

www.giornaledifilosofia.net

**BACIARE LA VOCE
LAMARTINE E IL LETTORE FERITO**

Valerio Magrelli

www.giornaledifilosofia.net - Febbraio 2008

BACIARE LA VOCE. LAMARTINE E IL LETTORE FERITO*

di Valerio Magrelli

1. Prospetto

Questo intervento consta di cinque parti. Nella prima, si cercherà di tracciare all'interno di *Graziella* un percorso tematico che consenta di osservare il racconto da una prospettiva eccentrica, per così dire "anamorfica", ripercorrendo cioè la sua struttura narrativa secondo il punto di fuga, apparentemente secondario, costituito dalla relazione tra personaggi e prodotti testuali. Nella seconda, la stessa relazione verrà indagata alla luce di un tema ricorrente come quello del pianto. Nella terza, si tenterà invece di focalizzare il rapporto che intercorre tra prodotti testuali e pubblico di lettori, così come esso viene delineato nel libro di Lamartine sia sotto il profilo della ricezione vera e propria, sia sotto quello delle diverse modalità di esecuzione. Infine nelle ultime due sezioni, sulla base di alcune recenti ipotesi metodologiche, si proverà ad estendere all'intero romanzo le considerazioni desunte dai capitoli esaminati, per riconsiderare l'opera nel suo complesso come una sorta di epopea della lettura.

* Il presente saggio è già apparso nel volume V. Magrelli, *Il lettore ferito. Cinque percorsi critici (Larbaud, Apollinaire, Lamartine, Perec, Breton)*, Quaderni del Teatro di Roma, I, Roma, Master Edizioni 2005.

2. «...ces lignes noires sur ce vilain papier...»

Graziella è un libro in cui si avverte con singolare intensità la presenza materiale della scrittura, sotto forma di libri, dispacci, lettere, iscrizioni, biglietti. Aperto da due citazioni di Madame de Staël e Goethe, il romanzo dedica le sue pagine centrali ad alcune succinte analisi di Foscolo, Tacito e Bernardin de Saint-Pierre. L'anonimo protagonista passa il tempo scrivendo o leggendo, e tramite la lettura di un romanzo d'amore conquista il cuore della bella isolana, cui insegnerà più tardi i segreti della scrittura. I richiami all'universo del testo (con tutte le sue diverse pratiche) sono numerosi e espliciti. Ecco la noia per «ces livres qu'on a lus cent fois, et dont les caractères immobiles vous redisent toujours les mêmes mots dans la même phrase et à la même place»¹; ecco il tedio provocato dall'attività intellettuale: «J'essayais de lire, d'écrire, de penser, de me distraire par quelque travail d'esprit pénible et capable de dominer mon agitation. Tout fut inutile»²; ecco la tipica opposizione tra letteratura e vita: «J'essayais de lire pour me distraire, mais je voyais toujours sa figure entre mes yeux et la page. Il me semblait que les mots prenaient une voix et qu'ils soupiraient comme nos coeurs»³.

I riferimenti si moltiplicano già a partire dai primi capitoli. Sulla strada per Napoli, nei pressi di Velletri, appare una carrozza di posta rovesciata sul ciglio della strada, crivellata di colpi di fucile. Come in una poesia del Belli più tetro, il corriere, un postiglione e due cavalli sono stati uccisi: «Les dépêches déchirées et les lambeaux de lettres flottaient au vent»⁴. Questo ondeggiare dei fogli sarà ripreso in seguito per descrivere prima alcuni volumi gettati come zavorra durante il naufragio («Nous n'avions sauvé des flots que trois volumes dépareillés»⁵), poi i frammenti dei manoscritti distrutti dal giovane eroe («Combien le vent et les vagues de la mer de Naples n'ont-ils pas emporté et

¹ A. de Lamartine, *Graziella*, préface de J.-M. Gardair, Paris, Gallimard, 1979, p. 108.

² *Ibid.*, pp. 141-142.

³ *Ibid.*, pp. 170. Oltre ai passi citati, non sarebbe difficile trovare altri esempi. Così, mentre la moglie del pescatore grida "des vocabulaires d'injures", il narratore afferma: «Chaque famille est une histoire et même un poème pour qui sait la feuilleter» (*Ibid.*, p. 71 e 91).

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 85.

englouti, le matin, de lambeaux de mes sentiments et de mes pensées de la nuit, déchirés le jour et s'envolant sans regret loin de moi»⁶).

Senz'altro più rilevanti risultano però le pagine sul travestimento-svelamento finale. La scena si apre con il tema della lettura: «Un soir, je lisais dans ma chambre, à la lueur d'une petite lampe de terre cuite»⁷. Attratto dai rumori, il protagonista lascia la stanza: «Je posai mon livre, je pris ma lampe de terre dans ma main gauche, je l'abritai de la main droite contre les bouffées du vent pour qu'elle ne s'éteignit pas»⁸. Sembra un abbozzo di luminismo caravaggesco, un quadretto sul genere di altri già schizzati in precedenza⁹. Ma dopo una breve parentesi scherzosa, la catastrofe si abbatte sulla giovane, sottolineata dall'andamento paratattico del brano: «Ma curiosité ne résista pas à ce mystère. Je poussai la porte du genou. La porte céda. Je parus, ma lampe à la main, sur le seuil»¹⁰. La rapida sequenza si conclude nel buio: «Puis, se précipitant vers moi, elle souffla la lampe dans ma main pour que je ne la visse pas plus longtemps dans ce costume qui m'avait déplu»¹¹. Con tale impercettibile slittamento del fascio luminoso dal libro alla fanciulla travestita-svestita, Lamartine sembra quasi tratteggiare un raffinato emblema dello svelamento testuale.

Proseguendo questa rapida rassegna, tra i numerosi passi che concernono la presenza dell'oggetto testuale in *Graziella*, sono da segnalare ancora quelli in cui l'autore propone una doppia definizione della scrittura. Se l'eroina eponima sembra disprezzare il testo scritto («Est-ce que ces lignes noires sur ce vilain vieux papier n'auront jamais fini de vous parler?»¹²), il narratore, invece, ne

⁶ *Ibid.*, p. 127. Questi stessi frammenti porteranno Graziella a domandare: «Et à qui écrivez-vous toute la nuit ces longues lettres que vous jetez le matin au vent de la mer?» (*Ibid.*, p. 128).

⁷ *Ibid.*, p. 172.

⁸ *Ibid.*, p. 173.

⁹ Cfr. ad esempio questo passo: «Un enfant, accroupi sur la proue de la barque, penche en silence la torche inclinée sur la vague, pendant que le pêcheur, plongeant de l'oeil au fond de l'eau, cheche à apercevoir sa proie et à l'envelopper de son filet» (*Ibid.*, p. 46). Subito dopo, lo stesso, delicato soggetto viene immerso in un'atmosfera tragica: «C'était un spectacle sublime et sinistre que celui de ce pauvre enfant accroché d'une main au petit mât qui surmontait la proue, et de l'autre élevant au-dessus de sa tête cette torche de feu rouge, dont la flamme et la fumée se tordaient sous le vent et lui brûlaient les doigts et les cheveux» (*Ibid.*, pp. 57-58). Un'ennesima variazione del medesimo spunto figurativo avrà per soggetto la moglie del pescatore: «La veille mère parut bientôt tenant à la main une lampe de terre rouge, qui éclairait son visage maigre et pâle et ses cheveux aussi blancs que les écheveaux de laine qui floconnaient sur la table autour de sa quenille» (*Ibid.*, p. 65).

¹⁰ *Ibid.*, p. 173.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.* E più oltre: «Est-ce qu'il n'est pas plus doux de parler avec moi, qui vous regarde, que de parler des jours entiers avec ces mots ou avec ces ombres qui ne vous écoutent pas?» (*Ibid.*, pp. 128-129).

esalta il valore affermando: «L'homme se tourmente jusqu'à ce qu'il ait produit au dehors ce qui le travaille au dedans. Sa parole écrite est comme un miroir dont il a besoin pour se connaître lui-même et pour s'assurer qu'il existe»¹³. Questi due atteggiamenti contrastanti entreranno in contatto (e in un contatto estremamente fisico) allorquando il narratore insegnerà a Graziella l'arte della scrittura: «Je lui apprenait à lire et à écrire en lui faisant épeler les lettres sur mes livres et en lui tenant la main pour lui enseigner à les tracer»¹⁴, e inoltre: «Elle appuyait son coude sur mon épaule pour lire dans le livre où mon doigt traçait la ligne et lui indiquait le mot à prononcer. Quand elle écrivait, je tenais ses doigts dans ma main pour guider à demi sa plume»¹⁵.

In questa stessa prospettiva si colloca anche quel breve, incantevole inciso dedicato a illustrare un'ingenua credenza della giovane: «Elle pensait que la Sainte Vierge, attendrie par beaucoup de neuvaines en faveur de notre amour, changerait miraculeusement le contenu des lettres, et transformerait les ordres de retour en invitations à rester près d'elle»¹⁶. Benché appresa, benché padroneggiata, la pratica della scrittura continua a rappresentare un campo di forze mobile, incerto, magico. Come dimostra questa citazione, collocata verso la conclusione della vicenda, lo spazio del testo permane fino all'ultimo soggetto a metamorfosi, e a sua volta capace di produrre trasformazioni spesso irreversibili negli stessi protagonisti del racconto.

3. «La lecture est une événement dans la vie du coeur»

C'è però un altro elemento da sottolineare, ossia lo stretto legame tra scrittura e lacrime, un legame che pervade il romanzo in maniera addirittura ossessiva. Anche in questo caso, i passi da allegare sarebbero innumerevoli. Seguendo uno schema canonico, già nella scena del travestimento l'atto della

¹³ *Ibid.*, p. 127. L'immagine dello specchio sarà ripresa più tardi nella scena del travestimento, nella quale, come si è già detto, Graziella prova la sua nuova toilette senza sapere d'essere spiata dall'amico: «Il n'y avait pas même un miroir dans sa chambre. Elle se regardait dans le seau d'eau du puits de la terrasse, ou plutôt elle ne se regardait que dans mes yeux» (*Ibid.*, p. 173).

¹⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹⁶ *Ibid.*, p. 179.

lettura (in questo caso di un corpo considerato come testo) giunge a provocare il pianto tanto nel narratore («Une larme m'était montée du coeur»¹⁷), quanto nella giovane («Elle fondit tout à coup en pleurs»¹⁸). Del pari, nelle due strofe iniziali di Premier Regret si legge: «Quelquefois cependant le passant arrêté, / Lisant l'âge et la date en écartant les herbes, / Et sentant dans ses yeux quelques larmes courir, / Dit: "Elle avait seize ans! c'est bien tôt pour mourir"»¹⁹. Va inoltre rilevato che, nella breve nota apposta alla poesia, prima ancora di giungere alla celebre clausola "J'ai pleuré"²⁰, Lamartine definisce quei versi "larmes écrites"²¹.

Come risulta da questi brevi accenni, l'intera vicenda è affidata a un simile motivo conduttore. Lo si nota ad esempio nella scena della fuga di Graziella. In questa occasione, Andréa rinviene un biglietto d'addio della fanciulla intriso di qualche goccia d'acqua, segno del temporale notturno e insieme della tempesta sentimentale. Per valutare la scena in tutte la sua ricchezza, occorre precisare che il reperto scritto costituisce il primo frutto della nuova arte appresa da Graziella: «Le père tenait à la main un morceau de papier taché de quelques gouttes d'eau qu'on avait trouvé attaché par une épingle sur le lit. Il y avait cinq ou six lignes qu'il me priait, éperdu, de lire»²². Tale accorata implorazione al lettore (lo si vedrà più oltre) rappresenta una lontana eco di un episodio chiave che converrà indicare sin d'ora col nome di "scena dell'unisono". Per il momento, comunque, è opportuno osservare che, quasi per una sorta di contagio, l'autografo stilato da Graziella sarà motivo di un immediato pianto collettivo: «A la lecture de ces lignes, toute la famille fondit de nouveau en larmes»²³.

¹⁷ *Ibid.*, p. 175.

¹⁸ *Ibid.*, p. 178.

¹⁹ *Ibid.*, p. 187 (cfr. anche A. de Lamartine, *Oeuvres poétiques, texte établi, annoté et présenté par M.-F. Guyard*, Paris, Gallimard, 19, pp. 468-472)..

²⁰ *Ibid.*, p. 193. Questa nota è presentata in esergo a *Le fils de Lamartine et de Graziella*, la parodia di Tristan Corbière inclusa nell'edizione originale delle *Amours jaunes* (agosto 1873). Cfr. al riguardo C. Cros - T. Corbière, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 785-787; nonché P. A. Jannini, *Un altro Corbière*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 206-209, dove è sviluppato un attento confronto tra le due versioni del medesimo testo.

²¹ A. de Lamartine, *Graziella*, op. cit., p. 192.

²² *Ibid.*, p. 149.

²³ *Ibid.*, p. 150.

Tutto ciò si connette a un altro brano, successivo al naufragio, nel quale si discorre di una luce che brilla negli occhi del giovane straniero: « - C'était une goutte de l'eau de mer qui tombait de ses cheveux, reprit aigrement la vielle femme. - Et moi, je vous dis que c'était une larme, répliqua avec colère Graziella»²⁴. Lacrime, pioggia, spuma, formano un universo liquido, endogeno ed esogeno, psichico e paesaggistico, che ricorda quello descritto da Gaston Bachelard. Lo stesso tema ritorna in un brano di grande efficacia figurativa, allorché, durante la sequenza della lettura, il narratore scopre la sua copia di *Paul et Virginie* intrisa dal pianto della ragazza: «Deux ou trois larmes bruyantes, tombées de ses joues, tachaient les pages tout près de mes doigts»²⁵, e poco dopo: «Je repoussais en souriant la lampe de la main sans détourner mon regard de la page, et je sentais mes doigts tout chauds de ses pleurs»²⁶. La notazione risulta tanto più significativa se si considera che lo stesso Lamartine aveva paragonato l'opera di Bernardin de Saint-Pierre a una pagina dell'infanzia del mondo strappata alla storia del cuore umano e conservata purissima, «toute trempée de larmes contagieuses pour les yeux de seize ans»²⁷.

Ma il culmine di questa riflessione è affidato a quella vera e propria dichiarazione di poetica che occupa il sedicesimo paragrafo del secondo capitolo. Il brano si riferisce al giorno successivo la lettura collettiva. Davanti a una Graziella ancora sconvolta dall'esperienza della sera precedente, il protagonista esclama: «Merveilleuse puissance d'un livre qui agit sur le coeur d'une enfant illettrée et d'une famille ignorante avec toute la force d'une réalité, et dont la lecture est un événement dans la vie du coeur!»²⁸. Qui, Lamartine raccoglie le fila del suo sistema figurativo per tessere l'elogio di un preciso genere letterario. Mentre il sublime stanca, mentre il bello inganna, il patetico riesce a intenerire l'animo umano: «Celui qui sait attendrir sait tout. Il y a plus

²⁴ *Ibid.*, p. 68.

²⁵ *Ibid.*, p. 98. Si legga a questo proposito un passo tratto dal quinto libro dei *Mémoires inédits*, dove, dopo avere trascritto il biglietto d'addio lasciatogli dalla "vera" Graziella, l'autore aggiunge: «Un ou deux larmes avaient laissé leurs traces sur le gros papier jaune» (citato da J.-M. Gardair, *Ibid.*, p. 226).

²⁶ *Ibid.*, p. 99.

²⁷ *Ibid.*, p. 86. Cfr. *supra*, nota 7, p. 3.

²⁸ *Ibid.*, p. 101.

de génie dans une larme que dans les musées et dans toutes les bibliothèques de l'univers»²⁹.

In questa specie di manifesto, estetica e sociologia sembrano insomma andare di pari passo, con una lucidità che certo non sorprende in un autore tanto sensibile ai gusti del suo pubblico. Così, un motivo narrativo quale quello del nesso tra commozione e scrittura arriva a tramutarsi in programma letterario, e un'alchimia stilistica si rivela preziosa, ineguagliabile formula di successo: «Les poètes cherchent le génie bien loin, tandis qu'il est dans le coeur, et que quelques notes bien simples, touchées pieusement et au hasard sur cet instrument monté par Dieu même, suffisent pour faire pleurer tout un siècle, et pour devenir aussi populaires que l'amour et aussi sympathiques que le sentiment»³⁰.

4. «Une puissance d'attraction cachée dans le livre»

Fin qui un primo spoglio del libro. Ciononostante, al di là di queste immediate constatazioni, è importante notare che la presenza di tanti oggetti testuali riveste all'interno dell'intera vicenda una specifica funzione narrativa. Come si è detto, tutto converge verso la "scena dell'unisono". Dopo il naufragio, ai due amici non restano che tre libri scompaginati, un'indicazione tanto più preziosa in quanto, come ha ricordato Hans Blumenberg, «l'esame delle condizioni del naufrago in salvo fa parte della tradizione dell'allegoresi platonica»³¹. Leggendo avidamente i volumi superstiti, i giovani individuano in essi una specie di tavola sinottica, che vede via via emergere i sentimenti primari della libertà (Foscolo), della storia (Tacito) e dell'amore (Bernardin de Saint-Pierre). Graziella, incuriosita da un'occupazione così esclusiva e appassionata, interroga i due stranieri sulla natura di quelle tre opere, ritenendole testi di preghiere. E' a questo punto che il meccanismo privato della lettura si sblocca.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1985, p.47.

Le barriere interposte dall'analfabetismo cadono per un istante, o meglio, si ripropongono in una nuova forma, dato che, come ha mostrato Jean-Michel Gardair a partire dalla non reversibilità del travestimento, «la circulation à l'intérieur des classes sociales est à sens unique»³². Il cerchio dei lettori si allarga e si modifica. Ai due interpreti paritari, in grado di accedere al testo grazie alla duplice facoltà di leggere e di conoscere la lingua originale, subentra una formazione caratterizzata da una struttura fortemente gerarchica: da un lato il lettore-officiante, che sceglie e legge i passi «en les traduisant dans la langue vulgaire du pays»³³, dall'altro il gruppo degli ascoltatori immersi nella loro totale passività (con l'unica eccezione dell'amico francese, ormai passato definitivamente in secondo piano). Ritornando su questo stesso argomento, più tardi il narratore affermerà: «De même que je traduisais le poème, le poème avait traduit la nature»³⁴. E' appunto sulla base di questa doppia traduzione (condotta sul piano della lingua come su quello del sentimento), che il dispositivo del testo, una volta "azionato" tramite la lettura ad alta voce, finirà per agire sul destino della giovane astante.

Ma il miracolo non si realizza al primo colpo: solo alcuni prodotti letterari si riveleranno in grado di assicurare quel folgorante contatto tra narrazione e esperienza che rappresenta il centro tematico di *Graziella*. Come in un trattatello di sociologia della letteratura *avant la lettre*, Lamartine, approntando una vera e propria inchiesta sul campo, esamina gli effetti di tre diverse opere su un uditorio ingenuo. I primi due campioni falliscono, rivelandosi incapaci di stabilire un regime di autentica trasmissione culturale nei confronti dei loro ascoltatori. Tra la meraviglia dei due letterati, Foscolo e Tacito non destano alcun interesse. Soltanto il terzo autore, Bernardin de Saint-Pierre, riuscirà a spezzare il sortilegio dell'indifferenza fino ad affascinare il suo ristretto pubblico³⁵.

³² J.-M. Gardair, *Préface*, in A. de Lamartine, op. cit., p. 18.

³³ A. de Lamartine, *Graziella*, op. cit., p. 94.

³⁴ *Ibid.*, p. 101.

³⁵ Come ha ricordato J.-M. Gardair, nel *Charles Barimore* di Forbin (uno tra i testi ispiratori di *Graziella*), una tempesta obbliga un giovane aristocratico straniero a scendere a Procida, dove conquisterà l'amore di una fanciulla locale attraverso la lettura di un libro. Tuttavia, nel romanzo di Forbin, l'autore che funge da tramite della seduzione non è Bernardin de Saint-Pierre, bensì Torquato Tasso, che peraltro,

E finalmente, incantata da *Paul et Virginie*, la giovane si trascina accanto al lettore, colpita dalla sua favola, trafitta: «Graziella, qui se tenait ordinairement un peu loin, se rapprochait insensiblement de moi, comme si elle eût été fascinée par une puissance d'attraction cachée dans le texte. Adossée au mur de la terrasse, au pied duquel j'étais étendu moi-même, elle se rapprochait de plus en plus de mon côté, appuyée sur sa main gauche, qui portait à terre, dans l'attitude du gladiateur blessé»³⁶. Raramente l'azione della lettura, la forza d'attrazione nascosta nel testo, è stata espressa con tanta icasticità. Qui l'io narrante si descrive nell'atto del narrare, mentre, stretta al suo fianco, immolata alla voce, giace la vittima, vero e proprio emblema dell'ascoltatore ferito.

Si arriva così al cuore del secondo capitolo: «Elle regardait avec de grands yeux bien ouverts tantôt le livre, tantôt mes lèvres, d'où coulait le récit; tantôt le vide entre mes lèvres et le livre, comme si elle eût cherché du regard l'invisible esprit qui me l'interprétait»³⁷. Dunque, Graziella è irresistibilmente sospinta verso l'origine della voce, verso la fonte della storia, verso quell'ipnotico "vide" da cui scaturisce il racconto che sovvertirà la sua intera esistenza. Mentre il narratore avverte su di sé il calore del suo alito, la carezza dei suoi capelli (e non c'è bisogno di soffermarsi sul valore di questo feticcio³⁸), lo sguardo della ragazza continua a muoversi tra le labbra che parlano e il testo che suggerisce le parole, irresistibilmente calamitato dal misterioso arco voltaico di suono e senso, di pronuncia e segno. Nello spazio vivente e animato del soffio, l'ascoltatrice tenta di decifrare l'atto pneumatico della lettura, anzi, i due atti congiunti di traduzione e lettura.

Il brano seguente non è meno efficace. Stupito dalla fervida attenzione dell'uditorio, il protagonista paragona il respiro di Graziella, che si interrompe o si affretta a seconda dell'andamento del dramma, all'ansimare di chi, scalando una montagna, si riposi ogni tanto per prendere fiato. L'idea dell'ascensione si ricollega a due passi del racconto: il primo riguardante la salita affrontata per

oltre ad essere citato in *Graziella*, viene definito da Lamartine, nelle sue *Confidences*, come il primo poeta capace di risvegliare in lui cuore e immaginazione.

³⁶ A. de Lamartine, *Graziella*, op. cit., p. 97.

³⁷ *Ibid.*, pp. 97-98.

³⁸ Cfr. ad esempio J. Gaulmier, *Sur un thème obsédant Lamartine: la chevelure*, "Mercure de France", 1° marzo 1957.

raggiungere la casa ischitana a strapiombo sul mare; il secondo relativo alla scalata del Vesuvio, con la celebre clausola: «Le spectacle est dans le spectateur. Je l'éprouvai»³⁹. Alla luce di questa affermazione, l'atto della lettura sembra acquisire una nuova, più ampia risonanza. L'accento viene infatti spostato dal momento della produzione a quello della ricezione. In tal modo, lo slittamento tra spettacolo e spettatore ne suggerisce un altro, in certo senso omologo e isomorfo, tra lettura e lettore. Si assiste insomma a un'interiorizzazione dell'atto estetico, e mentre il narratore avverte sulle dita le lacrime di Graziella che bagnano le pagine del libro, il passo, già citato, conclude il tredicesimo paragrafo esaltando fino al parossismo il contatto fisico tra testo, lettore e pubblico.

La scena seguente si apre con una pausa in cui viene spiegato come il respiro del mare echeggi sullo sfondo in armonia con lo svolgersi della lettura (una ripresa del tema del sospiro sviluppato, stavolta, sull'asse orizzontale ed equoreo piuttosto che su quello verticale e terrestre). Dopo questa breve modulazione acustico-paesaggistica (sul genere di quelle indagate da Georges Poulet o Jean-Pierre Richard), Lamartine torna a affrontare la triangolazione tra lettore, ascoltatrice e libro. Ora la ragazza avvicina la lampada alle pagine del volume fin quasi a bruciarle, «comme si elle eût pensé», precisa il narratore, «que la lumière du feu allait faire jaillir le sens intellectuel à mes yeux et éclore plus vite les paroles sur mes lèvres»⁴⁰. La luce della fiamma, il senso nascosto, le parole a fior di labbra: al centro del quadro sta ancora una volta quel "vide" enigmatico che, come l'antro della Sibilla Cumana⁴¹, costituisce il luogo di emissione della parola da cui dipenderà il destino stesso della protagonista.

Con il paragrafo successivo (immediatamente precedente quello dedicato all'esame del genere patetico) termina la scena della lettura. Non si tratta, però,

³⁹ A. de Lamartine, *Graziella*, op. cit., p. 144. A questo proposito, vale forse la pena ricordare che la stessa immagine, perfettamente ribaltata, si ritrova in *Time out*, una poesia di Robert Frost apparsa nel 1942. Mentre Lamartine stabilisce un confronto tra l'ascolto del testo e l'esperienza dell'ascesa, il poeta americano equipara la scalata di una montagna alla lettura: «It took a pause to make him realize / The mountain he was climbing had the slant / As of a book held up before his eyes / (And was a text albeit done in plant)» [«Ci volle quella pausa perché lui comprendesse / Che il monte su cui saliva era inclinato / Come un libro tenuto innanzi agli occhi / (Ed era uno scritto, sia pur compilato di piante)»]. R. Frost, *Time out* (trad. it. *Intervallo*), in R. Frost, *Conoscenza della notte e altre poesie*, a cura di M. Bacigalupo, trad. di G. Giudici, Milano, Mondadori, 1988, pp. 274-275.

⁴⁰ A. de Lamartine, *Graziella*, op. cit., p. 99.

⁴¹ «Cumes et ses temples, ensevelis sous les lauriers touffus et sous les figuiers sauvages» (*Ibid.*, p. 52).

di una conclusione tranquilla e pacificata: l'energia che *Paul et Virginie* ha scatenato nell'uditorio è troppo profonda e incontrollabile per essere riassorbita in pochi istanti. Sorpresi e lusingati dall'immenso potere di cui si trovano a disporre, i due amici, con gesto squisitamente sadico, decidono di sospendere la lettura: «Mais ce fut en vain qu'elle nous conjura de continuer; nous ne voulûmes pas user notre puissance en une seule fois, et ses belles larmes nous plaisaient trop a faire couler pour en tarir la source en un jour»⁴².

Come si può desumere da queste poche righe, il progetto del narratore-lettore in *Graziella* non differisce troppo da quello che, come si è già visto, Lamartine stesso si ripropone di seguire, in quanto romanziere, nella sua apologia del genere patetico. Entrambi, infatti, tendono a conquistare il pubblico attraverso una sapiente manipolazione dei suoi istinti primari (non bisogna dimenticare che l'uditorio cui ci si riferisce è composto di anime semplici, poveri pescatori, fanciulle illetterate, famiglie ignoranti). A riprova di ciò, basta considerare il modo in cui si articola questa retorica del sentimento. Per aumentare l'effetto della suspense, la seduta viene interrotta in uno tra i momenti più critici della narrazione, ossia proprio nel punto in cui Virginie, richiamata in Francia, allontanata dalla sua isola, separata da Paul, «sent, pour ainsi dire, le déchirement de son être en deux»⁴³. Con supremo tempismo, il tempo della lettura viene lacerato nello stesso momento in cui la trama tocca il suo climax: al dilaniamento psicologico corrisponde lo strappo narrativo, alla disperazione dell'eroina, quella della sua ascoltatrice, la quale, in questo modo, viene in un certo senso designata come il suo ideale *alter ego*.

La brusca rottura dell'incanto impedisce e procrastina un'identificazione di cui *Graziella* è ormai avviata ad essere l'innocente vittima: «La jeune fille sentait son âme, jusqu'à là dormante, se révéler à elle dans l'âme de Virginie»⁴⁴. Per questo, l'interruzione del processo di *transfert* non tarda a provocare le reazioni più scomposte. Nel tentativo di ristabilire il contatto interrotto, la ragazza sconvolta afferrerà il volume per parlargli, stringerlo e cercare un varco tramite

⁴² *Ibid.*, p. 100. Cfr. ad esempio J. Gaudon, *Lamartine lecteur de Sade*, "Mercure de France", novembre 1961.

⁴³ A. de Lamartine, *Graziella*, op. cit., p. 99.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 100.

cui attingere di nuovo alla fonte della storia: «Elle l'ouvrit, comme si elle eût pu, à force de volonté, en comprendre les caractères»⁴⁵. Ma questo *raptus* non avrà alcun effetto. Senza l'intercessione del sacerdote, il libro, come un idolo spietato, tace. Solo più tardi, l'onnipotente narratore, beneficiario della metamorfosi e insieme suo inconsapevole *medium*, porterà a compimento quell'opera di vampirizzazione compiuta dal testo sulla malcapitata lettrice, e sancita dai sogni dei due amici: «La ravissante image de Graziella transfigurée par ses larmes, initiée à la douleur par l'amour, flottait dans nos rêves avec la céleste création de Virginie. Ces deux noms et ces deux enfants, confondus dans des apparitions errantes, enchantèrent ou attristèrent notre sommeil agité jusqu'au matin»⁴⁶.

Con il paragrafo diciannovesimo, che conclude il secondo capitolo, la trasfigurazione può dirsi definitivamente realizzata. I protagonisti del dramma abbandonano Ischia per fare ritorno a Mergellina. E qui, con una soluzione di grande efficacia figurativa, Lamartine, per ribadire l'intensità della vicenda appena svoltasi, si affiderà allo stesso elemento metereologico che aveva dato inizio alla vicenda. La lunga tempesta che, provocando il naufragio, aveva spinto sull'isola i giovani francesi, finalmente dilegua. Il vento cade, la luce torna a splendere: «Au lever du soleil, le neuvième jour, le vent de l'équinoxe tomba enfin, et, en peu d'heures, la mer redevint une mer d'été»⁴⁷. Su questo mare, Graziella scivola via felice, ma ormai irreparabilmente alterata, rivelata a se stessa dall'esperienza, radicale e illuminante, della lettura.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 99. Più tardi, la stessa scena si ripeterà in un contesto del tutto differente: «Puis, par un mouvement subit, elle m'enlevait le livre ou m'arrachait la plume des doigts en se sauvant. Je la poursuivais sur la terrasse, je me fâchais un peu: elle riait», e ancora: «Alors elle me cachait mon livre et mes plumes» (*Ibid.*, pp. 128 e 129).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 104.

5. Il teatro della lettura

Nella seconda metà degli anni Sessanta, con il nome di estetica della ricezione (*Rezeptionsästhetik*), si è andato sviluppando un nuovo orientamento nella ricerca storica. A partire dal concetto di "orizzonte di attesa", istituito da Karl Mannheim e ripreso da Hans Robert Jauss, la *Scuola di Costanza* ha propugnato una metodologia interpretativa basata sull'esigenza di analizzare l'oggetto estetico non solo dal versante dell'autore, ma anche da quello del lettore. Sottolineando la pressoché totale assenza della figura del destinatario della letteratura nella storiografia letteraria, si è infatti auspicata la realizzazione di una "storia degli effetti" in grado di sviluppare le ricerche avviate, in ambito filosofico, da Hans Blumenberg e Hans Georg Gadamer. Certo, gli antecedenti non mancavano, da Montaigne a Borges, da Poe a Baudelaire, dalla nozione di "lecture créatrice" di Péguy alla teoria poetica di Valéry, lungo quella ricca tradizione che «fa appello ad un lettore produttivo e non più inattivo»⁴⁸. Tuttavia, solo con i teorici della Scuola di Costanza *Il lettore come istanza di una nuova storia della letteratura*, per dirla con il titolo di un saggio di Jauss, ha assunto pieno diritto di cittadinanza nella storiografia e nella critica letteraria.

Questa breve parentesi costituisce il punto di partenza indispensabile per muovere in direzione di una particolare lettura di *Graziella*. Quando L. L. Schücking, nel tentativo di precisare l'astratta categoria del lettore, afferma: «La storia della letteratura si dovrebbe chiedere anzitutto che cosa viene letto in una determinata epoca da determinate componenti della popolazione, e perché viene letto»⁴⁹, come non evocare le puntuali pagine di Lamartine? Quando H. U. Umbrecht invoca la necessità di «un metodo per studiare più da vicino l'impatto della lettura di testi letterari sull'agire del lettore»⁵⁰, come evitare di ripensare alla scena dell'isola? Come resistere alla tentazione di applicare la

⁴⁸ R. C. Holub, *Introduzione*, in AAVV, *Teoria della ricezione*, a cura di R. C. Holub, Torino, Einaudi, 1989, p. XXI.

⁴⁹ Citato in R. Weimann, *Estetica della ricezione e cultura borghese*, trad. it. in AAVV, *Teoria della ricezione*, op. cit., p. 95.

⁵⁰ H. U. Gumbrecht, *Conseguenze dell'estetica della ricezione*, trad. it. in AAVV, *Teoria della ricezione*, op. cit., p.178.

nozione di "ricezione zero", o mancata attualizzazione, ai testi di Tacito e Foscolo? Come impedirsi di considerare l'ascolto (o lettura mediata) di *Paul et Virginie* alla stregua di una rappresentazione dal vivo di quel concetto di concretizzazione con cui Roman Ingarden ha descritto il processo di riempimento delle indeterminatezze dell'oggetto estetico?

In base a quanto si è finora detto, *Graziella* rivela una particolare attenzione per le modalità di fruizione del prodotto letterario, un'attenzione ribadita sia, sotto il profilo testuale, dall'abbozzo di campionatura condotta tra il pubblico ischitano (primitivo esempio di analisi sociologica), sia, sul piano biografico, dalla figura di un Lamartine oculato agente letterario di se stesso (moderna figura di autore sensibilissimo ai gusti del suo pubblico). A partire da questa constatazione, sarà allora opportuno osservare più da vicino la sequenza cruciale del romanzo per ricostruire il sofisticato modello di lettura che essa realizza, per individuare la distribuzione dei ruoli nel teatro della lettura, e infine per chiarire cosa effettivamente avviene nella casa del pescatore.

«Non molto tempo fa stavo seduto al porto di un paesino di pescatori nell'Italia meridionale. Il mio tavolino stava per strada, davanti all'ingresso di un bar. I pescatori, a gambe larghe, le mani in tasca e con le spalle rivolte verso la strada, guardavano in giù, in direzione delle barche a vela che erano appena tornate dalla pesca. C'era una gran quiete, ma all'improvviso dietro di me qualcosa cominciò a far rumore e ad emettere suoni. Qualcuno stava cercando di mettere in funzione la radio, il cui altoparlante era incassato nella parete centrale del bar. Essa aveva il compito di attrarre i clienti, ed era per il proprietario del bar simile alla rete dei pescatori lì presenti»⁵¹. Così, in uno studio del 1933, Rudolf Arnheim descriveva l'avvento della radio in una società ancora sostanzialmente pre-industriale. Paragonando l'emissione radiofonica all'atto della pesca, il teorico della percezione indicava il suo segreto nella capacità di captare l'ascolto del pubblico: la voce, come la rete, cattura la sua preda trattenendola dentro le sue maglie.

⁵¹ R. Arnheim, *Radio*, Faber & Faber, London, 1936 (trad. it., *La radio, l'arte dell'ascolto*, Roma, Editori Riuniti 1987, p. 7).

Inutile precisare quanto remoti siano i punti di contatto tra un saggio sociologico sui mass media e un romanzo sentimentale ottocentesco. Eppure, le considerazioni di Arnheim consentono di esaminare la questione sotto una nuova angolatura. Uscito in Gran Bretagna nel 1936, tradotto in Italia due anni dopo dall'editore Hoepli (*La radio cerca la sua forma*), il suo libro, ristampato in tedesco col titolo *Rundfunk als Hörkunst*, è stato riproposto in italiano come *La radio, l'arte dell'ascolto*. Ora, anche al di là dell'ambientazione vagamente folcloristica, questa parabola sul pescatore pescato, questo apologo sulla tecnica dell'irretimento, porta direttamente al centro di *Graziella* e invita a ripercorrere la sua vicenda in una prospettiva volta a privilegiare l'azione della voce, e dunque, per riflesso, l'arte dell'ascolto.

Ma è il momento di abbandonare l'apparecchio radiofonico per ritornare al teatro della lettura. Secondo Gadamer, non c'è un confine netto tra il leggere ad alta voce e il leggere in silenzio, in quanto «ogni lettura che sia anche comprensione è sempre già una forma di riproduzione e di interpretazione»⁵². Per quanto puntuali, simili notazioni pertengono pur sempre all'ambito della lettura individuale. Diverso il caso delle letture pubbliche: «Il processo della ricezione», ha rilevato in tal senso Karlheinz Stierle, «è profondamente diverso a seconda che il testo venga letto in silenzio o ad alta voce di fronte ad un pubblico. La lettura silenziosa fa affidamento solo sulla parola scritta, la lettura ad alta voce, invece, aggiunge una certa enfasi e un'intonazione. In questo modo riduce la configurazione del senso del testo ad un'unica interpretazione. Ma è questa stessa riduzione che, circoscrivendo le possibili interpretazioni, attira l'attenzione proprio sull'esistenza di altre possibilità»⁵³.

E' quanto accade appunto in *Graziella*, nel capitolo in cui la trasmissione della parola scritta e la sua traduzione si effettuano contemporaneamente. Tuttavia, se, come ha osservato Harald Weinrich, un testo letterario è un testo nel senso della linguistica testuale, dotato cioè di un locutore e un ascoltatore, o rispettivamente, nel caso di un testo scritto, di un autore e di un lettore, allora,

⁵² H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it., Milano, Bompiani, 1983, p. 198. Si veda a questo proposito la memorabile pagina in cui Agostino descrive la lettura muta del suo maestro Ambrogio nel sesto libro delle Confessioni, e il commento proposto da Borges nel testo intitolato *Il culto dei libri (Altre inquisizioni)*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1963, p. 116-117).

⁵³ K. Stierle, *La lettura dei testi di finzione*, trad. it. in AAVV, *Teoria della ricezione*, op. cit., p. 153.

dietro queste due definizioni, si nasconderà una casistica assai più frammentaria. Così, mentre per quanto riguarda l'emittente, c'è chi distinguerà tra autore e narratore (Kayser), per quanto concerne invece il destinatario, si sottolineerà volta a volta l'opposizione tra lettore e pubblico (Dieckmann), "lettore al quale" e "lettore per il quale" (Escarpit), "lettore" [*lecteur*] e "lettore competente" [*liseur*] (Thibaudet), "lettore" e "archilettore" (Riffaterre)⁵⁴.

Ma alle ripartizioni sinora menzionate se ne potrebbero aggiungere molte altre: dal "lettore sufficiente" di Montaigne al "lettore originario" di Schleiermacher, dal "lettore ideale" di Larbaud al "lettore implicito" di Wolfgang Iser. Inoltre, da un punto di vista segnatamente sociologico, sarebbe lecito distinguere alcune specifiche modalità di lettura, individuando, tra i possibili esempi di *homo legens*, una tipologia storica del lettore così articolata: l'ascoltatore che assieme ad altri ascoltatori segue attentamente la performance di un cantante; l'"esecutore della parola" di cui parla la Bibbia; l'amico ed estimatore al quale l'autore legge le pagine appena scritte; lo scolaro che studia gli autori obbligatori; il lettore "domenicale" che divora il suo romanzo; il critico che "rimugina" (F. Schlegel); lo storico della letteratura che "classifica" il suo testo, e, in ultimo, il filologo, che lo spiega parola per parola. A completare questo breve elenco, Weinrich preciserà: «Non c'è dubbio, inoltre, che esiste anche il tipo della lettrice»⁵⁵.

Benché non sia questa la sede per affrontare simili questioni terminologiche, proprio su questo "tipo della lettrice" converrà soffermarsi per rimarcare l'estrema pregnanza del quadro lamartiniano, sorta di raffigurazione paradigmatica che, come una vera *ekphrasis*, teatralizza in maniera memorabile la complessa meccanica della lettura.

⁵⁴ H. Weinrich, *Per una storia letteraria del lettore*, trad. it. in AAVV, *Teoria della ricezione*, op. cit., p. 28.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

6. Il racconto: offerta e trasformazione

A ben vedere, Graziella è un'ascoltatrice, o almeno una lettrice per interposta persona. Ad ogni modo, ciò che essa esprime è l'irresistibile, lacerante potenza della lettura. Nella illuminante "scena dell'unisono", Lamartine descrive il lettore come un gladiatore ferito, completamente in balia del narratore. Ora, è proprio questo "cedimento partecipe" a rappresentare l'atto costitutivo della lettura. Anche se colto nel suo aspetto più ingenuo (una giovane analfabeta che ascolta una storia d'amore letta per lei da un giovane letterato, una povera procidana incantata da un nobile francese), pure, questa esperienza estatica rappresenta con inconsueta icasticità il momento fondante della comprensione letteraria, nel doppio movimento di offerta e trasformazione.

Secondo Gadamer, chi vuole comprendere un testo deve essere pronto a lasciarsi dire qualcosa da esso, mostrandosi preliminarmente sensibile all'alterità del testo. Neanche il filologo o lo storico possono comprendere il testo senza agire su di esso, senza cioè pensarsi come destinatari del testo, e dunque, almeno in linea di principio, senza soggiacere in qualche modo al suo fascino: «Chi legge un testo vi è già dentro lui stesso, nella misura in cui ne comprende il significato. Il lettore appartiene egli stesso al testo che comprende e interpreta»⁵⁶. Notazioni assai simili si ritrovano nei teorici russi della letteratura, come ad esempio Michail Bachtin: «Il senso è potenzialmente infinito, ma può attualizzarsi soltanto se entra in contatto con un altro (altrui) senso, sia pure con una domanda nel discorso interiore del comprendente»⁵⁷. Da parte sua, Juri Lotman ha affermato: «Il processo di trasformazione del testo nella coscienza del lettore (o del ricercatore), così come la trasformazione della coscienza del lettore introdotta nel testo, non è un travisamento della struttura obiettiva da cui si allontana, ma il manifestarsi del meccanismo del testo nel processo del suo funzionamento»⁵⁸.

⁵⁶ H. G. Gadamer, op. cit., p. 394.

⁵⁷ M. M. Bachtin, *Dagli appunti del 1970-71*, trad. it., "Intersezioni", n. 1, 1981, p. 134 (citato in P. C. Bori, *L'interpretazione infinita. L'ermeneutica cristiana antica e le sue trasformazioni*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 145).

⁵⁸ Ju. M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, trad. it., Venezia, Marsilio, 1985, p. 253.

Non troppo diverse suonano le riflessioni di Iser circa l'accrescimento dell'esperienza attraverso la ristrutturazione del passato, e quelle di Gumbrech sulla difficoltà di descrivere scientificamente le possibili ripercussioni della ricezione della letteratura sull'agire del lettore. Secondo quest'ultimo, sebbene le esperienze acquisite durante la lettura di testi letterari modifichino quel dominio del sapere sociale che fonda l'agire quotidiano dei lettori, tuttavia, lo studio dell'influsso che la lettura di un testo esercita sul comportamento del lettore risulta bloccato dall'impossibilità di isolare e valutare quelle stesse esperienze. Il processo durante il quale le esperienze acquisite vengono assimilate alle conoscenze precedentemente accumulate è dunque destinato a rimanere impenetrabile: «Bisogna infine ricordare che questa aporia è irrisolvibile anche quando possiamo interrogare i lettori sul significato delle loro esperienze di lettura in vista del loro comportamento»⁵⁹.

Alla luce di queste dichiarazioni, appare chiara la peculiarità del testo lamartiniano come *specimen* dell'influsso di un testo sul lettore, sia da un punto di vista particolare (le pagine della lettura di gruppo), sia da un punto di vista generale (un'intera macchina narrativa che ruota intorno alla conversione sentimentale operata grazie alla lettura). Ma per comprendere ciò che si compie in *Graziella*, il punto di riferimento più illuminante è forse il saggio di Paul Ricoeur *Dal testo all'azione*, che specie nel capitolo *Comprendersi davanti all'opera* (dedicato all'analisi della soggettività del lettore) può offrire gli strumenti per una precisa disamina della *trance* descritta da Lamartine.

Per Ricoeur, la lettura, come l'esecuzione di una partitura musicale, segna la messa in atto delle possibilità semantiche dell'opera. Così "attualizzato", il testo trova un ambiente e un pubblico, riprendendo il suo intercettato e sospeso movimento di referenza verso un mondo e verso dei soggetti. Esistono due tipi di lettura: la spiegazione, che lascia il testo nella sua sospensione, e l'interpretazione, che al contrario lo affida alla comunicazione vivente. Se spiegare è liberare la struttura, cioè le relazioni interne di dipendenza che costituiscono la statica del testo, interpretare è intraprendere il cammino

⁵⁹ H. U. Gumbrech, op. cit., p. 177.

indicato dal testo, «mettersi in marcia verso l'oriente del testo»⁶⁰. L'obiettivo dello studioso consisterà nel mostrare come i due comportamenti richiedano una relazione strettamente complementare. Ciononostante, malgrado questa esigenza di reciprocità, l'elemento più rivoluzionario di tale ricerca risiederà nell'accentuazione del secondo momento: «La lettura è possibile perché il testo non è rinchiuso su se stesso, ma aperto verso qualcos'altro; leggere significa comunque concatenare al discorso del testo un nuovo discorso»⁶¹.

Partendo dall'assunto che il carattere fondamentale di ogni discorso sia quello di essere indirizzato a qualcuno, Ricoeur affronta il tema dell'appropriazione (*Aneignung*) del testo, e della sua applicazione (*Anwendung*) alla situazione presente del lettore. Si tratta di due pratiche intimamente legate a quel tipo di distanziamento caratteristico della scrittura: «Contrariamente alla tradizione del *Cogito* [cartesiano], e alla pretesa del soggetto di conoscere se stesso attraverso un'intuizione immediata, bisogna dire che noi ci comprendiamo solo attraverso il grande periplo dei segni d'umanità lasciati nelle opere di cultura»⁶². Sulla scia di Heidegger e Gadamer, sarà dunque possibile parlare di un io costituito dalla "cosa del testo". Infatti, dato che comprendersi equivale a comprendersi davanti al testo, non bisognerà imporre ad esso la propria limitata capacità di comprendere, bensì esporsi alla sua azione, ricavandone un io più vasto. Da qui la rivalutazione delle istanze di appropriazione e applicazione, che stanno a indicare il compiersi dell'intelligenza del testo nell'intelligenza di sé: «L'interpretazione del testo si completa in quanto autointerpretazione di un soggetto che, d'ora in avanti, si comprende meglio, si comprende diversamente, o anche comincia a comprendersi»⁶³. In questo senso, il testo rappresenterà la mediazione, il *medium*, attraverso cui noi comprendiamo noi stessi: «Come lettore non mi trovo che perdendomi»⁶⁴.

Con le sue riflessioni, Ricoeur sembra commentare passo passo l'educazione sentimentale di Graziella, la sua quasi simultanea iniziazione alla lettura e

⁶⁰ P. Ricoeur, *Dal testo all'azione*, trad. it., Milano, Jaka Book, 1989, p. 151.

⁶¹ *Ibid.*, p. 147.

⁶² *Ibid.*, p. 111.

⁶³ *Ibid.*, p. 148.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 112.

all'amore. Quale migliore definizione per la scena della sua metamorfosi? Quale migliore chiosa alle parole con cui Lamartine celebra l'azione del testo sul lettore? «Merveilleuse puissance d'un livre qui agit sur le coeur d'une enfant illettrée et d'une famille ignorante avec toute la force d'une réalité, et dont la lecture est un événement dans la vie du coeur!»⁶⁵.

"Depsicologizzando" la nozione di interpretazione, Ricoeur colloca l'idea d'interpretazione, intesa come appropriazione, all'estremità dell'arco ermeneutico: «E' l'ultimo pilone del ponte, l'ancoraggio dell'arco nel terreno del vissuto»⁶⁶. L'ultimo, ma sarebbe forse meglio dire il primo. Infatti, in quel tragitto interpretativo che porta alla comprensione scientifica, la comprensione ingenua e "primaria" rappresentata dalla scena di *Graziella*, corrisponde alla fase sorgiva e inaugurale della lettura. Non siamo troppo lontani da quella ricezione "quasi pragmatica" dei testi di finzione caratterizzata, secondo Karlheinz Stierle, dal passaggio tra finzione letteraria e illusione referenziale. Questa forma elementare di risposta, tipica del romanzo popolare, tende a dissolvere i precisi contorni del testo in una continua produzione di illusione, e trova la sua rappresentazione più memorabile nella figura di Don Chisciotte. Eppure, anche *Graziella* può iscriversi a buon diritto nella stessa famiglia. Tutto sommato, il suo non è forse il romanzo di una lettrice involontaria, preda della lettura?⁶⁷

Per tornare a Ricoeur, la comprensione, come momento non metodico delle scienze dell'interpretazione, precede, accompagna, chiude e quindi avvolge la spiegazione, la quale, a sua volta, svolge analiticamente la comprensione. Questa sintesi, si attua sullo sfondo di un impianto teorico più vasto, basato sulla nozione di appartenenza fondamentale: «Se la filosofia si preoccupa del "comprendere" è perché essa testimonia, nel cuore dell'epistemologia, un'appartenenza del nostro essere all'essere che precede ogni costituzione in forma d'oggetto, ogni opposizione di un oggetto ad un soggetto. Se il termine "comprensione" ha una tale densità, è perché, al tempo stesso, designa il polo

⁶⁵ A. de Lamartine, op. cit., p. 101.

⁶⁶ P. Ricoeur, op. cit., p. 154.

⁶⁷ A partire da un intervento di R. Barthes e A. Compagnon, Piero Innocenti ha ricollegato il tema dell'"amore che nasce da una lettura" all'episodio dantesco di Paolo e Francesca (P. Innocenti, *La pratica del leggere*, Milano, Editrice Bibliografica, 1989, p. 169). Per certi versi, nello stesso albero genealogico potrebbe essere inclusa anche la figura di Madame Bovary.

non metodico, dialetticamente opposto al polo della spiegazione in ogni scienza interpretativa, e costituisce l'indizio non più metodologico ma propriamente veritativo della relazione ontologica di appartenenza del nostro essere agli esseri e all'Essere»⁶⁸.

Al di là di questa prospettiva ontologica, l'importanza di un saggio come *Dal testo all'azione* sta nell'aver saputo riconoscere il ruolo del momento soggettivo, sottraendolo alle nebbie dello psicologismo per inquadrarlo all'interno di una precisa economia interpretativa. Tutto ciò emerge molto bene nel confronto con le teorie strutturaliste, le quali, sempre secondo Ricoeur, attenendosi alla regola dell'immanenza si sottraggono a ogni psicologia di narratore e uditore come a ogni sociologia di pubblico. La risposta a questo proposito è esemplare: «Che cosa motiva l'analista a cercare i segni del narratore e dell'uditore nel testo del racconto, se non la comprensione che avvolge tutte le pratiche analitiche e ricolloca nel movimento di una trasmissione, di una tradizione viva, la narrazione in quanto offerta del racconto che qualcuno fa a qualcun'altro? Il racconto appartiene così a una catena di parole con cui si costituisce una comunità di cultura, e con cui questa comunità interpreta se stessa narrativamente»⁶⁹.

Se tutto questo vale per una coscienza ermeneuticamente educata, figurarsi per chi soggiace a una ricezione ingenua, "quasi pragmatica" nel senso descritto da Stierle... Vittima ed eroina del narrare in quanto «offerta del racconto che qualcuno fa a qualcun'altro», Graziella rappresenta la descrizione dal vero di questo processo interpretativo. La sua è infatti la testimonianza di quella reazione a catena che costituisce il senso profondo della lettura, l'esempio di appropriazione per antonomasia, l'emblema di un rapimento culturale prima ancora che erotico. Tradizione viva, scrive Ricoeur; traduzione viva, si potrebbe aggiungere, pensando al prezioso esempio di "presa diretta" costituito dalla particolare modalità della lettura che si svolge nel capitolo XIV.

Interprete nel doppio senso della parola, ossia commentatore e insieme traduttore, colui che narra, lega a sé il cuore dell'ascoltatrice tanto sciogliendo il

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 174-175.

⁶⁹ *Ibid.* p. 161.

senso racchiuso dentro al testo, quanto sciogliendo il senso racchiuso nella lingua. Così, l'iniziazione alla lettura finisce per rivelare a Graziella la natura iniziatica della lettura stessa, in quanto «autointerpretazione di un soggetto che, d'ora in avanti, si comprende meglio, si comprende diversamente, o anche comincia a comprendersi».

Prima di concludere, sarà allora opportuno ricordare un breve inciso già precedentemente menzionato. Come si è visto, il narratore aveva esposto la sua concezione del testo in maniera assai esplicita: «L'homme se tourmente jusqu'à ce qu'il ait produit au dehors ce qui le travaille au dedans. Sa parole écrite est comme un miroir dont il a besoin pour se connaître lui-même et pour s'assurer qu'il existe»⁷⁰. Alla fine di questo percorso, non resta che allargare il raggio di tale analogia. Al pari della scrittura, la lettura corrisponde allo specchio del soggetto, a quello spazio in cui prenderà forma il destino della protagonista, rivelazione e insieme metamorfosi della sua identità.

Giornaledifilosofia.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 1827-5834. Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.giornaledifilosofia.net.

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Giornaledifilosofia.net, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.giornaledifilosofia.net". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla home page www.giornaledifilosofia.net o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.giornaledifilosofia.net dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo redazione@giornaledifilosofia.net, allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 127. L'immagine dello specchio sarà ripresa più tardi nella scena del travestimento, nella quale, come si è già detto, Graziella prova la sua nuova toilette senza sapere d'essere spiata dal suo amico: «Il n'y avait pas même un miroir dans sa chambre. Elle se regardait dans le seau d'eau du puits de la terrasse, ou plutôt elle ne se regardait que dans mes yeux» (*Ibid.*, p. 173).