verità venisse sottaciuta. Anche certi nomi di persone, come Maria, Francesco, Giovanni, Lucia, Antonio e tanti altri, sono assai frequenti; e sono comuni ad ognuno i fatti veramente importanti della vita: il nascere, l'amare, il soffrire, il morire; ma non per questo gli uomini si stancano di raccontarsi.

Fontamara somiglia dunque, per molti lati, a ogni villaggio meridionale il quale sia un po' fuori mano, tra il piano e la montagna, fuori delle vie del traffico, quindi un po' più arretrato e misero e abbandonato degli altri. Ma Fontamara ha pure aspetti particolari. Allo stesso modo, i contadini poveri, gli

uomini che fanno fruttificare la terra e soffrono la fame, i fellahin, i coolies, i peones, i mugic, i cafoni, si somigliano in tutti i paesi del mondo; sono, sulla faccia della terra, nazione a sé, razza a sé, chiesa a sé; eppure non si sono ancora visti due poveri in tutto identici.<sup>11</sup>

È improbabile che chi scrive per denunciare la gravità di ciò che conosce intenda giocare con la forma del suo testo, rendendone complicata la lettura. Qui l'obiettivo dell'autore consiste nel comunicare in modo univoco la gravità di una situazione, con l'intenzione di generare delle azioni concrete: infatti le ultime parole del libro saranno "che fare?" ("Che fare? Dopo tante pene e tanti lutti, tante lacrime e tante piaghe, tanto odio, tante ingiustizie e tanta disperazione, che fare?").<sup>12</sup>

Si tratta di un testo politicamente impegnato, di letteratura che intende narrare perché poi si agisca. Inoltre il testo citato non è l'incipit della narrazione, ma è l'incipit della "Prefazione" al libro, firmata direttamente dall'autore, che prende la parola per parlarci degli scopi del suo libro. Eppure anche qui la linearità del testo porta a successivi riaggiustamenti interpretativi. Basta prendere il titolo: *Fontamara* può essere un nome di luogo, un nome (improbabile) di donna oppure può accostare le parole "fonte" e "amara", riferirsi cioè a una fonte in qualche modo amara. La prima ipotesi viene subito confermata ("si svolsero nell'estate dell'anno scorso a Fontamara [...] un antico e oscuro luogo di contadini poveri situato nella Marsica") ma, continuando la lettura, scopriremo che più avanti verrà narrata la deviazione di un ruscello che priverà i contadini di Fontamara di gran parte dell'acqua di cui hanno bisogno per continuare a coltivare la terra: in questo modo verrà attivato l'accostamento di "fonte" all'aggettivo "amara", che prima poteva apparire poco rilevan-

---

<sup>11</sup> Ignazio Silone, *Fontamara* (1930) in *Romanzi e saggi*, a cura di Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1998, vol. 1, p. 7.

<sup>12</sup> Silone, *Fontamara*, cit., p. 196.

te. Il nome “Fontamara”, nel corso del romanzo, cambierà parzialmente senso.

Nel corso della lettura, cambia anche la percezione della realtà geografica di Fontamara. La prima frase (“Gli strani fatti che sto per raccontare si svolsero nell’estate dell’anno scorso a Fontamara”) attribuisce al nome una piena realtà geografica, che però viene smentita dalle parole immediatamente seguenti (“Ho dato questo nome ad un antico e oscuro luogo di contadini poveri situato nella Marsica, a settentrione del prosciugato lago di Fucino, nell’interno di una valle, a mezza costa tra le colline e la montagna”), in cui viene confermata l’esistenza del luogo, mentre si dice che il nome è stato inventato dall’autore (e qui si pongono le basi per la successiva attribuzione di rilevanza all’accostamento tra le parole “fonte” e “amara”). La percezione di Fontamara muta ancora dopo poche parole (“In seguito ho risaputo che il medesimo nome, in alcuni casi con piccole varianti, apparteneva già ad altri abitati dell’Italia meridionale, e, fatto più grave, ho appurato che gli stessi strani avvenimenti in questo libro con fedeltà raccontati, sono accaduti in più luoghi, seppure non nella stessa epoca e sequenza”) e assume il ruolo di rappresentazione realistica tipica di situazioni di luoghi diversi. Più avanti si torna poi a fare riferimento all’individualità del luogo narrato (“Ma Fontamara ha pure aspetti particolari [...] non si sono ancora visti due poveri in tutto identici”).

Proseguendo nella lettura non si crea un accumulo di informazioni, in cui la seconda frase aggiunge informazioni a quelle contenute nella prima, la terza alla seconda, e così via. Al contrario, spesso ogni frase ci porta a mutare la percezione del mondo narrato che avevamo dopo aver letto la frase precedente. La lettura è un evento dinamico e il lettore, come giustamente ci fa notare Calvino, ha un corpo collocato in un ambiente:

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Racco-

gliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa. Dillo subito, agli altri: "No, non voglio vedere la televisione!" Alza la voce, se no non ti sentono: "Sto leggendo! Non voglio essere disturbato!" Forse non ti hanno sentito, con tutto quel chiasso; dillo più forte, grida: "Sto cominciando a leggere il nuovo romanzo di Italo Calvino!" O se non vuoi non dirlo; speriamo che ti lascino in pace.

Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitato, coricato. Coricato sulla schiena, su un fianco, sulla pancia. In poltrona, sul divano, sulla sedia a dondolo, sulla sedia a sdraio, sul pouf. Sull'amaca, se hai un'amaca. Sul letto, naturalmente, o dentro il letto. Puoi anche metterti a testa in giù, in posizione yoga. Col libro capovolto, si capisce.

Certo, la posizione ideale per leggere non si riesce a trovarla [...] Bene, cosa aspetti? Distendi le gambe, allunga pure i piedi su un cuscino, su due cuscini, sui braccioli del divano, sugli orecchioni della poltrona, sul tavolino da tè, sulla scrivania, sul pianoforte, sul mappamondo. Togliti le scarpe, prima. Se vuoi tenere i piedi sollevati; se no, rimettitele. Adesso non restare lì con le scarpe in una mano e il libro nell'altra.

Regola la luce in modo che non ti stanchi la vista. Fallo adesso, perché appena sarai sprofondato nella lettura non ci sarà più verso di smuoverti. Fa' in modo che la pagina non resti in ombra, un addensarsi di lettere nere su sfondo grigio, uniformi come un branco di topi; ma sta' attento che non le batta addosso una luce troppo forte e non si rifletta sul bianco crudele della carta rosicchiando le ombre dei caratteri come in un mezzogiorno del Sud. Cerca di prevedere ora tutto ciò che può evitarti d'interrompere la lettura. Le sigarette a portata di mano, se fumi, il portacenere. Che c'è ancora? Devi far pipì? Bene, saprai tu.<sup>13</sup>

Nell'incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Italo Calvino si rivolge al lettore, dandogli suggerimenti perché possa leggere il suo libro in modo confortevole e protetto da disturbi esterni. Si tratta di un lettore contemporaneo, che sta per leggere il libro da solo. L'esito della lettura è in parte determinato dalle caratteristiche indivi-

---

<sup>13</sup> Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 3-4.

duali del lettore (come i suoi interessi e le sue esperienze precedenti) e dal suo ambiente. Al contrario, tradizionalmente gli studi letterari parlano di lettura riferendosi a lettori-modello astratti, che non hanno molti rapporti con i lettori empirici, cioè i lettori in carne ed ossa che leggono un libro nel mondo reale: questo allontana gli studi letterari dalla comprensione del perché l'uomo legge la letteratura e la considera importante.



### 3. La volontaria sospensione dell'incredulità

In una celebre pagina del capitolo XIV della *Biographia Literaria*, Samuel Taylor Coleridge parla di “momento di volontaria sospensione dell'incredulità”<sup>14</sup> verso il testo letterario. Sulla base di questa sospensione dell'incredulità, il lettore si comporta come se gli eventi narrati nella finzione letteraria fossero veri, in modo tanto forte da provare emozioni intense. Si tratta di un punto centrale dell'esperienza letteraria: senza questa risposta della mente umana, gran parte dei nostri rapporti con la letteratura sarebbero impossibili e il ruolo dell'arte stessa diventerebbe marginale e forse irrilevante nell'esperienza umana.<sup>15</sup> Questa sospensione dell'incredulità è “volontaria”: infatti scegliamo liberamente di aprire un libro e di leggerlo come testo letterario, seguendo delle convenzioni che ci sono state insegnate. Essa costituisce un “momento”, cioè essa si esaurisce alla fine dell'atto di lettura: una volta che abbiamo chiuso il libro, concludiamo una paren-

---

<sup>14</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria ovvero schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie* (1817), Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 236.

<sup>15</sup> Parlo di questi argomenti in “La letteratura e altre esperienze”, in *Comparatistica e intertestualità*, a cura di Giuseppe Sertoli, Carla Vaglio Marengo e Chiara Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, tomo 2, pp. 843-849 e in “Il momento di volontaria sospensione dell'incredulità”, in *Sublime e antisublime nella modernità*, a cura di Marina Paino e Dario Tomasello, Pisa, ETS, 2014, pp. 671-680.



tesi di finzione, per tornare nel mondo che ci circonda, nel quale le verità del libro letto non sono più valide.

In molte occasioni l'uomo, di fronte a narrazioni fittizie, si comporta come se facessero parte della sua vita reale. Per esempio, durante la proiezione di un film, a seconda delle scene, vediamo persone che piangono, ridono, o sono in preda alla paura: il pubblico può provare emozioni forti, pur sapendo che tutto quello che vede è finto. Gli spettatori, usciti dalla sala cinematografica, torneranno alle loro occupazioni quotidiane: quello che, nel buio della sala, li appassionava o li terrorizzava non sarà più creduto e, in realtà, sono entrati nella sala, e hanno pagato il biglietto, proprio per provare emozioni, sapendo che all'uscita il gioco di illusione sarà finito.

Anche durante il sonno crediamo agli eventi presentati nei nostri sogni, fino al punto che a volte ci svegliamo terrorizzati o, al contrario, ridiamo senza svegliarci. Se sogniamo di cadere, a volte ci svegliamo perché il nostro corpo si è mosso per prevenire la caduta ma, al risveglio, non abbiamo dubbi nell'affermare che i nostri sogni non coincidono con la nostra realtà.

Ci può anche capitare di attribuire un valore sproporzionato agli eventi reali che osserviamo. Quando assistiamo ad un evento sportivo in qualità di tifosi, gli eventi che vediamo sono fattualmente veri, ma il nostro coinvolgimento appare eccessivo: ci entusiasmiamo e ci arrabbiamo, proviamo gioia e dolore, orgoglio e vergogna, mentre in realtà quello che stiamo vedendo ci riguarda molto meno di quello che appare dalle nostre reazioni. In questo caso, al termine della partita l'evento sportivo resterà storicamente vero, mentre caleranno la nostra identificazione e il nostro interesse.

Esistono forme di allontanamento dalla realtà che sono sempre presenti nella storia dell'uomo. In particolare, la finzione letteraria ha una funzione importante nell'evoluzione dell'uomo perché, coinvolgendo fortemente l'uomo in mondi possibili che sono lontani dalle sue abitudini e

dalle sue certezze, lo rende più preparato ad affrontare i mutamenti del suo ambiente.

Carroll scrive che l'arte offre modelli di realtà che permettono all'uomo di organizzare il proprio comportamento di fronte alle circostanze della sua vita. L'attribuzione di un senso al mondo esterno facendo uso dei modelli della narrativa e dell'arte risponde a un bisogno psicologico primario ed è una condizione necessaria perché possiamo organizzare il nostro comportamento; infatti, prima dello sviluppo delle scienze umane, è stata proprio la letteratura ad offrirci informazioni sull'uomo: per gran parte della storia umana, i migliori psicologi sono stati i drammaturghi, i poeti e i romanzieri e per molto tempo si è pensato che la letteratura fosse fonte di verità universali.

La letteratura ha un ruolo fondamentale nell'evoluzione dell'uomo e nel suo adattamento all'ambiente esterno, perché essa presenta la simulazione di situazioni, nelle quali troviamo modelli di comportamento che ci permettono di entrare mentalmente nell'esperienza di altre persone: questo contribuisce al nostro sviluppo personale e sociale e ci aiuta a rispondere in modo flessibile a circostanze mutevoli. La letteratura ha aspetti in comune con il sogno e con i contemporanei simulatori di realtà virtuale e costituisce un punto d'incontro tra le parti più soggettive ed emozionali della nostra mente e le parti più cerebrali e astratte.<sup>16</sup>

Anche secondo Miall la letteratura ha un'importante funzione nell'evoluzione dell'uomo perché, allontanando l'uomo dalle certezze della vita quotidiana, mette in dubbio concetti e risposte stereotipate, permettendogli di sviluppare modi di percezione più flessibili, che lo aiutano ad adattarsi meglio ai mutamenti dell'ambiente. La letteratu-

---

<sup>16</sup> Si vedano: Joseph Carroll, *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature and Literature*, New York, NY, Routledge, 2004 e "The Human Revolution and the Adaptive Function of Literature", *Philosophy and Literature*, 30, 1, 2006, pp. 33-49.

ra facilita la gestione delle emozioni, in particolare quelle negative e quelle represses.<sup>17</sup>

Secondo Boyd, l'arte deriva dall'attività ludica e sta alla base dell'adattamento dell'uomo all'ambiente esterno: essa esiste in tutte le società umane e offre vantaggi tangibili alla sopravvivenza dell'uomo. L'arte genera un forte coinvolgimento emotivo e un forte investimento di tempo, energie e risorse; si tratta di una forma di gioco cognitivo che ha due funzioni principali: stimola e allena la flessibilità mentale e genera creatività che va al di là dell'immediato e del già noto. Inoltre l'arte rafforza la coesione sociale ed è strettamente connessa alle religioni: il racconto di tipo letterario, in quanto racconto coinvolgente di eventi immaginari, è alla base del sorgere delle narrazioni religiose. Le credenze religiose, in particolare quelle che riguardano un controllo soprannaturale che prevede punizioni, possono favorire la cooperazione tra gli uomini e l'evoluzione dell'uomo favorisce le credenze in eventi immaginari, se ciò può essere utile all'adattabilità dell'uomo al suo ambiente.<sup>18</sup>

A differenza dal rapporto con la narrazione letteraria, la sospensione dell'incredulità di fronte alla narrazione religiosa non è momentanea, ma persiste anche dopo aver concluso la lettura del testo: a differenza dalla letteratura e dal cinema, il pensiero religioso trasferisce i propri contenuti anche al di fuori della sfera estetica, presentandosi come guida del comportamento umano nel mondo esterno alla finzione, con forti istanze nel campo politico.

Per Oatley la narrativa contribuisce ad aumentare la nostra comprensione. Quando leggiamo testi narrativi o andiamo a teatro, vogliamo provare commozione. Ma non solo questo: la ricerca mostra che, quando comprendiamo

---

<sup>17</sup> David Miall, "An Evolutionary Framework for Literary Reading" in *Literary Reading. Empirical & Theoretical Studies*, New York, N.Y., Peter Lang, 2006, pp. 189-202.

<sup>18</sup> Brian Boyd, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Cambridge, MA., Harvard Univ. Press, 2009.

una frase, oltre ad attivare le aree del cervello che riguardano l'udito e il linguaggio, attiviamo anche le aree che si attivano quando compiamo l'azione narrata. I neuroscienziati parlano di neuroni specchio: il riconoscimento di una azione coinvolge i sistemi cerebrali responsabili dell'inizio della stessa azione.<sup>19</sup> Si tratta quindi di un coinvolgimento fortissimo: la letteratura è un fenomeno molto potente, che ha avuto ed ha molti effetti nell'evoluzione dell'uomo.

Durante la lettura, il lettore può essere "trasportato" temporaneamente in un mondo diverso dal suo, sul quale concentra completamente la sua attenzione, fino a perdere il controllo del tempo e degli eventi che lo circondano. Il termine "trasporto" richiama un viaggio mentale nel mondo narrato: si tratta di uno stato desiderabile cercato individualmente con regolarità nei libri, nella televisione e nel cinema, che permette, almeno per qualche ora, una fuga in mondi alternativi. I mondi alternativi non sono necessariamente piacevoli e felici: al contrario, l'uomo è spesso attratto da situazioni di dolore e di terrore. Queste narrazioni ci permettono di esplorare i confini della nostra sopportazione di emozioni spiacevoli; l'esperienza di identificazione con un mondo fantastico non dipende dalla positività delle emozioni coinvolte, ma semplicemente dalla possibilità di abbandonare temporaneamente la nostra realtà quotidiana per provare esperienze diverse, che ci possono in qualche modo cambiare.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Keith Oatley, *Such Stuff as Dreams. The Psychology of Fiction*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.

<sup>20</sup> Si vedano: Melanie C. Green, Timothy C. Brock e Geoff F. Kaufman, "Understanding Media Enjoyment: The Role of Transportation into Narrative Worlds", *Communication Theory*, 14, 4, 2004, pp. 311-327; Melanie C. Green, Sheryl Kass, Jana Carrey, Benjamin Herzig, Ryan Feeney e John Sabini, "Transportation Across Media: Repeated Exposure to Print and Film", *Media Psychology*, 11, 4, 2008, pp. 512-539; Markus Appel e Tobias Richter, "Transportation and Need for Affect in Narrative Persuasion: A Mediated Moderation Model", *Media Psychology*, 13, 2, 2010, p. 103.

Il testo narrativo di finzione può essere organizzato in modo da facilitare in modo esplicito la sospensione dell'incredulità del lettore. Infatti non sono rari i casi in cui viene creato un effetto di realtà, che sembra volerci illudere che il testo racconterà eventi veri. Per esempio, ci sono testi che iniziano dichiarando che gli eventi narrati non provengono dalla finzione dell'autore, il cui ruolo si limiterebbe alla diffusione di informazioni preesistenti. Nelle prime parole di *Fosca* di Tarchetti, troviamo:

Commetto io un'indiscrezione nel pubblicare queste memorie? Credo di no; né una titubanza più lunga, giustificherebbe ad ogni modo la mia colpa. Colui che le ha scritte è ora troppo indifferente alle cose del mondo, troppo sicuro di sé, perché abbia a godere dell'elogio o a soffrire del biasimo che può derivargliene. Egli sa per quale strana combinazione questo manoscritto è venuto in mio potere, né ignora il disegno che io aveva concepito di pubblicarlo. Gli basterà che io vi abbia tolte quelle indicazioni che potevano compromettere la fama di persone ancora viventi, e che il segreto della sua vita attuale sia stato rispettato.

Se l'autore di queste pagine può ancora trovare nella solitudine e nell'egoismo in cui si è rifuggito, qualche parte di ciò che egli fu un tempo, non gli farà forse discaro che altri abbiano a versare, nel leggere queste memorie, quelle lacrime che egli ha certo versato nello scriverle.

All'inizio di *Una peccatrice* di Verga leggiamo: "Dirò come mi sia pervenuta questa storia, che convenienze particolari mi obbligano a velare sotto la forma del romanzo".

I due testi citati dichiarano di limitarsi alla diffusione di storie preesistenti, sicuramente vere, perché chi scrive si pone problemi di "indiscrezione" o parla dell'opportunità di presentarle in modo velato, "sotto la forma del romanzo". Al lettore viene offerta la possibilità di avere accesso a informazioni indiscrete, di solito celate. Siccome chi legge romanzi ha sempre il profondo desiderio di farsi gli affari degli altri, vedendo senza essere visto cose che non dovrebbe vedere, in questo modo viene favorito l'interesse per il testo e incoraggiato l'atto di lettura. L'inten-

zione esplicita di essere creduti, o almeno di essere credibili, è presente anche nell'inizio di *Eva*: "Eccovi una narrazione – sogno o storia poco importa – ma vera, com'è stata e come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie".

Ma l'illusione di realtà, che genera una temporanea sospensione dell'incredulità del lettore, è presente anche in modo meno palese. Per esempio, all'inizio del *Trionfo della morte* di D'Annunzio, troviamo:

Ippolita, quando vide contro il parapetto un gruppo di uomini chini a guardare nella strada sottoposta, esclamò soffermandosi:

– Che sarà accaduto?

Ella ebbe un piccolo moto di timore; e appoggiò involontariamente la mano sul braccio di Giorgio come per trattenerlo.

Visto che noi lettori non conosciamo né Ippolita, né Giorgio, chiamarli per nome senza darci altre informazioni costituisce una violazione pragmatica della lingua italiana, quindi un errore di comunicazione, a meno che non ci comportiamo come se credessimo di conoscerli già. In questo modo entriamo nell'atto della lettura, sospendendo i legami con ciò che riteniamo vero nella nostra realtà quotidiana. Lo stesso accade nel famoso incipit degli *Indifferenti* di Moravia: "Entrò Carla".

La sospensione dell'incredulità può anche essere sollecitata in modo molto arguto, come vediamo nel celebre inizio di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino:

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogli. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa. Dillo subito, agli altri: "No, non voglio vedere la televisione!" Alza la voce, se no non ti sentono: "Sto leggendo! Non voglio essere disturbato!" Forse non ti hanno sentito, con tutto quel chiasso; dillo più forte, grida: "Sto cominciando a leggere il nuovo romanzo di Italo Calvino!" O se non vuoi non dirlo; speriamo che ti lascino in pace.

Sembra che qui non ci sia proprio nessuna proposta di sospensione di incredulità, perché queste parole si rivolgono a noi che stiamo veramente incominciando a leggere il romanzo di Calvino: pare che l'autore non intenda farci entrare in un mondo diverso dal nostro, ma – al contrario – si riferisca proprio a noi mentre leggiamo. In realtà non è così: anche se siamo per “cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino”, noi NON siamo il lettore di cui parla Calvino. Infatti non siamo per chiudere la porta, “di là” non “c'è sempre la televisione accesa”, non dobbiamo alzare la voce e – soprattutto – non ci capiteranno le curiose avventure che ci racconterà il libro. O meglio, per qualche ora forse penseremo che ci capitino, se sospenderemo la nostra incredulità, il che è facilitato dal fatto che il personaggio di Calvino, all'inizio del romanzo, sta facendo proprio quello che stiamo facendo noi.

## 4. Metodi di ricerca

La letteratura è un fenomeno molto importante nell'evoluzione dell'uomo ed è sicuramente opportuno studiarla con strumenti di ricerca adeguati. Bourdieu osserva però che spesso è stata studiata in modo poco soddisfacente:

Mi limiterò a chiedere per quali ragioni tanti critici, tanti scrittori e tanti filosofi sostengano con tanto compiacimento che l'esperienza dell'opera d'arte è ineffabile e si sottrae per definizione alla conoscenza razionale; per quale ragione si affrettino a proclamare, senza combattere, la sconfitta del sapere; da dove derivi loro questo bisogno così potente di svilire la conoscenza razionale, questa smania di affermare l'irriducibilità dell'opera d'arte o, con un termine più appropriato, la sua *trascendenza*.<sup>21</sup>

Anche in tempi più recenti, in cui si fanno sempre più pressanti il confronto e anche forme di competizione con altre aree di conoscenza, alcuni settori degli studi letterari sembrano molto lenti nel prendere atto della necessità di dare un fondamento esplicito al proprio lavoro di ricerca. Sembrano quasi più disponibili a importare strumenti effimeri e poco appropriati (dal conteggio delle proprie pagine, all'Impact factor, all'indice H), piuttosto che accettare il confronto con altre aree di ricerca in quello che di più utile hanno da darci: l'esplicitazione del metodo e la verifica della fondatezza dei risultati.

---

<sup>21</sup> Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 48.



Ovviamente i criteri di validazione dei risultati della ricerca non possono essere uguali in aree diverse, ma le aree che non esplicitano le proprie procedure di lavoro rischiano di porsi in una situazione di minore credibilità. Lo studio delle letterature ha la fortuna di avere un passato più lungo di molte scienze contemporanee, ma questo è anche il suo limite: c'è il rischio di essere prigionieri del proprio passato, soprattutto quando esso è illustre.

Molte operazioni compiute ancora oggi in relazione ai testi letterari sono fondate su tradizioni che risalgono a un passato non vicinissimo.<sup>22</sup> C'è la tradizione dei testi sacri. In questo le letterature rivaleggiano con le religioni, perché offrono esperienze in un certo modo simili: l'evasione dal proprio mondo e la sospensione dell'incredulità (momentanea nel caso delle letterature, duratura in quello delle religioni) di fronte a narrazioni non corrispondenti alla realtà del proprio mondo percepito. Qui il ricercatore letterario può attribuirsi il ruolo di sacerdote dei testi del suo canone, cioè dei testi che sceglie come modelli positivi dotati di valore.

C'è anche la ricerca accurata del singolo dettaglio o aneddoto, però con il rischio di perdere il controllo dell'insieme del progetto di conoscenza del quale il singolo dettaglio è una parte. Assidua formica che raccoglie grandi quantità di cibo che forse non assaggerà mai, spesso sembra che il ricercatore letterario si limiti a raccogliere dati e dettagli di dati – operazione preliminare indispensabile – ma che lì si fermi, senza farne uso all'interno di un ampio progetto esplicito. È invece sempre opportuno che chi comincia un atto di ricerca espliciti le domande alle

---

<sup>22</sup> Parlo di questi argomenti in *I linguaggi della conoscenza. Studi letterari e comunicazione scientifica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994; "The Comparative Method and the Study of Literature", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, I, 1, 1999, <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1000>; "Some Questions for Empirical Research", *Versus*, 85-87, 2000, pp. 447-460; "Le ragioni della ricerca empirica sul testo", *COSMO*, 4, 2014, pp. 141-147.

quali intende rispondere, gli strumenti che utilizzerà per giungere a una risposta fondata e le ragioni per le quali ritiene che la domanda che ha scelto sia prioritaria rispetto ad altre.

Come osserva giustamente Siegfried Schmidt,<sup>23</sup> per potersi confrontare con altri settori di ricerca, l'osservazione professionale dei fenomeni letterari deve soddisfare gli standard normali di tutti gli altri procedimenti scientifici, adattandoli però alla specificità del proprio oggetto. Gli strumenti di osservazione degli studiosi di letteratura devono essere formulati in modo esplicito, i concetti devono essere ben definiti e la loro argomentazione deve essere razionale. La ricerca deve iniziare da una chiara formulazione del problema in relazione alla conoscenza già disponibile; le modalità e gli strumenti di soluzione dei problemi (i metodi) devono essere espliciti; le soluzioni dei problemi devono essere aperte ad una verifica intersoggettiva e deve essere prevista la possibile applicazione pratica dei risultati ottenuti. La razionalità e la verifica intersoggettiva sono criteri di procedura scientifica troppo ben fondati e sperimentati perché vengano abbandonati senza ragioni molto forti.

È possibile elencare alcuni requisiti che contribuiscono a migliorare la qualità della ricerca: la definizione esplicita dei termini usati, la chiara determinazione dei propri scopi e dei propri metodi, l'esplicitazione delle ragioni che stanno alla base della scelta dell'oggetto del proprio studio, la scelta di un insieme di informazioni sufficientemente rappresentativo di ciò che si intende studiare, la collocazione della propria ricerca all'interno di progetti di conoscenza più vasti in corso nella propria comunità scientifica, l'esplicitazione delle proprie operazioni. È mol-

---

<sup>23</sup> Siegfried Schmidt, "Lo studio empirico della letteratura", in *L'esperienza del testo*, a cura di Aldo Nemesio, Roma, Meltemi, 1999, pp. 41-67; "The Empirical Study of Literature (ESL)", in *Under Construction. Links for the Site of Literary Theory*, a cura di in Dirk de Geest et al., Leuven, Leuven Univ. Press, 2000, pp. 325-349.

to importante che siano dichiarati lo stato della ricerca precedente, i propri obiettivi, i materiali usati (i testi), i metodi, i dettagli della procedura di ricerca, gli eventuali limiti della procedura usata e dei risultati, la proposta di eventuali approfondimenti, le verifiche necessarie e i probabili sviluppi futuri.

## 5. Diverse aree di ricerca

Da diversi anni sembrano emergere due tipi quasi complementari di disagio. Da un lato, sul versante umanistico, si scopre di avere trascurato troppo a lungo i metodi delle scienze. D'altro lato, sul versante delle scienze, si mette in questione la presunta maggiore affidabilità dei propri metodi in relazione a quelli di chi studia la letteratura. Viene posto in discussione il confine tra operazioni tradizionalmente intese come molto diverse e, in particolare, tra testi che si occupano di letteratura e testi che si occupano di altre aree dell'esperienza umana.<sup>24</sup> Un articolo scientifico può essere inteso come un lavoro di tipo letterario, come scrive il biochimico Chargaff: "in my view a scientific paper, though avoiding the embellishments, metaphors, and elegant synonymy of the ordinary literary piece of work, still remains a literary piece of work"<sup>25</sup>. Lo studioso di retorica Gross parla di "dimensione estetica della scienza" e osserva che la non-emotività della prosa scientifica potrebbe essere soltanto il frutto di accurate scelte retoriche:

The objectivity of scientific prose is a carefully crafted rhetorical invention, a non-rational appeal to the authority of reason: scientific reports are the product of verbal choices designed to capitalize on the attractiveness of an enterprise that embodies a convenient myth, a myth in which, apparently, rea-

---

<sup>24</sup> Si veda: Aldo Nemesio, *I linguaggi della conoscenza. Studi letterari e comunicazione scientifica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.

<sup>25</sup> Erwin Chargaff, "How Scientific Papers Are Written", *Special Language / Fachsprache*, VIII, 3-4, 1986, p. 108.

son has subjugated the passions. But the disciplined denial of emotion in science is only a tribute to our passionate investment in its methods and goals.<sup>26</sup>

Si fa riferimento alla retorica della scienza, fino al punto di sostenere che l'obiettività scientifica sarebbe soltanto un'astuta invenzione retorica per meglio persuadere i lettori. La scienza in genere sarebbe un'impresa intellettuale non molto diversa dalla filosofia, dalla critica letteraria, dalla storia e dalla retorica e i metodi della scienza non porterebbero a forme di conoscenza oggettiva e verificabile: al contrario, la scienza sarebbe credibile soprattutto sulla base dell'efficacia delle scelte retoriche presenti nei testi che ne comunicano i risultati. Con la lettura di un testo scientifico non sarebbe necessariamente accresciuta la nostra conoscenza del mondo, ma semplicemente saremmo stati persuasi di qualcosa. Su queste basi viene rivendicata l'utilità dell'analisi retorica dei testi scientifici, in modo non molto dissimile rispetto a quanto avviene per i testi letterari.<sup>27</sup>

Oltre a racconti, romanzi e poesie, l'uomo scrive anche saggi scientifici. Si tratta di un'attività fondamentale dell'espressione umana: l'uomo inventa mondi possibili, ma scrive anche sul mondo che ritiene sia quello reale. I testi scientifici spesso hanno ampie parti narrative, in cui raccontano gli esperimenti eseguiti e la narrazione può essere particolarmente coinvolgente, come accade nei racconti letterari. Prenderò come esempio l'articolo di Luciano Battistoni, intitolato "Ricerche farmacologiche sulla dose minima letale della semicarbazide. La tossicità nel coniglio",

---

<sup>26</sup> Alan G. Gross, "Discourse on Method: The Rhetorical Analysis of Scientific Texts", *Pre/Text*, IX, 3-4, 1988, p. 179.

<sup>27</sup> Si vedano anche: Michael Halloran e Annette Norris Bradford, "Figures of Speech in the Rhetoric of Science and Technology", in *Essays on Classical Rhetoric and Modern Discourse*, a cura di Robert J. Connors, Lisa S. Ede e Andrea A. Lunsford, Carbondale, IL, Southern Illinois Univ. Press, 1984, pp. 179-192; Donald N. McCloskey, *The Rhetoric of Economics*, Madison, WI, Univ. of Wisconsin Press, 1985.

pubblicato nel 1931 sul *Bollettino della Società Italiana di Biologia Sperimentale*.<sup>28</sup> In questo articolo si parla di esperimenti fatti su animali, in modo brutale ed emotivamente sgradevole. La parte narrativa contiene il racconto dell'agonia degli animali. L'articolo è molto breve: dopo aver precisato lo scopo degli esperimenti ("In ricerche farmacologiche [...] nelle quali vado studiando l'azione della semicarbazide associata con alcune altre sostanze, ho dovuto determinare la dose minima letale lontana per via endovenosa nei conigli, cioè la più piccola dose che iniettata nelle vene, uccide l'animale dopo un certo tempo dalla somministrazione") Battistoni racconta gli esperimenti:

Iniettavo una soluzione di cloridrato di semicarbazide n/2 nella vena marginale dell'orecchio destro dei conigli. L'iniezione veniva praticata con la massima lentezza, fermandomi ogni tanto, data la fortissima azione irritante della soluzione; solo in tal modo, infatti, il coniglio si lasciava iniettare senza gridare ed agitarsi. Fatta l'iniezione mettevo l'animale in gabbia e lo sorvegliavo. Il coniglio in principio se ne sta incantucciato in un angolo della gabbia: non mangia, non si muove: se stimolato, dapprima reagisce agli stimoli vivacemente, poi, con il passare del tempo, con una certa lentezza sempre crescente. A questa fase di torpore, che occupa per lo meno i due terzi del periodo di durata in vita dell'animale dopo l'iniezione, segue una seconda fase convulsiva. Il quadro negli animali che vengono a morte può essere descritto, nel modo seguente.

Il coniglio cessa dall'essere timidamente indifferente: si fa agitato; dapprima lievemente, scuotendosi dal suo anormale torpore: non riesce più a trovare una posizione di riposo e continua spostarsi da un punto all'altro della gabbia: questo, però, non di continuo, poiché a tali periodi succedono pause di relativa calma. La sua agitazione si fa poi sempre più manifesta, e cresce di tono. Le pause di calma si fanno sempre più brevi: il coniglio, di tratto in tratto, compie alcuni rapidi giri su se stesso, a somiglianza di un gatto che cerchi di afferrare la propria coda. Il suo respiro si fa lento, soffiante, rumoroso; punta ogni

---

<sup>28</sup> Luciano Battistoni, "Ricerche farmacologiche sulla dose minima letale della semicarbazide. La tossicità nel coniglio", *Bollettino della Società Italiana di Biologia Sperimentale*, VI, 1931, pp. 863-866.

tanto in avanti le zampe anteriori, rigide, incurvando il dorso e respirando rumorosamente con il muso alzato.

Presenta una frequenza di circa 120 atti respiratori al minuto; le contrazioni cardiache si aggirano attorno a 150 per minuto; il cuore, alla palpazione dà un *ictus* validissimo. Tiene le orecchie indietro, serrate contro il capo; ogni tanto digrigna fortemente i denti. Insorgono poi violentissime convulsioni: non si contano i balzi che il coniglio fa, riuscendo più volte anche a sollevare lo sportello superiore della gabbia ove è rinchiuso. Il quadro si va chiudendo: il coniglio si ferma prostrato; si lascia rovesciare, tirare; non reagisce: emette talvolta qualche strido; se è appoggiato ad una parete della gabbia, s'affloscia lentamente e così muore, rapidamente, per arresto quasi contemporaneo del cuore e del respiro, mentre un po' di saliva, non schiumosa, gl'inumidisce il musetto e l'occhio subito perde la sua lucentezza. Quasi istantaneamente (dopo 2-3 minuti) compare la rigidità cadaverica.

Segue una tabella, nella quale sono presentati i risultati degli esperimenti. L'articolo termina con le conclusioni:

Dalle ricerche esposte si possono trarre le seguenti deduzioni:

a) g-eq. di cloridrato di semicarbazide inferiori a 0,00125 per kg non portano a morte il coniglio. Per ottenere la morte occorrono g-eq. 0,00125 (dose minima letale lontana);

b) la morte del coniglio si ha in un periodo di tempo che è abbastanza costante anche se la dose iniettata è sensibilmente diversa (da g 0,00125 a g 0,00250).

Si tratta di un articolo di notevole potenza drammatica, resa particolarmente intensa dall'opposizione tra la violenza di ciò che è descritto e la precisione dell'atto di descrivere. Un lettore non abituato a questo tipo di articoli resta molto sorpreso: il testo sembra un racconto sadico. Scopo della ricerca in corso è la determinazione della quantità minima di semicarbazide necessaria per uccidere un coniglio; il dato servirà per progetti farmaceutici. Il metodo consiste nell'iniettare a conigli diversi quantità diverse di prodotto, osservando e registrando che cosa accade. Il progetto sembra volersi giustificare con un obbligo ("ho dovuto determinare").

La crudeltà pare evidenziata dalla “massima lentezza” nell’atto di somministrare la sostanza letale, dall’imprigionamento della vittima e dallo sguardo posto sulla vittima imprigionata (“mettevo l’animale in gabbia e lo sorvegliavo”). Notevole è l’uso dei superlativi: la lentezza dell’atto è “massima”, l’“azione irritante della soluzione” è “fortissima”. L’atto è compiuto con lucida calma (“fermandomi ogni tanto”) ed è descritto usando la prima persona singolare del verbo (“iniettavo”). Brevi frasi graduate secondo un climax intenso descrivono la dolorosa fine dell’animale. L’uso dell’articolo determinativo (“il coniglio”), che qui ha valore di quantificatore universale (indica cioè che si tratta del comportamento di tutti i conigli che subiscono lo stesso trattamento), può avere invece l’effetto di determinarne una possibile individualità. Il coniglio agonizzante è paragonato a un “gatto che cerchi di afferrare la propria coda”, associandolo a un animale domestico molto familiare e carico di potenzialità affettive. La scelta della parola “musetto”, che appare come inatteso diminutivo, ottenuto con un suffisso vezzeggiativo carico di connotazioni, può aumentare il coinvolgimento del lettore. Il diminutivo è preceduto e seguito da parole collegate all’area semantica del pianto: “inumidisce” e “occhio”. Subito dopo “compare la rigidità cadaverica”. Il testo sembra quasi guidare il lettore verso forme di affettività per l’animale e verso il pianto. La morte, introdotta da un climax coinvolgente, è poi presentata come improvvisa (si veda: “quasi istantaneamente [...] compare la rigidità cadaverica”). Tutto ciò è collegato alla freddezza quantitativa dell’osservazione dello scienziato (“presenta una frequenza di circa 120 atti respiratori al minuto; le contrazioni cardiache si aggirano attorno a 150 per minuto”).

Al lettore comune può parere difficile accettare come effetti normali di un atto di ricerca eventi come “la perdita dei movimenti volontari, poi l’abolizione dei riflessi e dei movimenti ioidei, da ultimo l’arresto del cuore” o “i disturbi cardiaci e gli accessi convulsivi” che sono indicati nella parte iniziale dell’articolo (qui non riportata). Inoltre



disturba particolarmente il passaggio del “musetto” – letto con le connotazioni dell’italiano standard – alla “rigidità cadaverica”. Sorprende che un risultato di esperimenti di questo tipo venga qualificato nell’articolo come “veramente interessante”. Il testo annuncia anche, in modo che inevitabilmente percepiamo come minaccioso, “altre esperienze” dello stesso tipo, che “sono ormai in corso”. Fortunatamente non tutti i racconti di esperimenti sono così atroci: l’articolo che abbiamo appena visto mostra che la prosa scientifica non è sempre fredda, distaccata e incapace di generare emozioni. Sicuramente si vede un uso – non necessariamente consapevole, ma sicuramente efficace – degli strumenti della retorica narrativa.

## 6. La lettura dei testi letterari

Anche se, quando leggiamo, di solito pensiamo che l'esito della nostra lettura sia molto simile a quello degli altri lettori, ciò non è vero: ci sono ampie ricerche sperimentali che lo dimostrano.<sup>29</sup> L'esito della lettura consiste nella costruzione di un insieme di informazioni organizzate in modo coerente, grazie all'intervento di competenze specifiche del singolo lettore che, a partire da ciò che ha letto, costruisce una rappresentazione mentale complessa, nella quale inserisce anche informazioni che non sono presenti nella superficie del testo letto, ma che la sua esperienza ritiene necessarie per produrre un senso compiuto: in questo modo vengono concretizzate le parti indeterminate del testo. Nella produzione di un testo, di solito l'autore omette tutte le informazioni che ritiene possano essere ricostruite dal lettore previsto. Come scrive Iser:

Poiché il significato nasce dal processo di attualizzazione, l'interprete dovrebbe dedicare forse più attenzione al processo che al prodotto. Il suo fine non dovrebbe essere perciò quello di spiegare un'opera, ma quello di rivelare le condizioni che producono i suoi vari possibili effetti. Se esso chiarifica il poten-

---

<sup>29</sup> Si vedano, ad esempio: Roger J. Kreuz e Mary Sue MacNealy, a cura di, *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, Norwood, NJ, Ablex, 1996; Aldo Nemesio, a cura di, *L'esperienza del testo*, Roma, Meltemi, 1999; Dick Schram e Gerard Steen, a cura di, *The Psychology and Sociology of Literature*, Amsterdam, John Benjamins, 2001; Sonia Zyngier, Marisa Bortolussi, Anna Chesnokova e Jan Auracher, a cura di, *Directions in Empirical Literary Studies*, Amsterdam, John Benjamins, 2008.

ziale di un testo, non cadrà più nella trappola fatale di tentar d'imporre un significato al suo lettore, come se fosse la giusta, o almeno la migliore interpretazione [...] Come risulta evidente dalla varietà di risposte all'arte moderna, o alle opere letterarie attraverso le epoche, un interprete non può più pretendere di insegnare al lettore il significato del testo, poiché senza un contributo e un contesto soggettivo non si dà nulla. Di gran lunga più istruttiva sarà un'analisi di ciò che realmente accade quando si legge un testo, poiché è allora che il testo comincia a dischiudere il suo potenziale.<sup>30</sup>

Durante la lettura, i lettori non si limitano a raccogliere le informazioni presentate dal testo, ma costruiscono un modello mentale del mondo nel quale si colloca ciò che leggono, attivando nella propria memoria le informazioni che considerano pertinenti.<sup>31</sup> Queste considerazioni portano all'incontro tra aree di studio tradizionalmente considerate diverse, in particolare la psicologia e gli studi letterari, come osservano giustamente Schmidt e Groeben:

As concerns the "reception" of literary texts, cognitive psychology has offered some interesting proposals in recent years. These proposals happen to fit into comparable models developed by the empirical studies of literature. As a result, for the first time in history psychology and literary scholarship share a common problem-situation with regard to *empirical* research on text-"reception" (or "understanding"), which both demands and allows a cooperation in research.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Wolfgang Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 53-54.

<sup>31</sup> Si vedano: Walter Kintsch, "Text Processing: A Psychological Model", in *Handbook of Discourse Analysis*, a cura di Teun A. van Dijk, London, Academic Press, 1985, vol. 2, pp. 231-243; Marvin Minsky, "A Framework for Representing Knowledge", in *The Psychology of Computer Vision*, a cura di Patrick Henry Winston, New York, NY, McGraw-Hill, 1975, pp. 211-277; Daniel G. Morrow, Steven L. Greenspan e Gordon H. Bower, "Accessibility and Situation Models in Narrative Comprehension", *Journal of Memory and Language*, 26, 1987, pp. 165-187.

<sup>32</sup> Siegfried Schmidt e Norbert Groeben, "How to do Thoughts with

In un testo a finalità comunicativa pratica (come un contratto o un manuale) l'autore organizza le sue parole con l'obiettivo di controllare la costruzione di senso da parte dei lettori, cercando quindi di evitare di lasciare parti indeterminate (a meno che non si tratti di informazioni ovvie o irrilevanti), perché in questo caso l'esistenza di letture diverse è un evento dannoso che deve essere evitato. Al contrario, un testo a finalità estetico-emotiva prevede che ogni singolo lettore possa costruire una propria esperienza di lettura, in parte diversa da tutte le altre, costituita da materiale pertinente proveniente dalla propria esperienza: scopo principale dei testi a finalità estetico-emotiva non è la comunicazione di informazioni, ma piuttosto la produzione di effetti sui lettori.<sup>33</sup>

In realtà, come abbiamo visto, per esempio, nel testo di biologia sperimentale di Battistoni analizzato nella sezione precedente, non esistono testi completamente privi della funzione estetico-emotiva o di quella comunicativa pratica. Anche il romanzo o il film comunicano delle informazioni univoche (per esempio la trama: gli eventi principali sono comunicati in modo univoco a tutti i lettori e a tutti gli spettatori); però, in questo caso, di solito l'informazione data non è lo scopo principale del testo, ma piuttosto uno strumento per generare effetti estetico-emotivi. Anche una poesia comunica delle informazioni (per esempio la descrizione di un paesaggio), ma la poesia non è scritta per descrivere compiutamente un paesaggio, quanto piuttosto per generare emozioni o per giocare con i suoni delle parole o con accostamenti di senso non comuni.

I testi possono essere quindi distinti sulla base della loro funzione prevalente. Per esempio, i testi pubblicitari (che, a differenza dalle schede tecniche, di solito sono vaghi a li-

---

Words: On Understanding Literature”, in *Comprehension of Literary Discourse: Results and Problems of Interdisciplinary Approaches*, a cura di Dietrich Meutsch e Reinhold Viehoff, Berlin, De Gruyter, 1989, p. 26.

<sup>33</sup> Si veda anche: Aldo Nemesio, “La ricerca empirica negli studi letterari: lo studio della lettura”, *Fictions*, XI, 2012, pp. 11-23.

vello informativo, ma molto potenti a livello suggestivo) hanno una funzione prevalentemente estetico-emotiva, con lo scopo di rendere desiderabile l'oggetto in vendita; tuttavia intendono comunicare in modo univoco l'identità commerciale dell'oggetto. I testi scientifici specializzati hanno una finalità prevalente di comunicazione pratica, ma possono utilizzare strumenti estetico-emotivi quando intendono persuadere il lettore o anche semplicemente attirare la sua attenzione. I testi a contenuto religioso presentano sia una finalità comunicativa pratica (la proposta di regole di comportamento) che una finalità estetico-emotiva, basata su narrazioni fortemente coinvolgenti.

I lettori usano i testi per le loro finalità all'interno delle loro consuetudini culturali. Nella società multiculturale contemporanea (in cui molte parti del mondo presentano un'alfabetizzazione altissima e una notevole facilità di contatto con testi provenienti da culture diverse) è facile notare modalità ed effetti di lettura molto diversi, il che ha reso necessari nuovi metodi di ricerca, finalizzati allo studio empirico di diversi atti di lettura, per comprendere sperimentalmente come un testo funziona con lettori culturalmente differenti. Questo porta a un mutamento dell'oggetto e degli strumenti della ricerca sui testi (che non è più limitata alla lettura diretta del testo analizzato, dovendo anche studiare come il testo funziona con lettori diversi) e anche alla necessità di una cooperazione interdisciplinare, in grado di coinvolgere gli studiosi di campi diversi (come la letteratura, la psicologia e la statistica): gli studi letterari ci offrono secoli di esperienza nell'analisi di testi, la psicologia ci offre conoscenze e metodi per studiare i processi mentali dei lettori e la statistica ci permette di trarre conclusioni dall'osservazione di un numero elevato di comportamenti di lettura.

La comprensione di un testo è l'esito dell'incontro tra i segni del testo e la mente del lettore. Nella *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Ingarden parla di "concretizzazione": nella percezione di un testo, il lettore va al di là di ciò che il testo contiene esplicitamente, per colmarne le

zone di indeterminazione. In questo modo, lo stesso testo permette concretizzazioni diverse in lettori diversi:

il lettore, durante la lettura e la considerazione estetica dell'opera, va ben oltre a ciò che il testo dice (e, relativamente, crea) e completa in diversi modi le oggettività raffigurate, cosicché alcuni, almeno, dei punti indeterminati, vengono eliminati e sostituiti dalle caratteristiche definite che non sono determinate dal testo, ma addirittura non coincidono con i momenti oggettivi, positivamente determinati dal testo. In una parola: si deve distinguere l'opera letteraria persino dalla sua concretizzazione, e non tutto ciò che vale per la concretizzazione dell'opera vale sempre anche a proposito dell'opera stessa. Ma proprio il fatto che per la medesima opera letteraria sono possibili diverse concretizzazioni, che si allontanano spesso considerevolmente dall'opera stessa e che sono diverse anche tra loro, ha il suo fondamento, tra l'altro, nella struttura a strati oggettivi dell'opera letteraria, che è schematica e contiene punti indeterminati.<sup>34</sup>

I lettori non sono consapevoli di queste operazioni. Il concetto di concretizzazione è stato approfondito da studi recenti di ricerca empirica sull'atto della lettura. Un testo, per funzionare, richiede l'attivazione di informazioni provenienti dalla memoria dei lettori, sia a livello linguistico che a livello di conoscenza del mondo. Ora se è possibile supporre – anche se con molte riserve – una certa uniformità nella competenza linguistica dei lettori di una certa lingua, la conoscenza del mondo è invece sicuramente diversa in lettori diversi. In particolare, la lettura di un testo richiede l'attivazione di informazioni che provengono dalla memoria episodica del lettore, cioè quella parte di memoria a lungo termine che contiene il ricordo di eventi della propria vita privata: questi sono sicuramente diversi in lettori diversi. Se l'intervento di questo tipo di competenza è indispensabile perché un testo abbia un senso, al-

---

<sup>34</sup> Roman Ingarden, *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Milano, Silva, 1968, p. 435.

lora è inevitabile che lettori diversi possano concretizzare in modo diverso lo stesso testo.

Non si tratta di un fenomeno privo di importanza. Anzi, il fatto che lo stesso testo possa essere concretizzato in modo diverso da persone diverse costituisce uno dei fondamenti dell'esperienza estetica dell'uomo. L'esperienza estetica richiede emozioni intense: ciò è possibile soltanto se nel testo abbiamo proiettato qualcosa di noi. Un testo sopravvive nel tempo se permette concretizzazioni nelle quali i diversi lettori possono trovare qualcosa in cui riconoscersi.

La partecipazione attiva del lettore alla comprensione del testo appare inevitabile. Per esempio, un caso evidente di costruzione di senso basata su informazioni provenienti dal testo e sull'attivazione di informazioni presenti nella memoria del lettore si ha quando un personaggio viene introdotto per la prima volta in un testo narrativo. Se non abbiamo ricevuto informazioni dal paratesto,<sup>35</sup> di questo personaggio non sappiamo nulla: saranno le parole del testo a darci il materiale per permetterci di concretizzarlo. L'analisi empirica ci mostra come lo stesso personaggio dello stesso testo può essere concretizzato in modo diverso da lettori diversi, sulla base di aspettative e di esperienze precedenti differenti.

Percepriamo chiaramente questo fenomeno quando vediamo la versione cinematografica di un romanzo o un racconto che abbiamo già letto. In questo caso, come osserva giustamente Iser:

abbiamo la percezione ottica contrapposta allo sfondo delle immagini che ricordiamo. Il più delle volte, la reazione spontanea è di delusione, perché i personaggi in qualche modo falliscono nel dar vita all'immagine che ci siamo creati di loro mentre leggevamo. Comunque questa immagine possa variare da individuo a individuo, la reazione: "Non è come l'ho immaginato" è generalizzata e riflette la natura speciale dell'im-

---

<sup>35</sup> Si veda: Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

mage. La differenza tra i due tipi di rappresentazione è che il film è ottico e presenta un oggetto dato, mentre l'immaginazione rimane libera.<sup>36</sup>

In realtà se, dopo aver visto il film, torniamo a controllare il testo, di solito scopriamo che le immagini del film non contraddicono il testo, ma soltanto la nostra concretizzazione, che è diversa da quella degli altri lettori.

Come osserva Rimmon-Kenan, il personaggio di un testo narrativo è “a construct, put together by the reader from various indications dispersed throughout the text”.<sup>37</sup> Van Peer scrive che il personaggio “is what reader infer from words, sentences, paragraphs and textual composition depicting, describing or suggesting actions, thoughts, utterances or feelings of a protagonist”.<sup>38</sup> Secondo Culpeper, “in general, and even in literary texts, the causes of a person's actions have to be *inferred* from observable behaviours”.<sup>39</sup>

Emmott scrive che solo una parte dell'insieme delle informazioni che abbiamo di un personaggio è considerata valida durante tutta la lettura di un testo.<sup>40</sup> Rapp, Gerrig e Prentice osservano che “readers also construct situation models of characters' dispositions and those situation models contribute to readers' unfolding experiences of narratives”.<sup>41</sup> Secondo Gerrig e Allbritton, la percezione

<sup>36</sup> Wolfgang Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 210.

<sup>37</sup> Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Routledge, 1983, p. 36.

<sup>38</sup> Willie Van Peer, “Introduction”, in *The taming of the text: Explorations in language, literature and culture*, London, Routledge, 1988, p. 9.

<sup>39</sup> Jonathan Culpeper, “Inferring Character from Texts: Attribution Theory and Foregrounding Theory”, *Poetics*, 23, 5, 1996, p. 336.

<sup>40</sup> Catherine Emmott, *Narrative Comprehension. A Discourse Perspective*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1997, p. 181.

<sup>41</sup> David N. Rapp, Richard J. Gerrig e Deborah A. Prentice, “Readers' Trait-Based Models of Characters in Narrative Comprehension”, *Journal of Memory and Language*, 45, 2001, p. 738.



del personaggio da parte del lettore consiste inizialmente nell'assimilare un personaggio a una categoria a lui già nota. Può capitare che questa prima impressione sia tanto forte da far trascurare le informazioni testuali successive che la smentiscono.<sup>42</sup> Come fa notare anche Stanzel, l'incipit narrativo di solito stabilisce la modalità della trasmissione letteraria che prevarrà nel corso del racconto.<sup>43</sup>

Jouve sottolinea che i personaggi prendono vita soltanto attraverso l'atto della lettura: il soggetto che legge è colui che dà la vita al testo: è quindi opportuno sostituire il punto di vista del teorico della letteratura con quello del lettore. Una descrizione formale o funzionale del personaggio non è sufficiente: "A la question de savoir ce qu'est un personnage de roman doit succéder cette autre: qu'advient-il de lui dans la lecture?"<sup>44</sup>

Bortolussi e Dixon scrivono che, anche se i personaggi della letteratura e le persone della vita reale sono ontologicamente differenti, la loro percezione avviene nello stesso modo; i personaggi della letteratura sono ricostruiti come se fossero persone reali, attivando procedimenti inferenziali simili:

Literary characters and real people are processed in terms of similar sense-making strategies [...] people apply those sense-making strategies with which they are familiar, drawing on real-life experience to supply the mechanisms they need to make sense of individual and characters in a wide variety of different contexts.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Richard J. Gerrig, e David W. Allbritton, "The Construction of Literary Character: A View from Cognitive Psychology", *Style*, 24, 3, 1990, pp. 385-386.

<sup>43</sup> Frank K. Stanzel, "Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory", *Poetics Today*, 2, 1981, p. 9.

<sup>44</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 13.

<sup>45</sup> Marisa Bortolussi e Peter Dixon, *Psychonarratology*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2003, pp. 141-142.

In alcuni studi sperimentali recenti,<sup>46</sup> insieme alla psicologa Maria Chiara Levorato e alla statistica Lucia Ronconi, ho studiato la concretizzazione di alcuni personaggi di testi narrativi, osservando empiricamente gli esiti di atti di lettura. Abbiamo preso in esame i brani in cui, all'interno di un romanzo, sono descritti per la prima volta alcuni personaggi: Lucia nei *Promessi sposi* di Manzoni, Fosca nell'omonimo romanzo di Tarchetti, Angiolina in *Senilità* di Svevo, Carla negli *Indifferenti* di Moravia. I quattro testi usati sono di lunghezza diversa e provengono da parti diverse dei romanzi:

Lucia usciva in quel momento tutta atillata dalle mani della madre. Le amiche si rubavano la sposa, e le facevan forza perché si lasciasse vedere; e lei s'andava schermendo, con quella modestia un po' guerriera delle contadine, facendosi scudo alla faccia col gomito, chinandola sul busto, e aggrottando i lunghi e neri sopraccigli, mentre però la bocca s'apriva al sorriso. I neri e giovanili capelli, spartiti sopra la fronte, con una bianca e sottile dirizzatura, si ravvolgevan, dietro il capo, in cerchi molteplici di trecce, trapassate da lunghi spilli d'argento, che si dividevano all'intorno, quasi a guisa de' raggi d'un'aureola, come ancora usano le contadine nel Milanese. Intorno al collo aveva un vezzo di granati alternati con bottoni d'oro a filigrana: portava un bel busto di broccato a fiori, con le maniche separate e allacciate da bei nastri: una corta gonnella di filaticcio di seta, a pieghe fitte e minute, due calze vermiglie, due pianelle, di seta anch'esse, a ricami. Oltre a questo, ch'era l'ornamento particolare del giorno delle nozze, Lucia aveva quello quotidiano

---

<sup>46</sup> Si vedano: Aldo Nemesio, *La costruzione del testo. Ricerche empiriche su testi italiani dell'Otto-Novecento*, Torino, Thélème, 2002; "I diversi volti del personaggio nel testo narrativo. Lo studio empirico delle concretizzazioni", in *Il personaggio: figure della dissolvenza e della permanenza*, a cura di Chiara Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 397-403; "Le forme del personaggio nel romanzo: uno studio empirico", in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di Simona Costa e Monica Venturini, Pisa, ETS, 2010, pp. 589-599; Aldo Nemesio, Maria Chiara Levorato e Lucia Ronconi, "The Reader in the Text: The Construction of Literary Characters", *Empirical Studies of the Arts*, XXIX, 1, 2011, pp. 89-109.

d'una modesta bellezza, rilevata allora e accresciuta dalle varie affezioni che le si dipingevan sul viso: una gioia temperata da un turbamento leggero, quel placido accoramento che si mostra di quand' in quando sul volto delle spose, e, senza scompor la bellezza, le dà un carattere particolare.<sup>47</sup>

Né tanto era brutta per difetti di natura, per disarmonia di fattezze, – ché anzi erano in parte regolari, – quanto per una magrezza eccessiva, direi quasi inconcepibile a chi non la vide; per la rovina che il dolore fisico e le malattie avevano prodotto nella sua persona ancora così giovine. Un lieve sforzo d'immaginazione poteva lasciarne travedere lo scheletro, gli zigomi e le ossa delle tempie avevano una sporgenza spaventosa, l'esiguità del suo collo formava un contrasto vivissimo colla grossezza della sua testa, di cui un ricco volume di capelli neri, folti, lunghissimi, quali non vidi mai in altra donna, aumentava ancora la sproporzione. Tutta la sua vita era ne' suoi occhi che erano nerissimi, grandi, velati – occhi d'una beltà sorprendente. Non era possibile credere che ella avesse mai potuto essere stata bella, ma era evidente che la sua bruttezza era per la massima parte effetto della malattia, e che, giovinetta, aveva potuto forse esser piaciuta. La sua persona era alta e giusta; v'era ancora qualche cosa di quella pieghevolezza, di quella grazia, di quella flessibilità che hanno le donne di sentimento e di nascita distinta; i suoi modi erano così naturalmente dolci, così spontaneamente cortesi che parevano attinti dalla natura più che dall'educazione: vestiva con la massima eleganza, e veduta un poco da lontano, poteva trarre ancora in inganno. Tutta la sua orribilità era nel suo viso.<sup>48</sup>

Angiolina, una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo di ambra soffuso di rosa da una bella salute, camminava accanto a lui, la testa china da un lato come piegata dal peso del tanto oro che la fasciava, guardando il suolo ch'ella ad ogni

---

<sup>47</sup> Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* (1840), in *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, vol. 2, tomo 1, p. 38.

<sup>48</sup> Igino Ugo Tarchetti, *Fosca* (1869), in *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, vol. 2, p. 278.

passo toccava con l'elegante ombrellino come se avesse voluto farne scaturire un commento alle parole che udiva.<sup>49</sup>

Entrò Carla; aveva indossato un vestitino di lanetta marrone con la gonna così corta, che bastò quel movimento di chiudere l'uscio per fargliela salire di un buon palmo sopra le pieghe lente che le facevano le calze intorno alle gambe; ma ella non se ne accorse e si avanzò con precauzione guardando misteriosamente davanti a sé, dinoccolata e malsicura.<sup>50</sup>

Scopo di questo studio non è il confronto tra le percezioni dei quattro personaggi, ma tra le percezioni che lettori diversi hanno dello stesso personaggio. Il celebre brano di Manzoni presenta Lucia mentre incontra le sue amiche vestita da sposa nel giorno previsto per le sue nozze. È una donna di "modesta bellezza". Sul suo volto si vedono le sue emozioni ("una gioia temperata da un turbamento leggiro"). Ha "lunghi e neri sopraccigli" e "neri e giovanili capelli" che "spartiti sopra la fronte, con una bianca e sottile dirizzatura, si ravvolgevan, dietro il capo, in cerchi molteplici di trecce, trapassate da lunghi spilli d'argento". Il testo contiene alcune informazioni dettagliate sul suo abbigliamento.

Nel brano di Tarchetti, Fosca è "alta e giusta" e ha segni di "quella pieghevolezza, di quella grazia, di quella flessibilità che hanno le donne di sentimento e di nascita distinta". I suoi modi sono "naturalmente dolci" e "spontaneamente cortesi". Il suo abbigliamento mostra "la massima eleganza". Vi sono parti del corpo dotate di notevole bellezza: gli occhi sono "nerissimi, grandi, velati – occhi d'una beltà sorprendente". La "bruttezza" è dovuta soprattutto alla malattia, che ha rovinato il suo volto ("tutta la sua orribilità era nel suo viso"); infatti "giovinetta, aveva potuto forse esser piaciuta". Si tratta della "rovina che il dolore fisico e le malattie avevano prodotto nella sua per-

---

<sup>49</sup> Italo Svevo, *Senilità* (1898), in *Romanzi, Opera Omnia*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio, 1969, p. 434.

<sup>50</sup> Alberto Moravia, *Gli indifferenti* (1929), Milano, Bompiani, 1974, p. 5.

sona ancora così giovine”. Si nota una “magrezza eccessiva”, fino al punto che “un lieve sforzo d’immaginazione poteva lasciarne travedere lo scheletro”. La descrizione dell’aspetto fisico di Fosca assume aspetti estremi per l’uso iperbolico di dichiarazioni di eccezionalità: “magrezza [...] quasi inconcepibile a chi non la vide”, “gli zigomi e le ossa delle tempie avevano una sporgenza spaventosa”, “ricco volume di capelli neri, folti, lunghissimi, quali non vidi mai in altra donna”. Tuttavia le “fattezze [...] erano in gran parte regolari”, anche se vi è “sproporzione”: “l’esiguità del suo collo formava un contrasto vivissimo colla grossezza della sua testa”.

La descrizione di Fosca si basa su espressioni valutative più che su informazioni esplicite. Troviamo aggettivi come: “brutta”, “regolari”, “eccessiva”, “inconcepibile”, “spaventosa”, “vivissimo”, “ricco”, “lunghissimi”, “bella”, “giusta”. L’uso dell’aggettivo è l’esito dell’incontro tra ciò di cui si parla e i criteri di chi narra: per comprendere il senso dell’aggettivo, è necessario conoscere la mentalità del narratore. Se i lettori non hanno informazioni sufficienti sulla mentalità del narratore, l’aggettivo – restando, sulla base di ciò che si trova nel testo, poco determinato – permette ai singoli lettori di determinarlo seguendo le proprie aspettative e i propri desideri. Per esempio, Fosca è vestita “con la massima eleganza”, ma non viene detto che cosa indossa: si tratta di un quesito di difficile soluzione, perché la moda e i gusti, per quanto riguarda l’abbigliamento, sono molto mutevoli con il passare del tempo e, nello stesso momento della storia, sono diversi tra persone diverse. In concreto, Fosca – all’interno della caratteristica costituita dall’essere elegante – indossa l’abito che le attribuiscono i lettori secondo le loro aspettative e i loro criteri.

Svevo presenta Angiolina come personaggio dotato di notevole bellezza. La sua descrizione compare nell’incipit del romanzo: dopo quattro capoversi, dedicati all’introduzione del personaggio Emilio Brentani e all’esplicitazione delle sue intenzioni nell’approccio, Angiolina è de-

scritta come “una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo di ambra soffuso di rosa da una bella salute”. Viene introdotta nella narrazione mentre “camminava accanto a lui, la testa china da un lato come piegata dal peso del tanto oro che la fasciava, guardando il suolo ch’ella ad ogni passo toccava con l’elegante ombrellino come se avesse voluto farne scaturire un commento alle parole che udiva”. Nel romanzo di Svevo le prime informazioni sul personaggio riguardano il suo corpo, in particolare: i capelli, gli occhi, l’altezza, il volto, la salute. Angiolina è presentata all’aperto, mentre cammina.

La descrizione di Carla nel romanzo di Moravia contiene pochissime informazioni; l’attenzione del lettore è attratta dalla sua gonna, che è “corta”: basta un piccolo movimento per farla salire sulle gambe, ma Carla sembra ingenua, perché non se ne accorge. È specificato il portamento del personaggio: si muove “con precauzione [...] dinoccolata e malsicura”. Anche sull’aggettivo “corta” valgono le osservazioni fatte a proposito dell’eleganza di Fosca; si tratta di un aggettivo che acquista senso sulla base della conoscenza delle consuetudini del mondo narrato: una gonna corta nel 1929 (quando è stato pubblicato il romanzo) ha una lunghezza diversa rispetto a una gonna corta di oggi (2015).

È stata studiata la concretizzazione dei quattro personaggi femminili da parte di 406 lettori di formazione diversa (scienze umanistiche o scienze applicate).<sup>51</sup> A ciascun partecipante è stata data la copia di uno dei quattro brani presentati sopra, spiegando che si trattava dell’introduzione di un personaggio in un romanzo, senza dare altre informazioni (come il titolo del libro, il nome dell’autore o l’anno di pubblicazione). Alla fine della lettura, sono stati ritirati i testi ed è stato consegnato un questionario, che

---

<sup>51</sup> Per i dettagli si veda: Aldo Nemesio, Maria Chiara Levorato e Lucia Ronconi, “The Reader in the Text: The Construction of Literary Characters”, *Empirical Studies of the Arts*, XXIX, 1, 2011, pp. 89-109.

chiedeva di fare un breve riassunto; poiché i quattro brani descrivevano i quattro personaggi e i rispondenti non erano più in possesso dei testi, il riassunto consisteva nella descrizione di un personaggio basato sulla concretizzazione prodotta. Veniva poi chiesto di elencare quali parti del corpo del personaggio erano state descritte. Seguivano altre domande specifiche, che chiedevano l'età del personaggio ed alcune informazioni di carattere fisico (colore dei capelli, altezza, abbigliamento), emotivo (stato d'animo), comportamentale, economico e culturale. Infine veniva chiesto in quale stagione dell'anno era collocata la narrazione. Poiché molte informazioni non erano presenti in modo esplicito nei brani letti, ai partecipanti veniva chiesto di rispondere facendo uso anche delle loro inferenze basate sulle informazioni contenute nei testi; se il brano non conteneva proprio nessuna informazione che rendesse possibile una risposta, era possibile non rispondere. Solo nel caso dell'età del personaggio ai partecipanti era chiesto di indicare comunque l'età che ritenevano più verosimile. Il questionario chiedeva se i rispondenti avevano già letto il brano: per evitare di confondere atti di lettura con atti di rilettura, abbiamo escluso dall'analisi i questionari di chi ha dichiarato di aver già letto il testo in precedenza.

La differenza nelle concretizzazioni si nota facilmente nella determinazione dell'età dei personaggi, che non era indicata esplicitamente in nessuno dei quattro brani. Lucia di Manzoni è una giovane donna nel giorno del suo matrimonio: i nostri lettori le hanno attribuito età molto diverse, tra 16 e 30 anni (con una media di circa 22 anni). La dispersione è molto notevole: il massimo è quasi il doppio del minimo.

Fosca è indicata genericamente come giovane ("persona ancora così giovine"), ma non giovanissima ("Non era possibile credere che ella avesse mai potuto essere stata bella, ma era evidente che la sua bruttezza era per la massima parte effetto della malattia, e che, giovinetta, aveva potuto forse esser piaciuta"). Anche in questo caso la dispersione è notevole: tra 18 e 55 anni (con una media di

34 anni e mezzo). L'età massima e più del triplo dell'età minima.<sup>52</sup> Anche nei riassunti del brano troviamo informazioni molto diverse: per esempio, un lettore scrive che Fosca è “una persona anziana”, mentre per un altro è “una giovane e brillante ragazza”, con varie gradazioni (“giovane ragazza”, “donna giovane”, “non più giovane”, “di mezz'età”). Differenze di questo genere producono aspettative molto diverse, che hanno forti conseguenze quando, per poter ricostruire il mondo presentato nel testo, il lettore deve scegliere quali sono le informazioni pertinenti. Le connotazioni collegate alla malattia e alla bruttezza hanno sicuramente avuto effetti sulla determinazione dell'età del personaggio, offuscando anche informazioni contenute esplicitamente nel testo.

Anche di Angiolina non viene indicata esplicitamente l'età, ma il brano contiene diverse indicazioni di forza, salute e bellezza, comunemente associate alla gioventù: “alta e forte [...] il volto illuminato dalla vita [...] bella salute”: i lettori le attribuiscono un'età compresa tra i 17 e i 37 anni, con una media di circa 24. Anche in questo caso si tratta di differenze notevoli.

Nel brano iniziale del romanzo, Moravia ci dà poche informazioni su Carla. Tuttavia l'abbigliamento (“vestitino di lanetta marrone con la gonna così corta”) e il portamento (“dinocolata e malsicura”) possono essere associate alla gioventù. Secondo i lettori del nostro studio, la sua età è compresa tra i 15 e i 40 anni (per il 42,1% dei rispondenti tra 15 e 20 anni; per il 31,6% tra 30 e 40; con una media di circa 24 e mezzo): anche questi dati presentano una dispersione delle risposte che indica percezioni molto diverse.

---

<sup>52</sup> In realtà la dispersione delle risposte raccolte è ancora superiore (per esempio, includendo anche le risposte anomale, per Lucia abbiamo un'indicazione massima di 47 anni e per Fosca una dispersione tra un minimo di 14 e un massimo di 70 anni), ma nell'analisi sono stati esclusi 9 valori eccezionali (“*outlier*”).



Proseguendo la lettura, ricevendo altre informazioni, la maggior parte dei lettori dovrà cambiare la propria concretizzazione dei personaggi: si tratta degli inevitabili riaggiustamenti di lettura del punto di vista vagante dei lettori attraverso il testo.

Ai lettori sono state anche fatte domande sull'aspetto fisico e sulla condizione socio-economica, comportamentale ed emotiva del personaggio, con la possibilità di non rispondere se il testo non conteneva l'informazione richiesta o altre informazioni che permettessero di inferirla. Con l'eccezione del colore dei capelli (che poteva essere biondo, bruno o rosso), il questionario permetteva di scegliere tra due risposte opposte e una posizione intermedia (per esempio: alto, basso, altezza media; vestito male, elegante, vestito normalmente). Di fronte a domande che riguardavano informazioni non presenti nel testo, piuttosto che non dare una risposta, i partecipanti hanno preferito costruire il personaggio sulla base delle loro inferenze. Ciò avviene in tutti i lettori, indipendentemente dal genere, dagli studi fatti e dall'interesse mostrato per il testo letto: è probabilmente una caratteristica intrinseca all'atto della lettura.

Le risposte sono state valutate con l'indice di Gini,<sup>53</sup> usato per misurare la tendenza dei partecipanti a diversificare le loro risposte. I valori sono indicati nella *Tabella 1*, che riguarda la concretizzazione delle informazioni che non erano contenute in modo esplicito nei quattro testi (6 informazioni nel brano di Manzoni, 4 in quelli di Tarchetti e di Svevo, 8 in quello di Moravia). L'indice di Gini varia da 0 a 1: in questa tabella, più alto è il valore, più forte è la tendenza dei lettori a scegliere risposte diverse. Tranne il caso dell'altezza di Lucia (che l'83% dei rispondenti considera di altezza media), i valori sono tutti alti: leggendo queste descrizioni, i lettori hanno costruito personaggi in parte diversi, sulla base delle loro esperienze e aspettative individuali. Per esempio, il 38% dei risponden-

---

<sup>53</sup> Tutte le analisi statistiche sui dati raccolti in questo studio sono state effettuate da Lucia Ronconi dell'Università di Padova.

ti considera Lucia “nervosa”, il 44% “abbastanza calma”; il 22% concretizza Carla come “vestita male”, il 20% “elegante”, il 52% “vestita normalmente”.

Personaggio	Caratteristica	Indice di Gini
Lucia di Manzoni	Altezza	.38
	Taglia	.72
	Situazione emotiva	.85
	Comportamento	.73
	Situazione economica	.72
	Cultura	.79
Fosca di Tarchetti	Situazione emotiva	.80
	Comportamento	.86
	Situazione economica	.92
	Cultura	.89
Angiolina di Svevo	Situazione emotiva	.78
	Comportamento	.91
	Situazione economica	.62
	Cultura	.89
Carla di Moravia	Abbigliamento	.85
	Colore dei capelli	.88
	Altezza	.84
	Taglia	.77
	Situazione emotiva	.87
	Comportamento	.84
	Situazione economica	.84
	Cultura	.83

**Tabella 1. Concretizzazioni delle informazioni non esplicite**

Le diverse concretizzazioni possono essere studiate facendo uso di analisi delle corrispondenze multiple, che troviamo rappresentate nelle quattro figure che seguono. In ogni figura troviamo, in maiuscolo, le caratteristiche dei lettori (HUMANITIES = lettori con una formazione umanistica; APPL. SCIENCES = lettori con una formazione di scienze applicate; FEMALE = donne; MALE = uomini; INTEREST HIGH, INTEREST MEDIUM, INTEREST LOW = alto, medio o basso interesse dei lettori

per il testo) poste in relazione con le caratteristiche attribuite ai personaggi (in minuscolo; per esempio: “uneducated” = poco colto, “poor” = povero, eccetera).

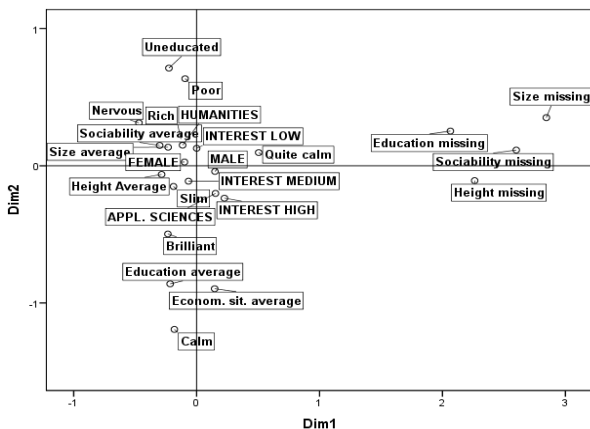


Figura 1. La concretizzazione di Lucia dei *Promessi sposi* di Manzoni

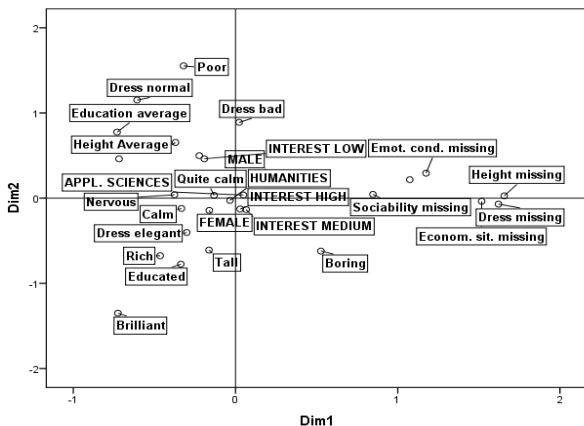


Figura 2. La concretizzazione di Fosca dell'omonimo romanzo di Tarchetti

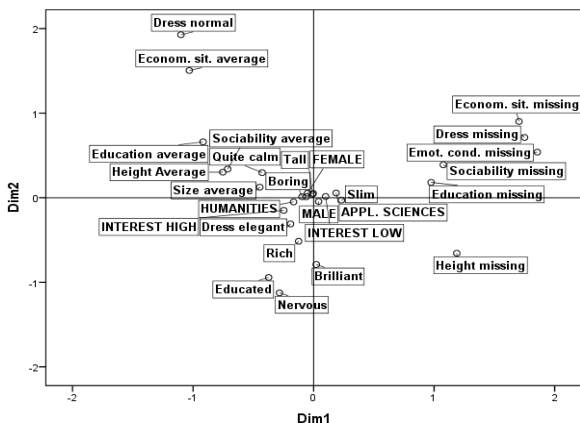


Figura 3. La concretizzazione di Angiolina di *Senilità* di Svevo

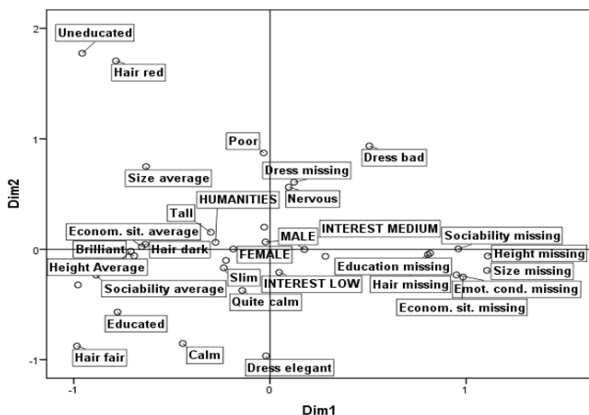


Figura 4. La concretizzazione di Carla degli *Indifferenti* di Moravia

Da queste figure si nota, per esempio, che i lettori con formazione umanistica tendono, sulla base delle informazioni ricevute, a concretizzare Lucia come poco colta e nervosa, mentre quelli con formazione di scienze applicate tendono a attribuirle una cultura media e una personalità brillante; Fosca tende a essere percepita come elegante, ricca, alta e colta dalle donne e invece come vestita male, di altezza media e di cultura media dagli uomini; e così via. Se i lettori concretizzano il testo in modo diverso, la descrizione degli esiti della lettura non può essere univoca, ma prende la forma di una mappa che collega le caratteristiche dei lettori con le concretizzazioni più probabili, sulla base dei dati raccolti.

I quattro testi non contengono informazioni esplicite sulla stagione dell'anno. Anche in questo caso troviamo percezioni diverse in lettori diversi, come indica l'indice di Gini nella *Tabella 2*. Nel caso dei *Promessi sposi* la maggioranza dei lettori (63%) sceglie la primavera, probabilmente perché è la stagione più frequentemente associata al matrimonio, mentre il 21% sceglie l'estate. La descrizione di Tarchetti è collocata in primavera dal 20% dei rispondenti, in estate dal 2%, in autunno dal 31%, in inverno dal 13%, mentre il 35% non si esprime. Per quanto riguarda il brano di Svevo, troviamo: 47% primavera, 25% estate, 17% autunno, mentre nessuno sceglie l'inverno e l'11% non risponde. In risposta alla descrizione di Moravia, abbiamo: 29% primavera, 3% estate, 37% autunno, 19% inverno e 12% risposta mancante. La determinazione della stagione può essere collegata alla percezione del personaggio e ha conseguenze importanti sul tipo di informazioni che il lettore attiva nella sua memoria a lungo termine per costruire il modello di situazione pertinente.

Testo	Indice di Gini	Primavera	Estate	Autunno	Inverno	Non risponde
Manzoni	.67	63%	21%	2%	1%	13%
Tarchetti	.91	20%	2%	31%	13%	35%
Svevo	.84	47%	25%	17%	0%	11%
Moravia	.91	29%	3%	37%	19%	12%

**Tabella 2. Inferenze dei lettori sulla stagione**

In realtà tutte queste tabelle e questi calcoli possono apparire sgradevoli e spaventare qualche lettore di formazione umanistica, che può provare nostalgia del tempo in cui il critico letterario della tradizione si chiudeva da solo nella sua stanza, per poi uscirne annunciando in modo autorevole la sua verità. Non si tratta però di una strada percorribile oggi, perché lo studio dell'esperienza estetica richiede informazioni complesse sulle molteplici possibilità di lettura di un testo: questo non può essere raggiunto dalla semplice introspezione di un lettore singolo, indipendentemente dalla sua competenza. Il singolo lettore esperto può produrre concretizzazioni affascinanti, ma queste non possono rappresentare ciò che accade nell'incontro estetico tra un testo e i suoi molteplici lettori. Da diversi anni vengono effettuati studi sperimentali sull'atto della lettura (andando indietro nel tempo, troviamo i lavori di Richards,<sup>54</sup> Holland,<sup>55</sup> e anche l'appendice a *Lector in fabula* di Eco<sup>56</sup>) e oggi si stanno sviluppando strumenti di ricerca sempre più efficaci per descrivere il fenomeno.

<sup>54</sup> Ivor Armstrong Richards, *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*, London, Routledge & Kegan Paul, 1929.

<sup>55</sup> Norman Holland, *Five Readers Reading*, New Haven, Yale Univ. Press, 1975.

<sup>56</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 229-230.



## 7. Nuove forme di lettura

Sono in corso mutamenti notevoli nel rapporto tra l'uomo e i testi che, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili alla diffusione di Internet, portano a un numero sempre maggiore di lettori e a una sempre maggiore facilità di accesso ai testi. L'alfabetizzazione, la diffusione di libri a basso costo e la disponibilità di tempo libero hanno reso la lettura accessibile a un numero sempre più alto di persone. Per la prima volta, nella storia dell'uomo, grazie alle tecnologie informatiche e alla digitalizzazione dei testi, il lettore medio può avere a sua disposizione, sul suo desktop, un numero di testi di gran lunga superiore a quello che potrà leggere in tutta la sua vita. Anche una rapida esplorazione del web ci mette rapidamente in contatto con la versione digitale di un numero elevatissimo di libri. Da tempi in cui la disponibilità di una copia di un libro – insieme alla capacità di leggerlo – costituivano segni di prestigio, siamo giunti a tempi in cui il lettore deve dedicare una parte del suo tempo a decidere che cosa leggere all'interno di una scelta che appare immensa. Si tratta di una evoluzione culturale di notevole importanza.<sup>57</sup>

Sono cambiati i concetti di possesso di un libro e anche quello di pubblicazione. È possibile che, in tempi abbastanza brevi, i libri verranno stampati su carta soltanto se l'acquirente lo richiederà, dopo aver fatto l'acquisto su un

---

<sup>57</sup> Si veda: Aldo Nemesio, "Il web e i nuovi lettori", in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti, Enza Del Tedesco, Ricciarda Ricorda e Alberto Zava, Pisa, ETS, 2011, vol. 2, pp. 663-670.



catalogo virtuale. Se il libro rilegato sembra essere ancora il formato più funzionale per la lettura corrente, il formato digitale rende il lavoro di analisi dei testi molto più rapido e affidabile: la ricca disponibilità di testi in formato digitale sembra portare effetti sulla ricerca testuale più che sulle nostre abitudini quotidiane di lettura.

In un articolo del 1989, Richard Lanham prevedeva notevoli cambiamenti negli studi letterari: “Perhaps the real question for literary study now is not whether our students will be reading Great Traditional Books or Relevant Modern ones in the future, but whether they will be reading books at all [...] Sooner or later, such electronic ‘texts’ will redefine the writing, reading, and professing of literature as well”.<sup>58</sup> Lanham si attendeva importanti effetti per quanto riguarda il diritto di autore. Inoltre, la diffusione della comunicazione specialistica avrebbe fatto ampio uso delle nuove risorse, rendendo facilmente disponibili i risultati della ricerca e riducendo i costi della pubblicazione dei testi:

Scholarly journal publication, for example, would make much more sense done electronically. The audiences are usually specialized and small, library budgets for journals perennially tight, and storage a gigantic problem [...] All this fuss could be avoided if scholarly journals were “published” as on-line data banks upon which individual scholars could draw at will. The extraordinary delay in humanistic publishing could be avoided. The costs of such publication, if we consider the whole scholarly apparatus from producer to library storage and distribution, could be markedly reduced. And new informational opportunities would arise. We could update our own articles as we wanted to, and these revisions would be immediately available to the scholarly community [...] Whatever happens, our sense of what “publication” means is bound to change.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Richard A. Lanham, “The Electronic Word: Literary Study and the Digital Revolution”, *New Literary History*, XX, 2, 1989, p. 265.

<sup>59</sup> Lanham, “The Electronic Word”, cit., pp. 283-284.

Alcuni anni dopo, in un articolo pubblicato nel 2001, David Miall notava che, nonostante una certa resistenza, si erano verificati cambiamenti importanti negli studi letterari. Tuttavia osservava che un uso pienamente efficace di Internet negli studi letterari era ancora lontano nel tempo: Internet è sicuramente efficace per la diffusione dei testi, ma è organizzata in modo inadeguato per la ricerca bibliografica e ci sono dubbi sull'affidabilità e sulla durata dei testi in formato elettronico.<sup>60</sup>

I due articoli citati riguardano il contributo che Internet può offrire agli studi riguardanti i testi letterari ai quali siamo abituati: i testi delle nostre letterature. Allo stesso tempo si stanno sviluppando forme letterarie “digital born”, cioè nate in formato digitale e prodotte con l'intenzione di essere fruite sullo schermo del computer. Come osserva Hayles, questi testi, entrando in scena dopo cinque secoli di letteratura a stampa, da un lato generano inevitabilmente le aspettative dei testi a stampa, d'altro lato sono strettamente collegati alla cultura elettronica, che comprende prodotti fortemente diversi, che vanno dal cinema, ai videogiochi, alle arti visive. Si tratta quindi di forme artistiche che è difficile collocare all'interno delle tipologie alle quali siamo abituati.<sup>61</sup>

È quindi opportuno distinguere tra la “letteratura elettronica”, che comprende testi prodotti inizialmente in forma elettronica (e con caratteristiche specifiche che non sarebbero possibili in un altro formato) e la “diffusione elettronica di testi letterari”, che riguarda nuove forme di distribuzione e di accessibilità alla lettura e allo studio di testi che preesistevano al formato elettronico. La letteratura elettronica è al confine tra arti tradizionalmente considerate diverse, come la letteratura scritta e le arti visive. Si tratta di oggetti artistici nuovi, anche se già in parte anti-

---

<sup>60</sup> David Miall, “The Library versus the Internet: Literary Studies under Siege?”, *PMLA*, 116, 5, 2001, pp. 1405-1414.

<sup>61</sup> Katherine Hayles, *Electronic Literature: What is it?*, v1.0, 2 January 2007, <http://eliterature.org/pad/elp.html>.

cipati da esperienze letterarie del Novecento come i testi dei Futuristi e gli esperimenti dell'Oulipo.<sup>62</sup>

È possibile che la locuzione "letteratura elettronica" sia troppo generica e includa tipi di testi molto diversi tra di loro, il cui sviluppo futuro è imprevedibile. Si tratta di testi che richiedono, sia per la produzione che per la fruizione, il possesso di competenze e strumenti diversi rispetto alla letteratura stampata. Al momento manca una tipologia condivisa per quanto riguarda la letteratura elettronica, che sembra ancora in una fase di forti mutamenti, anche in relazione agli sviluppi tecnici: nuovi *software* rendono possibili nuovi testi e connessioni Internet sempre più rapide rendono più facile la diffusione di testi complessi. Non va neanche trascurata la possibilità che lo sviluppo futuro sia una riduzione di interesse per queste nuove forme di arte che, dopo aver esaurito la forza della novità, potrebbero rivelarsi un fenomeno effimero.

Nonostante si tratti di una forma d'arte in parte nuova, la letteratura elettronica può mettere in moto le abituali attività della critica letteraria, come la formazione di canoni, cioè elenchi di testi valutati positivamente e proposti come modelli artistici, anche se, come osserva Hartling esaminando la letteratura digitale in lingua tedesca, non esistono ancora canoni rigidi. D'altro lato, la letteratura elettronica cambia il concetto di autore, che spesso non è più un individuo, ma un gruppo di individui, e può coinvolgere anche i lettori, che sono incoraggiati a partecipare al progetto creativo.<sup>63</sup>

Per ipertesto si intende una "scrittura non sequenziale, testo che si dirama e consente al lettore di scegliere; qual-

---

<sup>62</sup> Si vedano, per esempio: Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968 e Oulipo, *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>63</sup> Florian Hartling, "The Canonization of German-language Digital Literature", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, VII, 4, 2005, <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1281>.

cosa che si fruisce al meglio davanti ad uno schermo interattivo. Così come è comunemente inteso, un ipertesto è una serie di brani di testo tra cui sono definiti legami che consentono al lettore differenti cammini”.<sup>64</sup> Si tratta di “information systems in which the contents are organized in an interrelated network with nodes that are documents and links that are the relations between these documents”.<sup>65</sup> Sulla base di una ricerca sperimentale, Miall e Dobson osservano che gli ipertesti scoraggiano le modalità di lettura riflessiva alle quali siamo abituati quando leggiamo testi letterari. In particolare:

hypertext, as a vehicle for literary reading, seems to distance the text from the reader. If readers report enjoyment, their pleasure shifts to the mechanics of plot, the exercise of the intellect in driving the hypertext machinery to see where it will lead. The absorbed and personal mode of reading seems to be discouraged [...] Hypertext undoubtedly has some important applications in the study of literature and for the provision of text and other resources for study. But as a vehicle for the experience of literary reading itself, hypertext appears to promote processes of attention that inhibit the engagement and absorption that are its most characteristic aspects.<sup>66</sup>

Le differenze più evidenti tra i testi a stampa e gli ipertesti riguardano la linearità e il livello di univocità. Anche se il testo a stampa permette al lettore di saltare alcune pagine, di andare subito alla fine e di tornare su parti già viste, la maggior parte dell'atto di lettura avviene linearmente; cioè si legge prima la pagina uno, poi la pagina due e così via: una sequenza diversa è piuttosto rara ed è

---

<sup>64</sup> Theodor H. Nelson, *Literary Machines 90.1. Il progetto Xanadu*, Padova, Muzzio, 1992, p. 0/2.

<sup>65</sup> Ladislao Salmerón, José J. Cañas, Walter Kintsch, e Inmaculada Fajardo, “Reading Strategies and Hypertext Comprehension”, *Discourse Processes*, XL, 3, 2005, p. 171.

<sup>66</sup> David Miall e Teresa Dobson, “Reading Hypertext and the Experience of Literature”, *JoDI, Journal of Digital Information*, II, 1, 46, 2001, <https://journals.tdl.org/jodi/index.php/jodi/article/view/35/37>.

sempre dovuta a forti motivazioni. Nella fruizione di un ipertesto è invece normale, anzi è di solito inevitabile, passare da una parte all'altra di uno stesso testo e anche saltare tra testi di origine diversa. Va anche detto che, mentre un testo a stampa viene quasi sempre letto tutto (anche se con diversi livelli di attenzione), di solito in un ipertesto si sceglie soltanto uno dei percorsi possibili, trascurando gli altri. Inoltre, con alcune eccezioni dovute a precise scelte dell'autore, in un testo lineare l'autore intende comunicare qualcosa di determinato, frutto delle sue intenzioni. L'ipertesto può invece offrire dei materiali per un gioco parzialmente libero dei lettori. Non va però dimenticato che anche la fruizione di un ipertesto non è mai totalmente aperta, perché dipende dai materiali inseriti dall'autore, dal loro ordine e da quello che il *software* permette di fare. Ralf Schneider scrive che:

Writers of hypertexts seem to have been aware of post-modern critical theory, seeing in the new medium an opportunity to create a new textuality that embodies key notions of postmodernist philosophy, such as fragmentation, openness and instability. [...] This has its effects also on reading: reading habits formed in the reception of traditional print texts, which are supposedly linear, are assumed to be undermined by the new texts. Interactivity is held to be another important aspect of hypertext reception.<sup>67</sup>

Fino a oggi (2015) la letteratura elettronica, pur suscitando stimoli e curiosità, ha generato un interesse limitato presso i potenziali fruitori. Parallelamente, l'uso di supporti elettronici per la lettura di testi tradizionali non è parso funzionale, nonostante siano stati sperimentati diversi prodotti: la lettura su schermo, soprattutto per testi lunghi, non è parsa convincente per i lettori abituali. Il formato del libro tradizionale sembra, a tutt'oggi, il più

---

<sup>67</sup> Ralf Schneider, "Hypertext narrative and the reader: a view from cognitive theory", *European Journal of English Studies*, 9, 2, 2005, pp. 197-208.

adeguato all'atto di lettura di testi letterari. Landow osservava: "Dobbiamo ricordarci che se, come e quando ci lasceremo il libro alle spalle, quel movimento non rappresenterà uno spostamento da qualcosa di naturale a qualcosa di artificiale – dalla natura alla tecnologia – dato che la scrittura, la stampa e i libri sono già prodotti estremamente tecnologici"<sup>68</sup>.

Il formato elettronico offre un contributo fondamentale per la distribuzione e l'accessibilità dei testi e offre potenzialità molto importanti per l'analisi testuale: alcuni progetti di studio non sarebbero possibili se il materiale non fosse disponibile in formato elettronico. La facile disponibilità di testi e immagini ha anche notevoli applicazioni nella didattica, rendendo immediatamente accessibili informazioni la cui ricerca in passato richiedeva molto tempo. L'uso degli ipertesti ci permette di avere sullo schermo del nostro computer i testi che intendiamo leggere, insieme a diverse informazioni pertinenti, inclusi, per quanto riguarda i tempi più recenti, filmati in cui gli autori parlano dei loro testi.

Se si parla, in relazione alla letteratura elettronica, di un possibile cambiamento del concetto di autore – che potrebbe assumere un ruolo secondario rispetto all'ampio gruppo di utenti interattivi dei testi – per quanto riguarda la diffusione di testi non nati in formato digitale, Internet può, al contrario, portare a una maggiore presenza degli autori. Per fare alcuni esempi, limitati ovviamente agli autori vissuti dopo l'invenzione della cinematografia, in rete sono facilmente accessibili filmati in cui possiamo vedere e ascoltare autori come Calvino, Eco, Montale, Moravia, Pasolini e Ungaretti. Si tratta di materiale per ora frammentario e disponibile in modo poco stabile, ma in chiara crescita: è facilmente prevedibile una sempre maggiore accessibilità della nostra tradizione letteraria. Questo può portare a cambiamenti importanti nel ruolo e nell'organiz-

---

<sup>68</sup> George P. Landow, *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 53.

zazione dell'insegnamento letterario nelle scuole e nelle università.

Internet costituisce un'immensa enciclopedia, continuamente ampliata e aggiornata, che possiamo consultare parallelamente al nostro atto di lettura. Il web richiede particolari abilità e competenze critiche da parte dei fruitori, perché non tutto il materiale disponibile è affidabile, ma non si tratta tuttavia di una novità, perché anche il materiale a stampa a volte è inaffidabile.

## 8. La lettura dei film

La lettura dei libri è passata da una fase di ampia socializzazione con la lettura ad alta voce, “la più diffusa in tutto l’arco dell’antichità”,<sup>69</sup> a forme di lettura solitaria. Questo passaggio è collegato all’alfabetizzazione e alla diffusione di libri a basso costo. È possibile che, all’inizio del terzo millennio, stiamo assistendo a un’evoluzione simile nella fruizione dei prodotti cinematografici, collegata alla disponibilità di tecnologie che rendono facile ed economica la visione individuale dei film. Tradizionalmente (e nel caso dei film la tradizione si colloca in un tempo molto vicino a noi) il film veniva visto interamente in una sola sessione, in un luogo specifico adibito a questo scopo, in compagnia di altri e con l’aiuto insostituibile di persone dotate di specifica competenza tecnica. La disponibilità di film prima in videocassetta e poi su disco ottico, visibili su macchine portatili a basso costo, rende possibile la visione individuale a tutti, in qualunque luogo, senza bisogno di macchine complesse o di particolari competenze tecniche, regolando il ritmo di fruizione alla scelta del singolo spettatore, con un ritmo simile alla lettura di un libro. Diventa possibile, per esempio, interrompere la visione perché si è stanchi o si ha altro da fare (e in questo modo possiamo vedere un pezzo di film anche quando abbiamo poco tempo, mentre prima era necessario andare in un cinematografo, dove dovevamo arrivare a un orario prestabilito e restare per tutta la durata della proiezione). La fruizione del film diventa segmentabi-

---

<sup>69</sup> Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, “Introduzione”, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza, 1995, p. xii.



le secondo gli interessi dello spettatore. È anche possibile rivedere una scena, così come è possibile rileggere una frase in un libro. È possibile andare avanti, saltando alcune scene, o tornare indietro: tutte operazioni familiari ai lettori di libri.

Prima della diffusione dei lettori di videocassette e poi di DVD, l'accesso ai film era soggetto a diversi limiti: anche le grandi città avevano al massimo qualche decina di sale cinematografiche, che presentavano prevalentemente film recentissimi. La situazione era simile a una società in cui le librerie e le biblioteche offrono quasi soltanto libri pubblicati negli ultimi mesi. È stata la televisione a facilitare l'accesso a prodotti cinematografici meno recenti, fruiti però in modo simile al cinema (ad orario rigido e in una sola sessione), ma su schermo più piccolo e in luoghi privati. A partire dalla fine del Novecento, l'accesso al prodotto cinematografico è divenuto sempre più facile, grazie alla possibilità di registrare il programma televisivo e di acquistare o noleggiare il film in videocassetta o disco ottico.

All'inizio del terzo millennio i libri e i film sono facilmente reperibili anche con un collegamento Internet a banda larga: in poco tempo il libro o il film possono essere trasferiti e memorizzati sul computer dell'utente. Mentre il libro in formato digitale è percepito come un oggetto innaturale, perché da secoli siamo abituati a leggere su carta, il film arriva nel computer in un formato pienamente adatto alla fruizione immediata. Questi nuovi strumenti rendono disponibili contemporaneamente molti prodotti cinematografici, di ogni tempo, in lingua originale, in traduzione o sottotitolati.

Questi cambiamenti sono recentissimi,<sup>70</sup> e per il momento hanno influenzato soltanto un numero limitato di spettatori. Con una maggiore diffusione, è possibile che influenzino anche la produzione dei film. In particolare, possono permettere la realizzazione di prodotti più com-

---

<sup>70</sup> Sono grato a Silvio Alovio per alcune utilissime informazioni bibliografiche.

plessi, che portano lo spettatore a rivedere alcune scene, così come un testo poetico di solito richiede la rilettura con un ritmo lento. Oggi molto spesso un film viene visto una sola volta in una sola sessione, mentre un libro viene a volte riletto.

Fraisse sottolinea la distanza tra la visione del film in sala cinematografica e quella usando il DVD, in particolare per quanto riguarda la partecipazione attiva dello spettatore nei tempi di visione: “je deviens le manipulateur de l’image que je peux à volonté suspendre, réitérer, ralentir, accélérer”.<sup>71</sup> Casetti scrive che il cinema sta mutando i propri confini, ma rischia di perdere la propria identità.<sup>72</sup> Riva osserva che:

Il *DVD player* dà allo spettatore la possibilità di gestire la visione del film, per non dire il film stesso, a proprio piacimento, interrompendo le scene, rivedendone altre o passando a quelle successive con velocità, comodità e precisione. La visione viene percepita, in questo modo, come un atto regolare e replicabile, molto simile alla lettura dei romanzi (non a caso, i film in formato DVD vengono suddivisi in “capitoli”).<sup>73</sup>

Come scrive Fanchi, lo spettatore può “controllare i tempi della visione, adattandoli alle proprie esigenze”.<sup>74</sup> Il DVD, osserva Bordwell, offre

possibilità di interazione con il testo filmico del tutto sconosciute al cinema in quanto tale. Un film proiettato sul grande schermo procede senza che lo spettatore possa minimamente

---

<sup>71</sup> Philippe Fraisse, “Le cinéma en DVD. Quelques doutes et des interrogations ...”, *Positif*, 481, 2001, p. 60.

<sup>72</sup> Francesco Casetti, “Filmic experience”, *Screen*, 50, 1, 2009, p. 58.

<sup>73</sup> Federica Francesca Riva, “Homecoming. Le tecnologie domestiche della visione”, in *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell’esperienza di visione del film*, a cura di Francesco Casetti e Mariagrazia Fanchi, Roma, Carocci, 2006, p. 65.

<sup>74</sup> Mariagrazia Fanchi, “Metamorfosi, divinazioni e presagi. Un percorso attraverso le forme emergenti della visione filmica”, in Casetti e Fanchi, *Terre incognite*, cit., p. 107.

influire sul suo svolgimento. Per converso, un DVD prevede e legittima interruzioni, accelerazioni, suddivisioni, salti a punti specifici della narrazione, variazioni dell'ordine di presentazione delle scene e persino visioni a ritroso [...] Sul piano pratico, il DVD garantisce una maggiore comodità di fruizione rispetto alla pellicola proiettata.<sup>75</sup>

Bordwell si chiede se “le modalità interattive offerte dal DVD sono in grado di *modificare a livello profondo* la fruizione filmica”. Infatti “il DVD ci consente anche di ‘assaggiare’ frammenti di immagini e segmenti di sequenze senza necessariamente rispettare l’ordine predefinito dal regista”. Per queste ragioni,

Ci chiediamo, dunque: i registi contemporanei devono prendere in considerazione queste possibilità di fruizione ‘alternative’? In altri termini: è corretto affermare che alcuni registi si sono dimostrati particolarmente ricettivi alle sollecitazioni tecnologiche? In caso affermativo, non è lecito concludere che il DVD abbia effettivamente trasformato le dinamiche narrative del cinema?<sup>76</sup>

Bordwell sottolinea che “il DVD ci consente di fruire il testo filmico in forma altamente non lineare. Saltando o scorrendo i capitoli del DVD sulla base dei nostri desideri anziché di quelli del regista, finiamo inevitabilmente per sovvertire il racconto ‘originale’”. In particolare, il film viene usato in modo simile al libro:

Penso che i lettori concorderanno nel riconoscere che il DVD ha reso il film più simile a un libro [...] Le affinità sono innumerevoli. Possiamo fruire un testo letterario nel modo che preferiamo, scorrendo le pagine in modo sequenziale oppure casuale, in forma lineare o a ritroso. Possiamo leggere i vari capitoli – o persino le frasi stesse – in qualsiasi ordine. Contemplare una pagina, un paragrafo, una frase per quanto tempo vogliamo. Rileggere interi passaggi quante volte desideriamo,

---

<sup>75</sup> David Bordwell, “Nuovi media versus narrazione tradizionale: sette congetture e una provocazione”, *Duellanti*, 38, 2008, p. 93.

<sup>76</sup> Bordwell, “Nuovi media versus narrazione tradizionale”, cit., pp. 93-94.

oppure saltare direttamente all'ultima pagina. Interrompere la lettura in ogni momento per riprenderla un'ora, un giorno o un anno dopo [...] la pausa, il ritorno a una scena precedentemente vista e la disamina attenta del testo per consumare esclusivamente le 'parti migliori' sembrano suggerire che l'interattività offerta da un DVD è tutt'altro che innovativa in quanto disponibile anche su media tradizionali, come il libro.<sup>77</sup>

Si tratta di cambiamenti notevoli. Casetti, pur manifestando perplessità a proposito dell'abbandono della sala cinematografica come luogo privilegiato di fruizione del film, osserva che oggi guardare un film coinvolge sempre di più l'intervento degli spettatori, che possono scegliere i tempi e i luoghi della visione: è possibile vedere tutto un film, o solo alcuni frammenti, così come è possibile rinviare la conclusione o scegliere soltanto alcune scene.<sup>78</sup>

In realtà una notevole libertà di fruizione è una delle caratteristiche più forti del formato attuale del libro. Oltre al passaggio dalla lettura ad alta voce alla lettura silenziosa, ci sono stati altri cambiamenti importanti nella storia del rapporto con il testo scritto: "fino al II-III secolo d.C. 'leggere un libro' significava di norma 'leggere un rotolo'. Si prendeva il rotolo nella mano destra e lo si svolgeva progressivamente con la sinistra, la quale ne tratteneva la parte già letta; a lettura ultimata, il rotolo restava tutto avvolto nella sinistra".<sup>79</sup> Era quindi possibile leggere seguendo il proprio ritmo, mentre la lettura di parti lontane nel testo era poco agevole. Il passaggio al libro suddiviso in pagine ha reso molto più facili la consultazione e l'uso non lineare.

Partendo da queste considerazioni, ho fatto uso di un questionario per raccogliere dati empirici sui cambiamenti

---

<sup>77</sup> Bordwell, "Nuovi media versus narrazione tradizionale", cit., pp. 95-97.

<sup>78</sup> Francesco Casetti, "Back to the Motherland: the film theatre in the postmedia age", *Screen*, 52, 1, 2011, pp. 1-12.

<sup>79</sup> Guglielmo Cavallo, "Tra 'volumen' e 'codex'. La lettura nel mondo romano", in Cavallo e Chartier, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, cit., p. 45.

che stanno avvenendo nelle modalità di visione dei film, in seguito alle nuove tecnologie. Hanno partecipato 435 persone (209 maschi, 226 femmine), di cui 240 frequentavano una facoltà umanistica (71 uomini, 169 donne) e 195 una facoltà di scienze applicate (138 uomini, 57 donne) all'università di Torino. L'età media era di 20,8 anni ( $SD = 2,3$ ). Ai partecipanti sono state fatte domande sulle loro abitudini di visione (frequenza, tecnologia usata, preferenze, interruzioni durante la visione).<sup>80</sup>

La *Tabella 3* mostra che l'uso delle nuove tecnologie è diffuso: il 38,5% dei partecipanti guarda almeno 6 film al mese facendo uso di CD, DVD, file digitali o videocassette, più che con la televisione tradizionale (24,7%), con lo streaming online (22,7%) e molto più che andando al cinema (2,5%). Solo il 9,7% non usa le nuove tecnologie, mentre il 19,4% non va al cinema, il 21,1% non guarda film alla TV e il 35,6% non fa uso di streaming online.

---

<sup>80</sup> Queste sono le domande del questionario usato: Di solito, quanti film vedi ogni mese in sala cinematografica? Di solito, quanti film vedi ogni mese alla televisione senza usare CD, DVD, file digitali o videocassette? Di solito, quanti film vedi ogni mese alla televisione o al computer usando CD, DVD, file digitali o videocassette? Di solito, quanti film vedi ogni mese al computer in streaming online senza scaricare il file? Preferisci vedere film in sala cinematografica; alla televisione senza usare CD, DVD, file o videocassette; alla televisione o al computer usando CD, DVD, file o videocassette; al computer in streaming online senza scaricare il file; per te è lo stesso? L'uso di film su CD, DVD, file o videocassette ha aumentato il numero di film che vedi? Quando vedi un film usando CD, DVD, file o videocassette, di solito vedi tutto il film in una volta come se fossi al cinema o ogni tanto interrompi e poi riprendi la visione? Se interrompi e poi riprendi la visione, che cosa causa di solito l'interruzione? Per te è importante la possibilità di interrompere e riprendere liberamente la visione di un film? Di solito, quanti libri (letteratura e saggistica) leggi ogni mese? Di solito preferisci leggere libri o vedere film? Hai seguito corsi scolastici o universitari che riguardano il cinema? Con che frequenza usi il computer? Preferisci leggere libri o usare il computer?

Film visti ogni mese	cinema	TV tradizionale	TV o computer con CD, DVD, file, VHS	streaming online	
0	19.4%	21.1%	9.7%	35.6%	
1-2	60.4%	24.7%	22.8%	22.1%	
3-5	17.7%	29.5%	29.0%	19.5%	
>5	2.5%	24.7%	38.5%	22.7%	
					nessuna preferenza
<b>Forma preferita</b>	55.2%	4.8%	19.2%	6.9%	13.9%

**Tabella 3. Film visti ogni mese e forma di visione preferita**

Anche se la visione del film facendo uso delle nuove tecnologie è la pratica più diffusa, la visione al cinema è di gran lunga la forma preferita, scelta dal 55,2% dei rispondenti; i CD, i DVD, i file digitali o le videocassette costituiscono la seconda scelta (19,2%); lo streaming e la TV tradizionale sono scelti da pochi (rispettivamente il 6,9% e il 4,8%). Come era prevedibile, l'uso di CD, DVD, file digitali o videocassette aumenta il numero di film visti per il 68% dei partecipanti.

Le nuove tecnologie cambiano il modo in cui vengono visti i film: quasi la metà dei nostri rispondenti (42,5%) non guarda i film in un'unica sessione come si fa al cinema, ma interrompono e riprendono la visione. Però le interruzioni sono dovute prevalentemente a ragioni pratiche: il 91,4% dei rispondenti sospendono la visione per una causa esterna (per esempio: non hanno più tempo per poter continuare, devono rispondere al telefono, qualcuno li chiama, devono andare in bagno). Se fosse possibile, preferirebbero continuare la visione di tutto il film in un'unica sessione: solo l'8,6% ritiene che interrompere e riprendere, seguendo il proprio ritmo come quando si legge un libro, sia la pratica normale. I partecipanti sono divisi nel determinare l'importanza delle interruzioni, che sono "moltissimo" o "molto" importanti per il 44,1% e "poco" o "per niente" importanti per il 55,9%.

Con l'eccezione della visione al cinema (le donne vanno al cinema significativamente più degli uomini:  $\chi^2 = 19.46$ ,  $df = 3$ ,  $p < .001$ ),<sup>81</sup> le preferenze e le abitudini di visione sono poco collegate al genere. Le donne leggono più libri (letteratura e saggistica) degli uomini ( $\chi^2 = 60.21$ ,  $df = 3$ ,  $p < .001$ ). Sebbene le donne preferiscano i libri ai film ( $\chi^2 = 41.67$ ,  $df = 3$ ,  $p < .001$ ), seguono più corsi di cinema degli uomini a scuola e all'università ( $\chi^2 = 15.40$ ,  $df = 3$ ,  $p < .005$ ). Gli uomini preferiscono i computer ai libri ( $\chi^2 = 47.21$ ,  $df = 3$ ,  $p < .001$ ). Gli studenti di facoltà umanistiche vanno al cinema più spesso degli studenti di scienze applicate ( $\chi^2 = 24.57$ ,  $df = 3$ ,  $p < .001$ ) e, quando guardano un film usando le nuove tecnologie, interrompono e riprendono la visione più frequentemente ( $\chi^2 = 6.36$ ,  $df = 2$ ,  $p < .05$ ). Interrompere la visione per poi riprenderla è una pratica abituale più per gli studenti di facoltà umanistiche che per quelli di scienze applicate ( $\chi^2 = 5.44$ ,  $df = 1$ ,  $p < .05$ ). Paragonati ai colleghi umanisti, gli studenti di scienze applicate preferiscono i film ( $\chi^2 = 29.17$ ,  $df = 3$ ,  $p < .001$ ) e i computer ( $\chi^2 = 41.81$ ,  $df = 3$ ,  $p < .001$ ) ai libri e frequentano meno corsi di cinema ( $\chi^2 = 42$ ,  $df = 3$ ,  $p < .001$ ).

Si tratta di una situazione complessa, che sembra indicare che ci troviamo in una situazione di transizione, in cui coesistono preferenze e scelte diverse. Quasi tutti i partecipanti al questionario fanno uso dei nuovi strumenti di visione del film, che portano a una fruizione per molti aspetti più simile alla lettura dei libri. Per i nostri rispondenti, che sono giovani (età media di 20,8 anni) ed esposti a formazione culturale avanzata (studenti universitari), le nuove tecnologie costituiscono una forma abituale di fruizione dei film, anche se andare al cinema è di gran lunga la forma preferita, mentre la televisione è lo strumento di visione più lontano dalle loro preferenze. L'uso di CD, DVD, file digitali o videocassette aumenta il numero di

---

<sup>81</sup> Le analisi statistiche sono state effettuate da Lucia Ronconi dell'Università di Padova.

film che possono vedere. Anche se quasi la metà dei partecipanti non vede i film in un'unica sessione, quasi tutti preferirebbero vedere un film tutto insieme, in un unico evento, come si fa al cinema. La possibilità di interrompere e poi riprendere la visione è considerata importante da circa la metà dei rispondenti. Gli studenti di formazione umanistica fanno uso più frequente della possibilità di vedere un film seguendo il proprio ritmo, interrompendo la fruizione come si fa comunemente con i libri.





## Bibliografia

Appel, Markus e Richter, Tobias. 2010, "Transportation and Need for Affect in Narrative Persuasion: A Mediated Moderation Model", *Media Psychology*, 13, 2, pp. 101-135.

Balestrini, Nanni, 1966. *Tristano*, Milano, Feltrinelli.

Battistoni, Luciano, 1931. "Ricerche farmacologiche sulla dose minima letale della semicarbazide. La tossicità nel coniglio", *Bollettino della Società Italiana di Biologia Sperimentale*, VI, pp. 863-866.

Bordwell, David, 2008. "Nuovi media versus narrazione tradizionale: sette congetture e una provocazione" (trad. it. di Matteo Bittanti), *Duellanti*, 38, pp. 92-97 e 39, pp. 79-83.

Bortolussi, Marisa e Dixon, Peter, 2003. *Psychonarratology*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.

Bourdieu, Pierre, 1979. *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit (trad. it. di Guido Viale: *La distinzione: critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983).

Bourdieu, Pierre, 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, (trad. it. di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro: *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005).

Boyd, Brian, 2009. *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Cambridge, MA, Harvard Univ. Press.

Calvino, Italo, 1979. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.

Cardani, Cesare, Piozzi, Franco e Casnati, Giuseppe, 1955. "Su alcuni indoli bi- e tri-sostituiti", *Gazzetta Chimica Italiana*, LXXXV, pp. 263-272.

Carroll, Joseph, 2004. *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature and Literature*, New York, NY, Routledge.

Carroll, Joseph, 2006. "The Human Revolution and the Adaptive Function of Literature", *Philosophy and Literature*, 30, 1, pp. 33-49.

Casetti, Francesco, 2009. "Filmic experience" (trad. ingl. di Dafne Calgaro and Victoria Duckett), *Screen*, 50, 1, pp. 56-66.

Casetti, Francesco, 2011. "Back to the Motherland: the film theatre in the postmedia age" (trad. ingl. di Daniel Leisawitz), *Screen*, 52, 1, pp. 1-12.

Casetti, Francesco e Fanchi, Mariagrazia, a cura di, 2006. *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Roma, Carocci.

Cavallo, Guglielmo, 1995. "Tra 'volumen' e 'codex'. La lettura nel mondo romano", in Cavallo e Chartier, 1995, pp. 37-69.

Cavallo, Guglielmo e Chartier, Roger, a cura di, 1995. *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza.

Chargaff, Erwin, 1986. "How Scientific Papers Are Written", *Special Language / Fachsprache*, VIII, 3-4, pp. 106-110.

Chomsky, Noam, 1957. *Syntactic Structures*, The Hague, Mouton (trad. it. di Francesco Antinucci: *Le strutture della sintassi*, Bari, Laterza, 1970).

Coleridge, Samuel Taylor, 1817. *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, London, Rest Fenner (trad. it. di Paola Colaiacomo: *Biographia literaria ovvero schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie*, Roma, Editori Riuniti, 1991).

Culpeper, Jonathan, 1996. "Inferring Character from Texts: Attribution Theory and Foregrounding Theory", *Poetics*, 23, pp. 335-361.

D'Annunzio, Gabriele, 1940. *Trionfo della morte* (1894), in *I romanzi della rosa*, a cura di Annamaria Andreoli e Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, pp. 651-1050.

Dogliotti, Achille Mario, 1931. "Un promettente metodo di anestesia tronculare in studio: la rachianestesia peridurale segmentaria", *Bollettino e Memorie della Società Piemontese di Chirurgia*, I, pp. 385-399.

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

Emmott, Catherine, 1997. *Narrative Comprehension. A Discourse Perspective*, Oxford, Oxford Univ. Press.

Fanchi, Mariagrazia, 2006. "Metamorfosi, divinazioni e presagi. Un percorso attraverso le forme emergenti della visione filmica", in Casetti e Fanchi, 2006, pp. 103-118.

Fraisse, Philippe, 2001. "Le cinéma en DVD. Quelques doutes et des interrogations...", *Positif*, 481, pp. 59-62.

Genette, Gérard, 1987, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil (trad. it. di Camilla Maria Cederna: *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989).

Gerrig, Richard J. e Allbritton, David W., 1990. "The Construction of Literary Character: A View from Cognitive Psychology", *Style*, 24, pp. 380-391.

Green, Melanie C., Brock, Timothy C. e Kaufman, Geoff F., 2004. "Understanding Media Enjoyment: The Role of Transportation into Narrative Worlds", *Communication Theory*, 14, 4, pp. 311-327.

Green, Melanie C., Kass, Sheryl, Carrey, Jana, Herzig, Benjamin, Feeney, Ryan e Sabini, John, 2008. "Transportation Across Media: Repeated Exposure to Print and Film", *Media Psychology*, 11, 4, pp. 512-539.

Gross, Alan G., 1988. "Discourse on Method: The Rhetorical Analysis of Scientific Texts", *Pre/Text*, IX, 3-4, pp. 169-185.

Halloran, Michael e Bradford, Annette Norris, 1984. "Figures of Speech in the Rhetoric of Science and Technology", in *Essays on Classical Rhetoric and Modern Discourse*, a cura di

Robert J. Connors, Lisa S. Ede e Andrea A. Lunsford, Carbonale, IL, Southern Illinois Univ. Press, pp. 179-192.

Hartling, Florian, 2005. "The Canonization of German-language Digital Literature", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, VII, 4, <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1281>.

Hayles, Katherine, 2007. *Electronic Literature: What is it?*, v1.0, 2 January 2007, <http://eliterature.org/pad/elp.html>.

Holland, Norman, 1975. *Five Readers Reading*, New Haven, CT, Yale Univ. Press.

Ingarden, Roman, 1931. *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer (trad. it.: *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Milano, Silva, 1968).

Iser, Wolfgang, 1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, MD, Johns Hopkins Univ. Press (trad. ingl. di *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Wilhelm Fink, 1976; trad. it. di Rodolfo Granafèi: *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987).

Jouve, Vincent, 1992. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France.

Kintsch, Walter, 1985. "Text Processing: A Psychological Model", in *Handbook of Discourse Analysis*, a cura di Teun A. van Dijk, London, Academic Press, vol. 2, pp. 231-243.

Kreuz, Roger J. e MacNealy, Mary Sue, a cura di, 1996. *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, Norwood, NJ, Ablex.

Landow, George P., 1997. *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, MD, Johns Hopkins Univ. Press (trad. it. di Viviana Musumeci: *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, Milano, Bruno Mondadori, 1998).

Lanham, Richard A., 1989. "The Electronic Word: Literary Study and the Digital Revolution", *New Literary History*, XX, 2, pp. 265-290.

Leopardi, Giacomo, 1997. *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori.

Lo Cascio, Vincenzo, 1991. *Grammatica dell'argomentare*, Firenze, La Nuova Italia.

Manzoni, Alessandro, 1954. *I promessi sposi* (1840), in *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, vol. 2, tomo 1, pp. 1-673.

Marinetti, Filippo Tommaso, 1968. *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori.

McCloskey, Donald N., 1985. *The Rhetoric of Economics*, Madison, WI, Univ. of Wisconsin Press (trad. it. di Bianca Maria Testa: *La retorica dell'economia*, Torino, Einaudi, 1988).

Miall, David, 2001. "The Library versus the Internet: Literary Studies under Siege?", *PMLA*, 116, 5, pp. 1405-1414.

Miall, David, 2006. "An Evolutionary Framework for Literary Reading" in *Literary Reading. Empirical & Theoretical Studies*, New York, NY, Peter Lang, pp. 189-202.

Miall, David e Dobson, Teresa, 2001. "Reading Hypertext and the Experience of Literature", *JoDI, Journal of Digital Information*, II, 1, 46,  
<https://journals.tdl.org/jodi/index.php/jodi/article/view/35/37>.

Minsky, Marvin, 1975. "A Framework for Representing Knowledge", in *The Psychology of Computer Vision*, a cura di Patrick Henry Winston, New York, NY, McGraw-Hill, pp. 211-277 (trad. it. di Paola Amaldi e Simone Gozzano: "Un sistema per la rappresentazione della conoscenza", in *Progettare la mente*, a cura di J. Haugenland, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 107-142).

Moravia, Alberto, 1974. *Gli indifferenti* (1929), Milano, Bompiani.

Morrow, Daniel G., Greenspan, Steven L. e Bower, Gordon H., 1987. "Accessibility and Situation Models in Narrative Comprehension", *Journal of Memory and Language*, 26, pp. 165-187.

Nelson, Theodor H., 1990. *Literary Machines 90.1*, Sausalito, CA, Mindful Press (trad. it. di Valeria Scaravelli e Walter Vannini: *Literary Machines 90.1. Il progetto Xanadu*, Padova, Muzzio, 1992).

Nemesio, Aldo, 1990. *Le prime parole. L'uso dell'incipit nella narrativa dell'Italia unita*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Nemesio, Aldo, 1994. *I linguaggi della conoscenza. Studi letterari e comunicazione scientifica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Nemesio, Aldo, 1999a. "The Comparative Method and the Study of Literature", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, I, 1, <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1000>.

Nemesio, Aldo, a cura di, 1999b. *L'esperienza del testo*, Roma, Meltemi.

Nemesio, Aldo, 2000. "Some Questions for Empirical Research", *Versus*, 85-87, pp. 447-460.

Nemesio, Aldo, 2002. *La costruzione del testo. Ricerche empiriche su testi italiani dell'Otto-Novecento*, Torino, Thélème.

Nemesio, Aldo, 2008. "I diversi volti del personaggio nel testo narrativo. Lo studio empirico delle concretizzazioni", in *Il personaggio: figure della dissolvenza e della permanenza*, a cura di Chiara Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 397-403.

Nemesio, Aldo, 2010a. "La letteratura e altre esperienze", in *Comparatistica e intertestualità*, a cura di Giuseppe Sertoli, Carla Vaglio Marengo e Chiara Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, tomo 2, pp. 843-849.

Nemesio, Aldo, 2010b. "Le forme del personaggio nel romanzo: uno studio empirico", in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di Simona Costa e Monica Venturini, Pisa, ETS, pp. 589-599.

Nemesio, Aldo, 2011. "Il web e i nuovi lettori", in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti, Enza Del Tedesco, Ricciarda Ricorda e Alberto Zava, Pisa, ETS, vol. 2, pp. 663-670.

- Nemesio, Aldo, 2012. "La ricerca empirica negli studi letterari: lo studio della lettura", *Fictions*, XI, pp. 11-23.
- Nemesio, Aldo, 2014a. "Il momento di volontaria sospensione dell'incredulità", in *Sublime e antisublime nella modernità*, a cura di Marina Paino e Dario Tomasello, Pisa, ETS, pp. 671-680.
- Nemesio, Aldo, 2014b. "Le ragioni della ricerca empirica sul testo", *COSMO*, 4, pp. 141-147, <http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/608>.
- Nemesio, Aldo, Levorato, Maria Chiara e Ronconi, Lucia, 2011. "The Reader in the Text: The Construction of Literary Characters", *Empirical Studies of the Arts*, XXIX, 1, pp. 89-109.
- Oatley, Keith, 2011. *Such Stuff as Dreams. The Psychology of Fiction*, Chichester, Wiley-Blackwell.
- Oulipo, 1973. *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard (trad. it. di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant: *La letteratura potenziale: creazioni, ri-creazioni, ricreazioni*, Bologna, CLUEB, 1985).
- Pancrazi, Pietro, 1933. "Guido Gozzano senza i crepuscolari", *Pan*, 1 dicembre, pp. 30-40 (poi in: *Scrittori italiani del Novecento*, Bari, Laterza, 1934, pp. 1-13).
- Rapp, David N., Gerrig, Richard J. e Prentice, Deborah A., 2001. "Readers' Trait-Based Models of Characters in Narrative Comprehension", *Journal of Memory and Language*, 45, pp. 737-750.
- Richards, Ivor Armstrong, 1929. *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, 1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Routledge.
- Riva, Federica Francesca, 2006. "Homecoming. Le tecnologie domestiche della visione", in Casetti e Fanchi, 2006, pp. 57-68.
- Sabatini, Francesco, 1997. "Pause e congiunzioni nel testo. Quel ma a inizio di frase ...", in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, a cura di Ilaria Bonomi,



Milano, Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere, pp. 113-146.

Salmerón, Ladislao, Cañas, José J., Kintsch, Walter, e Fajardo, Inmaculada, 2005. “Reading Strategies and Hypertext Comprehension”, *Discourse Processes*, XL, 3, pp. 171-191.

Schmidt, Siegfried, 1999. “Lo studio empirico della letteratura”, in Nemesio, a cura di, 1999b, pp. 41-67.

Schmidt, Siegfried, 2000. “The Empirical Study of Literature (ESL)”, in *Under Construction. Links for the Site of Literary Theory*, a cura di in Dirk de Geest et al., Leuven, Leuven Univ. Press, pp. 325-349.

Schmidt, Siegfried e Groeben, Norbert, 1989. “How to do Thoughts with Words: On Understanding Literature”, in *Comprehension of Literary Discourse: Results and Problems of Interdisciplinary Approaches*, a cura di Dietrich Meutsch e Reinhold Viehoff, Berlin, De Gruyter, pp. 16-46.

Schneider, Ralf, 2005. “Hypertext narrative and the reader: a view from cognitive theory”, *European Journal of English Studies*, 9, 2, pp. 197-208.

Schram, Dick e Steen, Gerard, a cura di, 2001. *The Psychology and Sociology of Literature*, Amsterdam, John Benjamins.

Silone, Ignazio, 1998. *Fontamara* (1930), in *Romanzi e saggi*, a cura di Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, vol. 1, pp. 5-196.

Stanzel, Frank K., 1981. “Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory”, *Poetics Today*, 2, pp. 5-15.

Svevo, Italo, 1969. *Senilità* (1898), in *Romanzi, Opera Omnia*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio, pp. 427-595.

Tarchetti, Igino Ugo, 1967. *Fosca* (1869), in *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, Bologna, Cappelli, vol. 2, pp. 235-427.

Van Peer, Willie, 1988. “Introduction”, in *The taming of the text: Explorations in language, literature and culture*, London, Routledge, pp. 1-12.

Verga, Giovanni, 1983a. *Eva* (1873), in *Tutti i romanzi*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, vol. 2, pp. 87-171.

Verga, Giovanni, 1983b. *Una peccatrice* (1866), in *Tutti i romanzi*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, vol. 1, pp. 441-549.

Zyngier, Sonia, Bortolussi, Marisa, Chesnokova, Anna e Auercher, Jan, a cura di, 2008. *Directions in Empirical Literary Studies*, Amsterdam, John Benjamins.





Finito di stampare nel mese di Aprile 2015  
presso Audere per Nuova Trauben Torino

Anche se, quando leggiamo, di solito pensiamo che l'esito della nostra lettura sia molto simile a quello degli altri lettori, ciò non è vero: ci sono numerose ricerche sperimentali che lo dimostrano. L'esito della lettura consiste nella costruzione di un insieme di informazioni organizzate in modo coerente, grazie all'intervento di competenze specifiche del singolo lettore che, a partire da ciò che ha letto, costruisce una rappresentazione mentale complessa.

La letteratura ha un'importante funzione nell'evoluzione dell'uomo perché, allontanando l'uomo dalle certezze della vita quotidiana, mette in dubbio concetti e risposte stereotipate, permettendogli di sviluppare modi di percezione più flessibili, che lo aiutano ad adattarsi meglio ai mutamenti dell'ambiente. Durante la lettura, il lettore può essere "trasportato" temporaneamente in un mondo diverso dal suo, sul quale concentra completamente la sua attenzione, fino a perdere il controllo del tempo e degli eventi che lo circondano: si tratta di uno stato desiderabile cercato individualmente con regolarità nei libri che permette, almeno per qualche ora, una fuga in mondi alternativi.



### **Aldo Nemesio**

insegna letteratura italiana contemporanea e linguistica testuale all'Università di Torino.

È autore di saggi di italianistica, teoria della letteratura e semiotica del testo.

Ha pubblicato i libri:  
*Le prime parole. L'uso dell'incipit nella narrativa dell'Italia unita;*  
*I linguaggi della conoscenza.*

*Studi letterari e comunicazione scientifica;*  
*L'esperienza del testo;*  
*La costruzione del testo.*

*Ricerche empiriche su testi italiani dell'Otto-Novecento.*