

La lettura come ricezione: modelli ermeneutici a confronto

Marcello Monaldi

Attraverso le opere di alcuni esponenti dell'ermeneutica filosofica (H.G. Gadamer, G. Figal) e dell'estetica della ricezione (W. Iser) il presente contributo illustra due diverse questioni: 1) la lettura di un'opera letteraria come l'accadere del significato di quest'ultima; 2) il carattere (performativo o meno) di questo genere di lettura. Sulla questione 1: tutti sembrano condividere che la lettura sia un *Textgeschehen*. Gadamer: la lettura coinvolge e trasforma chi la fa. Iser: il significato dell'opera viene costituito nella lettura e il lettore ne subisce l'effetto estetico. Figal: l'opera accade nella lettura ma il suo accadere non le 'appartiene'. Sulla questione 2: il primo Gadamer e Iser presentano la lettura letteraria come l'analogo di un'esecuzione musicale. Figal cerca di illustrare la lettura come l'esplorazione di uno spazio, quello del testo, che non è essa a porre in essere.

Through the works of some exponents of philosophical hermeneutics (H.G. Gadamer, G. Figal) and the aesthetics of reception (W. Iser), this contribution illustrates two different issues: 1) the reading of a literary work as the happening of its meaning; 2) the character (performative or not) of this kind of reading. On question 1: everyone seems to agree that reading is a Textgeschehen. Gadamer: reading involves and transforms those who do it. Iser: the meaning of the work is constituted in the reading and the reader suffers the aesthetic effect. Figal: the work happens in reading but its happening does not 'belong' to it. On question 2: the first Gadamer and Iser present literary reading as the analogue of a musical performance. Figal tries to illustrate reading as the exploration of a space, that of the text, which it does not create.

Keywords: Hermeneutics, Reading, Literature, Gadamer, Figal.

Vorrei porre due questioni: la prima riguarda il ruolo crescente della lettura nella comprensione di un'opera d'arte letteraria, ruolo crescente e sempre più rilevante nella teoria estetica e nella filosofia dell'arte del secolo appena trascorso; la seconda questione riguarda il rapporto tra lettore e lettura, rapporto in cui si tratta di stabilire, in particolare, se il lettore, per il fatto stesso di compiere un atto di lettura, entri in una dimensione soltanto performativa, in cui conta il momento in cui quell'atto si realizza, via via che si dipana il filo del testo, riga dopo riga, pagina dopo pagina, sino alla sua ultima parola. Vorrei illustrare tali questioni rispetto a tre autori, Gadamer, Iser e Figal, che hanno affrontato il problema della lettura in maniera molto approfondita.

Partiamo dalla prima questione. Dei tre autori appena nominati, Iser è quello che ha studiato la funzione della lettura in molti contributi specifici, tra cui ricordo solo i più noti: *Der implizite Leser* (1972) e *Der Akt des Lesens* (1976). Ma la questione del ruolo della lettura e della fruizione in genere dell'opera d'arte è molto presente anche nell'opera degli altri due autori, a cominciare da Gadamer, che ha fatto anzi da apripista all'estetica della ricezione, di cui Iser è uno dei massimi esponenti assieme a Jauss, e che è stato maestro e ispiratore di Figal, prima di diventare per lui un padre ingombrante da mettere in discussione.

La seconda questione, riguardante la problematizzazione del carattere performativo della lettura, verrà illustrata a partire da alcuni contributi sull'argomento offerti da Figal, piuttosto critici nei confronti delle posizioni di Gadamer elaborate ed espone in *Wahrheit und Methode*. Non potrò esporre le riflessioni successive di Gadamer, in cui l'iniziale carattere performativo della ricezione artistica verrà progressivamente ridimensionato a favore di una crescente importanza attribuita al distacco interpretativo e al carattere tanto aperto quanto elusivo e inesauribile del testo. Sono sviluppi, questi di Gadamer, che non paiono così presenti nel pensiero di Figal ma essi contengono già molte tracce di una vera e propria autocritica, che richiamano, anticipandole, le stesse critiche dell'allievo.

Ancora due parole introduttive sulla prima questione. Il rilievo che acquista la lettura in relazione alla comprensione del testo letterario dipende dal carattere dell'opera d'arte come evento, come manifestazione di qualcosa di imprevedibile e non controllabile. Lettura chiama evento, dunque. Solo in questo modo la lettura, come messa in scena, esecuzione, attuazione del testo, può diventare rilevante. Non ci interessa più, in altri termini, la *mens auctoris* o il significato oggettivo dell'opera, ci interessa soprattutto ciò che accade nell'attuazione del testo. Perché la lettura acquisti una rilevanza teorica e una preminenza ermeneutica rispetto alla ideazione e alla composizione dell'opera da parte dell'artista, deve potersi dire che, proprio nella lettura, l'opera stessa esprime la pienezza del suo significato, in una maniera da un lato non programmata e dall'altro non esauribile. Imprevedibilità, forza soverchiante e inesauribilità fanno del momento della fruizione o della lettura qualcosa che reca i tratti di un evento, che, beninteso, non è quello dell'attuazione della lettura stessa ma dell'opera che si apre nel corso di questa attuazione. Molte domande si pongono a questo punto:

il lettore, quando legge, che cosa fa del testo? e che cosa fa il testo a lui? La lettura è attiva o passiva? più attiva che passiva? o più passiva che attiva? Si svolge come una conversazione, in cui gli interlocutori abbiano però la possibilità di correggere il tiro? Il modello corrente della dialettica è soddisfacente? Il lettore deve essere concepito come un insieme di reazioni individuali o piuttosto come l'attualizzazione di una

competenza collettiva? L'immagine di un lettore in libertà vigilata, controllato dal testo, è la migliore possibile¹?

1. GADAMER: LA LETTURA COME ESECUZIONE E MESSA IN SCENA DEL TESTO

Gadamer è colui che, sulla scia di Heidegger, ha sottolineato con grande forza il carattere dell'opera d'arte non solo come evento ma anche come verità e conoscenza extrametodica del contenuto che essa tratta: la manifestazione della verità è il senso dell'evento stesso dell'arte. Cosa significa, qui, verità? In breve, significa che i temi rappresentati in un'opera d'arte degna di questo nome raggiungono un tale livello di profondità, perspicuità e vividezza da apparire come dotati di un'evidenza che si autoproclama come vera. In altri termini, essi sono trasfigurati nel vero. Perché si realizzi questo evento è però necessaria la partecipazione di un lettore/spettatore, che deve lasciarsi prendere e rinunciare ad avere un atteggiamento oggettivante o giudicante. Più in particolare, il lettore, se vuole partecipare all'evento dell'arte, non deve assumere un atteggiamento estetico, limitandosi a formulare giudizi di gusto o valutazioni critico-formali. Deve invece essere investito e modificato dal contenuto dell'opera: il cambiamento che l'arte può produrre in noi non è episodico o effimero ma ci svela un altro modo di essere, offrendoci l'esperienza di un altro sguardo sulle cose e sul mondo.

La trasformazione a cui l'arte sottopone ciò di cui parla, trasforma anche chi vi assiste per il fatto stesso di mostrargli qualcosa che appare più vero e convincente di ciò che si mostra nell'esperienza ordinaria della realtà. Per lo stesso motivo l'opera d'arte si mostra solo a chi è coinvolto dalla lettura o dalla fruizione in genere. Rispetto alla questione che qui ci interessa più da vicino, ciò significa che la lettura non può consistere nel far scorrere lo sguardo su una pagina scritta: per leggere non basta saper leggere o leggere in maniera diligente. La fruizione del testo deve essere piena, senza riserve mentali, senza rete; come quando si gioca sul serio. E si gioca sul serio quando non si gioca per giocare.

In *Wahrheit und Methode*, Gadamer ricorre proprio al concetto di gioco, già ampiamente presente nell'estetica filosofica di fine Settecento, per illustrare l'esperienza dell'arte; il suo scopo consiste però nel contrastare l'uso che di questo concetto aveva fatto quella compagine teorica, colpevole di aver fornito, ai suoi occhi, una versione unilaterale dell'arte. Dal gioco in senso ludico e disimpegnato si passa così al 'giocare sul serio', che è l'aspetto rilevante del gioco quando c'è di mezzo l'aspetto preminente dell'arte: una conoscenza non scientifica del mondo e una esperienza in senso autentico della nostra condizione di esseri finiti.

¹ Compagnon 2000, 157.

Lo spettatore/lettore diventa la quarta parete del mondo chiuso dell'opera d'arte. Il mondo messo in scena, narrato, raffigurato dall'arte è chiuso in se stesso ma è anche «come aperto dal lato dello spettatore. Solo in lui acquista tutto il suo significato»², il gioco dell'arte è «totale»³ solo se comprende autori, attori e spettatori, personaggi e lettori.

La necessità del coinvolgimento del lettore/spettatore nell'essere dell'opera d'arte, quindi anche in assenza di lettori effettivi intenti a leggere, si che l'opera finisca per non dipendere dal lettore. Questi è soltanto un invitato, un partecipante al gioco. Il fatto che la «rappresentazione dell'arte è essenzialmente per qualcuno anche quando di fatto non c'è nessuno»⁴, questo fatto significa soltanto che quando c'è qualcuno, costui è sottoposto alla legge del gioco a cui assiste e di cui fa parte. L'essere del gioco è *Vervandlung*, 'trasfigurazione', 'trasformazione', 'metamorfosi', «nel senso che non lascia più sussistere per nessuno l'identità di chi gioca»⁵; nel gioco della rappresentazione sono dunque coinvolti, a diverso titolo, autori, attori, spettatori. Nell'accadere dell'opera questa si mostra sempre diversa da come possiamo immaginarcela, ci sorprende e ci obbliga a seguirla: anche per l'autore, l'opera ha sempre in serbo delle sorprese, come un figlio che si è reso autonomo rispetto al suo genitore.

Si diceva sopra che la trasformazione di cui parliamo non è un cambiamento qualsiasi: è un cambiamento prodotto dalla forza della verità che traspare dalla rappresentazione del tema trattato e che finisce per estendersi alla verità del mondo, per come possiamo farne esperienza. «Nella rappresentazione del gioco viene in luce ciò che è. In essa viene tratto in luce ciò che altrimenti sempre si sottrae e si cela»⁶. In *Wahrheit und Methode* anche il ruolo specifico attribuito alla lettura, persino quando è silenziosa, risente di questo modello rappresentativo a cui l'arte in genere viene riferita: l'opera non esiste al di fuori della sua fruizione e questa consiste sempre nel portare all'esterno ciò che essa racchiude. Il primato delle arti performative, come il teatro e la musica, è qui evidente: è decisivo l'atto dell'esternare, mettere in scena, eseguire, attuare, sonorizzare, vedere ciò che è soltanto scritto o fissato su un supporto. La contingenza connessa a questa forma di incontro è una sfida e un arricchimento per l'opera, che solo così potrà effettivamente mediarsi con le situazioni storiche a cui andrà incontro, mostrando la propria forza affermativa o la propria caducità.

La lettura silenziosa di un testo letterario pone però a Gadamer un problema spinoso: dov'è il palcoscenico in questo caso? Anche ammesso che il lettore sia un pubblico minimo, dov'è lo spazio della rappresentazione, in cui può sempre

2 Gadamer 1983, 141.

3 Gadamer 1983, 141.

4 Gadamer 1983, 142.

5 Gadamer 1983, 143.

6 Gadamer 1983, 144.

accadere di tutto? La risposta di *Wahrheit und Methode*, destinata a essere superata negli anni successivi, sarà che la lettura silenziosa e appartata racchiude anch'essa una sorta di momento teatrale: in fondo, come voleva Goethe, anche questa lettura intima è una sorta di esecuzione e di messa in scena che si svolge nell'intimità del nostro spirito, in cui siamo attori e spettatori ad un tempo.

2. ISER: LA LETTURA COME COSTITUZIONE DEL TESTO

Iser tenta di elaborare, sulla scia di Ingarden, una descrizione fenomenologica della nostra attività di lettura dei testi letterari, intesi come testi finzionali. Si tratta di testi non referenziali, che non si riferiscono a stati di cose ma, con il loro significato, introducono qualcosa di nuovo e inconsueto nel mondo reale oppure creano dei mondi totalmente fittizi. Mi limiterò qui a esporre alcune considerazioni di fondo illustrate nel volume *Der Akt des Lesens*.

La lettura dei testi letterari pone dei problemi specifici: non si tratta di decodificare in maniera automatica e meccanica il loro messaggio, si tratta invece di interagire con esso. Questa interazione prevede che il lettore lasci intervenire le sue personali disposizioni e non possa fare a meno di riversare i suoi condizionamenti e le sue abitudini interpretative nell'atto della lettura: l'aspetto artistico-compositivo dell'opera, in quota all'autore, e quello estetico-ricettivo, in quota al lettore, interagiscono così tra loro.

In questa interazione si può anche dire, con Gadamer, che il testo acquista il carattere di evento ma tale evento, con buona pace dello stesso Gadamer, non va al di là di un 'effetto estetico' (*ästhetische Wirkung*). La reazione estetica all'opera da parte del lettore è sì un effetto ma ben diverso dalla trasfigurazione o metamorfosi a cui pensa Gadamer: essa è soltanto il risultato del lavoro di costituzione del senso dell'opera prodotto dal lettore, che è tanto ricettivo quanto attivo nel misurarsi con le pagine del testo. Il senso del testo non è dato in maniera obiettivistica, non è l'idea che presiede alla composizione dell'opera e che l'opera stessa comunica a chi la prende in considerazione, ma è costruito dal fruitore sulla base di una serie di istruzioni contenute nel testo stesso. Il carattere estetico del senso dell'opera si traduce nel fatto che esso diventa un evento affettivo e sensibile; è la sensibilità, il carattere della partecipazione e del piacere sensibile a garantire il carattere di evento dell'opera. Il *Textgeschehen* sfocia in un evento di tipo soggettivo, diverso per ognuno e fortemente colorato in chiave personale.

Non è invece altrettanto soggettivo il processo di costituzione del senso, che è il vero dipanarsi del *Textgeschehen*: l'atto della lettura individuale risponde a caratteristiche ben precise del testo, che guidano la costituzione del senso finzionale dell'opera. Una volta che si è costituito, il senso dell'opera acquista

un carattere estetico, dunque privato e idiosincratico, mentre nel suo costituirsi tiene conto delle istruzioni contenute nel testo, che vanno attuate in maniera non arbitraria e che posseggono dunque una validità intersoggettiva.

Resta il fatto che la risposta estetica al testo non è autosufficiente o duratura. All'opposto della metamorfosi a cui pensa Gadamer, che è esistenziale più che estetica e che non ci lascia come eravamo prima, la reazione estetica di Iser è fugace e cede subito il passo alla sua elaborazione concettuale: la reazione estetica, pur necessaria, va riportata nell'orizzonte delle nostre esperienze abituali. In questo modo, la dimensione estetica perde la sua ineffabilità e il suo fascino, assumendo forma discorsiva: dobbiamo poter dire qual è il significato dell'opera, al di là del fatto di viverlo esteticamente. In questa opera di costituzione del senso dell'opera letteraria, che riverbera sul lettore il suo carattere estetico, è fondamentale il ruolo del cosiddetto lettore implicito; si tratta di una figura teorica imprescindibile per tutta l'estetica della ricezione, non solo in ambito letterario ma anche visivo-figurativo.

Riassumendo: il carattere di evento del testo è tale perché il suo senso non è dato ma si dà, ovvero viene costituito durante la lettura. L'evento è il processo di costituzione del testo spettante a una coscienza che, nel corso della lettura, opera delle sintesi tra le parti del testo, tra i suoi registri verbali, tra le prospettive e i punti di vista del discorso. La lettura ha dunque in Iser un carattere performativo: durante la costituzione del senso, fatta di anticipazioni, conferme e smentite, si forma la reazione estetica del lettore, reazione che in quanto effetto (*Wirkung*) è anche il modo di darsi primario del senso stesso. Il senso emerge dal suo processo di costituzione come fonte di un effetto estetico. La lettura è l'insieme delle sintesi testuali e della formazione dell'effetto estetico, come veste e deposito del senso.

In questo modo, il concetto di evento svolge in Iser una funzione tutto sommato poco impegnativa: se Gadamer ha fatto della coscienza dei giocatori il luogo di accesso alla verità, che trasformava *ipso facto* e in radice la loro condizione ordinaria, Iser sembra limitare questo effetto a una reazione estetica, fuggevole e incapace di integrarsi stabilmente nell'esistenza del lettore/spettatore.

3. FIGAL E L'ESTERIORITÀ DEL TESTO

Veniamo alla seconda questione su cui vorrei soffermarmi: il carattere performativo della lettura. Abbiamo visto che, in Iser, tanto l'attività costitutiva del soggetto quanto la ricaduta di questa attività sotto forma di *Wirkung* estetica sono il risvolto soggettivo del *Textgeschehen*: quest'ultimo finisce per non avere una propria autonomia e arriva a coincidere con il duplice ruolo, costitutivo

e ricettivo, della coscienza del lettore nella sua interazione col testo. Ma, così stando le cose, si può ancora parlare di un effettivo *Geschehen*? Cosa resta di un effettivo accadimento se questo non sopravanza la coscienza, se non la anticipa e la orienta ma è addirittura costituito dalla sua attività e accompagnato dalla risposta estetica soggettiva a ciò che si va costituendo? Pur non dialogando direttamente con Iser, Figal cerca di affrontare proprio questo punto, che, a suo dire, neppure Gadamer avrebbe elaborato in maniera convincente: si tratta del rapporto tra una esecuzione soggettiva, come la lettura o qualsiasi altra forma di attuazione del testo, e il farsi avanti del *Geschehen* dell'opera nel corso della sua esecuzione o attuazione. Se la resa convincente e persino travolgente di un'opera può essere intesa e vissuta come l'accadere dell'opera stessa, dove si colloca tale accadere rispetto all'esecuzione che l'ha reso possibile? E che ne è del carattere performativo della lettura, se l'accadere del testo non si fonde mai con la sua esecuzione, con la sua interpretazione ben fatta e ben riuscita?

Il punto di partenza dell'analisi di Figal è costituito da un rilievo circa la natura silenziosa e impersonale dei testi scritti, che nel caso dei testi letterari pone problemi specifici: essi sono infatti testi in senso eminente, cioè intrecci, orditi, tessuti, in cui l'ordine del discorso assume un valore pregnante e immodificabile. Nel silenzio dello scritto si evidenzia il fatto che il nostro rapporto con esso non può essere inteso nei termini di un dialogo vivente. Il testo non risponde perché non è una persona. La logica gadameriana di domanda e risposta deve essere perciò accantonata.

A questo silenzio strutturale si aggiunge il fatto che il pensiero scritto non è propriamente un pensiero vivente: il testo non pensa, perché non è una persona. In compenso, dà da pensare. In questi due caratteri sta dunque il carattere esteriore dei testi. Anche il rapporto tra l'esecuzione e l'accadere dell'opera è investito da questa evidenza di fondo, in cui si mostra l'esteriorità del testo. Si tratta dunque di descrivere la lettura come un processo segnato da tale esteriorità, nonostante il fatto che essa porta il testo al linguaggio, lo fa parlare. La lettura fa parlare qualcosa che è comunque avvolto dal silenzio e dà voce a un pensiero non tanto congelato quanto esteriore, che pensa attraverso di noi ma senza mai consegnarsi a noi come un nostro pensiero. Agli occhi di Figal, è proprio questa condizione della testualità a impedire che si possa considerare la lettura come un'attività esclusivamente performativa. La lettura non si esaurisce nell'essere l'attivazione del senso dormiente del testo e non ne rappresenta per questo l'effettiva realizzazione: l'essere del testo non diventa reale, da virtuale che era, per il semplice fatto di essere messo in moto dalla lettura. Ogni attivazione, ogni attuazione del senso del testo non può dissolvere la sua radicale esteriorità: il potere performativo della lettura urta contro questa premessa ineliminabile.

Descrivendo il processo della lettura, Figal osserva che il pensiero silenzioso del testo deve attirare fuori di sé il pensiero vivente del lettore: la lettura non può che cominciare con un invito al lettore, affinché entri in una dimensione esteriore rispetto alla sua coscienza. Il lettore presta, per così dire, la sua voce e il suo pensiero al testo ma tale prestito non si realizza in campo neutro bensì a casa del testo, cioè nel testo. Questo deve dunque attirare a sé il lettore con il suo silenzio, suscitando l'interesse a dargli voce. Ma questo significa anche, specie nel caso dei testi letterari, che l'interpretazione, nella sua duplice veste di 'esecuzione' (*Aufführung*) e 'riflessione' (*Nachdenken*), porta il testo, che pure è linguaggio, a un linguaggio di secondo livello, a quel linguaggio che il testo non può darsi da solo⁷. Si tratta del linguaggio vivente, che il testo riceve da fuori, attirando appunto fuori di sé il pensiero vivente, per indurlo a seguire il proprio andamento, la direzione che il testo impone al pensiero del lettore.

Se la lettura o l'esecuzione musicale riesce, può accadere che il testo emerga, venga fuori, prenda consistenza nel corso della sua lettura; così facendo, esso 'accade', nel senso che esce dal silenzio e diventa davvero parlante. L'evento del testo non può tuttavia, secondo Figal, mettere a tacere l'esecuzione, sostituendosi a essa. Qui non si ha soltanto un effetto estetico ma un entrare nella presenza, un ingresso in scena del testo nella pienezza dei suoi poteri; non per questo, però, l'evento può tacitare l'esecuzione. Infatti, se questa finisse, verrebbe meno anche l'evento, che è sostenuto proprio dal fare dell'interprete.

Vi è un *Geschehen* dell'opera che si dà rispetto all'esecuzione, rimanendone distinto come la cosa che in esso si presenta: al massimo delle sue possibilità, il fare esecutivo consente alla 'cosa' del testo rappresentato, a ciò che in esso urge, di venire fuori, di mostrarsi per come è. Lo sforzo della rappresentazione 'riesce', trova il suo compimento e in questo compimento la cosa, cercata e inseguita, si mostra. «In questo caso, nel fare vi è qualcosa oltre il fare»⁸ ma non al di là di esso, accanto ad esso: la cosa da rendere presente, il pezzo musicale, il quadro, il romanzo non può dissolversi nel fare ma non gli resta neppure e solo accanto. Quando un'esecuzione riesce e l'opera c'è, è davvero presente, essa non può essere semplicemente separata dall'esecuzione che la rende presente. Viceversa è necessario che il fare entri nella cosa o che la cosa entri nel fare. Quel che c'è da dire, la 'cosa' (*Sache*) del testo, «accade nel fare, si presenta. Ciò che qui si staglia come cosa, accadendo nel fare dell'interprete, è il testo, la trama, l'unità complessa a cui era rivolto l'interpretare»⁹.

Figal è alle prese con due esigenze contrapposte ma correlate. Da un lato, l'interpretazione di un testo non va incorporata nella cosa, fondendosi con essa e

7 Figal 2012, 218.

8 Figal 2012, 225.

9 Figal 2012, 225.

diventandone l'espressione diretta, senza più mediazioni: Figal vede questo esito racchiuso nell'idea di una «mediazione totale», di cui parla Gadamer a proposito delle rappresentazioni teatrali o musicali¹⁰, che non si sostituiscono all'opera ma ne rappresentano la progressiva espansione, l'emanazione inglobante, che si conferma in tutte le repliche e le esecuzioni ben riuscite di un testo base. Dall'altro lato, ed è questo il punto su cui Figal insiste apparentemente di più, la cosa rappresentata, l'opera d'arte non si dissolve nella sua interpretazione, perché ogni testo è in realtà segnato da una esteriorità insuperabile. La sostituzione tra interpretazione e interpretato non si realizza mai. L'esteriorità non viene meno. Ma come intendere davvero questa esteriorità? Che l'opera accada nel fare esecutivo e interpretativo significa che non può stare accanto ad esso, separata, perché così non accadrebbe nulla: la sua esteriorità radicale non può impedire una compenetrazione tra l'opera e la sua esecuzione, senza la quale quest'ultima non potrebbe realizzarsi in maniera convincente. Tuttavia, per non essere separata dal fare ma nemmeno farsi assorbire in esso, l'opera sembra divaricarsi lungo due direttrici che finiscono per divaricare anche il fare, l'esecuzione, l'interpretazione. Il fare si realizza soltanto in un 'effetto' che l'opera produce sul pubblico, «che non ci sarebbe senza il fare ma che nemmeno può attribuirsi da solo»¹¹, perché lo attinge dal testo; allo stesso tempo, il fatto che il testo si presenti in un'esecuzione ben riuscita non comporta che esso si identifichi fino in fondo con questa, cosa che ne rivelerebbe perciò l'esteriorità di fondo.

Per questo l'interpretazione può prendere un nuovo avvio o può essere avviata una nuova interpretazione. Così la sua esteriorità nel fare non solo si conserva ma è anche intensificata. L'accadere e con esso il presentarsi della cosa sono l'esteriorità del fare stesso¹².

L'esteriorità del testo nel fare, che pure lo rende presente, diventa un'esteriorità interna al fare come tale, poiché ogni esecuzione è esteriore rispetto a tutte le altre possibili così come nessuna di loro può rendersi davvero interna al testo, restandogli esterna ed esteriore.

In seguito, Figal è uscito da questa dialettica così serrata e asciutta, e ha sviluppato in altre direzioni la sua fenomenologia della lettura. Il carattere esteriore del testo, da cui sopra si faceva discendere il lato non performativo della lettura, è stato rimpiazzato da altre determinazioni, come la totalità aperta delle connessioni testuali o il carattere avvolgente della presenza della totalità di senso. Queste nuove determinazioni volgono in positivo ciò che, nella categoria dell'esteriorità, restava soltanto negativo. Il *textus*, soprattutto, viene confermato nella sua radice

10 Gadamer 1983, 153.

11 Figal 2012, 225.

12 Figal 2012, 225.

etimologica di intreccio e di trama, che non si esaurisce nella linea continua tra l'inizio la fine. Per questo la lettura di un *textus* richiede che lo si affronti non solo nella sua successione ma anche nella compresenza delle sue parti: l'ordine di un *textus* non si dà solo in maniera sequenziale, si dà in tutte le direzioni, ubiquamente, in ordine per così dire 'sparso', diffuso. Leggere un testo diventa sempre più un esercizio diverso dal ridestare la sua lettera morta, realizzandola nell'atto della lettura: leggere è anzitutto un andare dietro alla complessità dell'intreccio testuale.

Tutto ciò che è leggibile è un tutto, anche già soltanto una lettera dell'alfabeto o una singola parola. Entrambe sono delle totalità, che si offrono alla lettura: nel leggere, ciò che è leggibile viene sempre visto come un tutto, così come le linee, che formano una figura disegnata, vengono percepite nella loro totalità come quella figura¹³.

La totalità di senso di un testo scritto non viene raggiunta un po' alla volta, sommando i singoli significati delle singole parole o delle singole frasi ma è in qualche modo presente in ogni sua parte, anche se quasi mai possiamo abbracciare l'insieme del testo come possiamo fare invece con una figura che ci sta davanti. È sì vero che la prima lettura è ignara di quello che la attende e che anticipa il senso complessivo passo dopo passo ma già in questo lavoro di anticipazione la totalità non viene soltanto delineata e costruita in maniera progressiva ma è già attivamente presente in tutta la sua portata nel fornire indicazioni, suggerimenti, nel sostenere sensatamente lo sforzo di prepararsi a ciò che accadrà. Le letture ripetute di uno stesso testo, poi, non si limitano a ripetere il già noto, magari per il gusto di rifare più volte una strada che ci è piaciuta, ma fanno emergere continuamente dei rimandi che non si potevano individuare prima, aprono nuove prospettive, finiscono per condurci a ritroso e poi di nuovo in avanti, in una sorta di andirivieni continuo. La freccia del tempo, dal prima al poi, comincia a incurvarsi in tutte le direzioni, girovagando nel testo, che si mostra così come un ordito, una trama, dove tutto comunica con tutto. È l'articolazione e la distribuzione del senso che ci guida in questo viaggio di scoperta, non siamo semplicemente noi che andiamo a zonzo, anche se può sempre accadere a chi sa dove si sta muovendo di fare delle scoperte cosiddette 'casuali'.

La presenza di questa totalità di senso, proprio perché si offre sempre in maniera parziale, dichiara sin dall'inizio la sua inafferrabilità complessiva: le connessioni ci parlano sì di una forma di unità ma questa non può mai essere dominata unitariamente, con un colpo d'occhio. L'esperienza che ne abbiamo è sempre incompleta e tuttavia non per questo viene meno il senso unitario della sua presenza. Non dipende solo dalla lunghezza del testo che abbiamo davanti.

13 Figal 2017, 64.

Anche testi brevissimi, anche una poesia di pochissimi versi non si lascia afferrare per intero. E tuttavia avvertiamo sempre la completezza della cosa che ci si dà in maniera incompleta, sperimentiamo ogni singola parte come interconnessa, combinata, riflessa, incastonata, non dunque come un frammento isolato. Figal paragona così l'esperienza del testo ai movimenti che possiamo compiere all'interno di un edificio. Non siamo noi che, con il nostro atto di lettura, realizziamo qualcosa di soltanto virtuale: entriamo invece in un luogo per esplorarlo. Le case «non possono mai essere presenti in maniera completa», perché le pareti che delimitano una stanza impediscono di vedere le altre stanze e così via. Tuttavia, «lo spazio in cui ci troviamo non viene mai esperito come il frammento di una casa incompleta. In ogni spazio particolare di una casa, ci si trova in questa casa»¹⁴.

Certamente, posso uscire all'aperto e dominare la casa con lo sguardo, vedendola nella sua unitarietà ma l'esperienza della casa, come quella di un testo, consiste nell'entrare, nel varcare la soglia: si avrà così il senso di una totalità che è tale anche nella sua incompletezza e si speriporterà inoltre la presenza avvolgente dell'edificio. L'una cosa non si dà senza l'altra. Ma ha davvero senso parlare così dell'esperienza della lettura? Se non è una stanza o un edificio in senso fisico, il testo presenta delle condizioni che ne vincolano comunque l'esperienza: tutto «ciò che può essere compreso nella lettura, appartiene all'intreccio del testo, cosicché va compreso solo in questo intreccio»¹⁵. I testi sono delle estensioni limitate e delimitate, e in questo senso hanno degli orizzonti, degli orizzonti di senso.

L'aspetto performativo della lettura, dopo essere stato messo in ombra da considerazioni edilizie e ambientali, viene per questo cancellato del tutto? Certamente no. Figal lo ritrova in quell'immagine goethiana, ripresa dal Gadamer di *Wahrheit und Methode*, in cui anche nelle diverse forme di lettura, anche in quella silenziosa, c'è sempre un pubblico che ascolta e qualcuno che legge per lui; il pubblico di un teatro, pubblico o intimo che sia. Nel frattempo, però, Gadamer ha abbandonato questa immagine e si è messo in un cammino ancora più lungo di quello dell'allievo per continuare a chiedersi, nella sua grande vecchiaia, cosa sia la lettura. In un testo del 1979 lo dice apertamente: il «problema che mi tiene impegnato da decenni è quindi: che cosa è propriamente il leggere?»¹⁶.

MARCELLO MONALDI
Università degli Studi di Trieste
monaldi@units.it

14 Figal 2017, 66.

15 Figal 2017, 68.

16 Gadamer 2006, 149.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Compagnon 2000

A. Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris 1998, trad. ital. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino 2000.

Figal 2012

G. Figal, *Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie*, Tübingen 2006, trad. ital. *Oggettualità. Esperienza ermeneutica e filosofia*, Milano 2012.

Figal 2017

G. Figal, *Performanz und Text. Zur Phänomenologie des Lesens*, in G. Figal, *Freiräume. Phänomenologie und Hermeneutik*, Tübingen 2017, 60-70.

Gadamer 1983

H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, trad. ital. *Verità e metodo*, Milano 1983.

Gadamer 2006

H.G. Gadamer, *Über das Lesen von Bauten und Bildern* (1979), in H.G. Gadamer, *Gesammelte Werke*, VIII, Tübingen 1993, trad. ital. *La lettura di edifici e dipinti*, in H.G. Gadamer, *Attualità del bello*, Genova-Milano 2006, 143-151.