



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI BARI
ALDO MORO



Quaderni di Scienze della Comunicazione 1

UMBERTO ECO

IL GIOCOLIERE DELL'INTELLIGENZA.
L'UMORISTA, IL FILOSOFO, IL NARRATORE

a cura di Gianpaolo Altamura

interventi di

*Gianpaolo Altamura, Ruggiero Stefanelli,
Filippo Silvestri e Rosaria Anna Mola*

INDICE

<i>Premessa</i>	3
La parodia come “veleno e medicina”: il <i>Diario minimo</i> di Eco Gianpaolo Altamura	5
<i>Il nome della rosa</i> tra metodo e metafora Ruggiero Stefanelli	22
Sul problema dell'interpretazione. Annotazioni a margine dell'opera di Umberto Eco Filippo Silvestri	32
Letteratura e cinema. <i>Il Nome della rosa</i> sul grande schermo Rosaria Anna Mola	54
APPENDICE	
Da <i>Diario minimo</i>	
<i>Fenomenologia di Mike Bongiorno</i>	70
<i>Lettera a mio figlio</i>	72
Da <i>Opera aperta</i>	
<i>Introduzione alla seconda edizione</i>	76
Da <i>Apocalittici e integrati</i>	
<i>Prefazione</i>	82
<i>Il mito di Superman</i>	83
<i>Il mondo di Charlie Brown</i>	87
<i>La canzone di consumo</i>	90

Da *Il nome della rosa*

<i>Settimo giorno</i>	94
<i>Ultimo folio</i>	101

Da *Lector in fabula*

<i>L'esplicitazione semantica</i>	105
<i>Il topic</i>	105
<i>L'Isotopia</i>	108
<i>Le passeggiate inferenziali</i>	108

Da *Semiotica e filosofia del linguaggio*

<i>Segno vs testo</i>	110
<i>Il nodo metaforico</i>	110
<i>Ermeneutica, decostruzione, deriva</i>	112

Da *Trattato di semiotica generale*

<i>Il significato come unità culturale</i>	115
<i>Galassie espressive e nebulose di contenuto</i>	116
<i>L'ultima soglia della semiotica</i>	117

Da *Kant e l'ornitorinco*

<i>La semiotica e il Qualcosa</i>	118
<i>Montezuma e i cavalli</i>	119
<i>Hjelmslev 'vs' Peirce</i>	120

Premessa

Gianpaolo Altamura

In *Come guardarsi dalle vedove*, una delle “Bustine di Minerva” incluse nel *Secondo diario minimo*, Umberto Eco raccomanda ironicamente ai suoi colleghi scrittori di fare attenzione all’“uso che il postero potrà fare delle vostre scritture”. Una delle possibilità più temute dall'autore è, infatti, “che immediatamente post mortem si moltiplichino i congressi sulla vostra opera. Il congresso immediato ottiene due risultati: spinge frotte di amici, estimatori, giovani in cerca di fama, a mettere giù quattro riletture in croce e, si sa, in casi simili si rifrigge il già detto, confermando un cliché”. La proposta scherzosa di Eco per prevenire questo genere di “incidenti” è quella “di lasciare precise disposizioni testamentarie chiedendo in nome dell'Umanità che per ogni convegno organizzato entro dieci anni dalla morte i promotori versino venti miliardi all'Unicef”.

Ora, malgrado la spada di Damocle della sanzione pecuniaria, crediamo che gli eredi di Eco non se ne avranno a male se, a circa due anni dalla sua morte, diamo alle stampe questo volume, che (facendo seguito a una giornata di studi ad honorem svoltasi nell'aprile del 2016 presso la Sala degli Affreschi dell'Università degli Studi di Bari) inaugura la collana dei “Quaderni di Scienze della Comunicazione” con l'intento eminentemente pedagogico e divulgativo di approfondire alcuni aspetti della ricchissima produzione di uno degli intellettuali più eclettici che l'Italia abbia mai avuto. Una intelligenza universale, ma anche trasversale, per la capacità di sintetizzare sensibilità, attitudini e competenze molteplici ed eterogenee. Eco è stato uno studioso di estetica, un filosofo, un umorista, un parodista, un semiologo, un massmediologo, un giornalista e, ovviamente, un narratore: attività, quest'ultima, che, a quasi cinquant'anni, lo ha consacrato a livello planetario con lo straordinario *exploit* de *Il nome della rosa*, forse il culmine di una carriera che oggi saremmo tentati di definire ineguagliabile, anche per l'indubitabile carisma mediatico di Eco, che è stato, al tempo stesso, una sorta di nume tutelare e di garante della cultura italiana, soprattutto all'estero.

Tuttavia, prima che un innovatore o uno specialista, Eco è stato soprattutto un brillantissimo affabulatore culturale, un narratore del sapere, la cui straordinaria “memoria esopica” – assistita da una capacità di assimilazione di nozioni, teorie, interpretazioni più unica che rara – ha per molti versi anticipato le suggestioni enciclopediche di mezzi digitali come Google o Wikipedia. Due sono, infatti, le costanti dell'inconfondibile “metodo Eco”: l'inesauribile *verve* divulgativa, vero e proprio motore del suo poliedrico intelletto, e l'irriducibile tensione umoristica, che ha attraversato quasi tutte le sue opere, anche quelle di carattere più esplicitamente teorico-saggistico, come un filone aureo, manifestandosi talora nella forma algida e corrosiva dell'ironia, talaltra nella tendenza più bonaria al

riso e alla *boutade* arguta. Un brano ipercitato e giustamente celebrato come la *Fenomenologia di Mike Bongiorno* epitomizza mirabilmente, ci pare, queste due prerogative.

I quattro saggi che compongono questo libro trattano di tematiche e questioni certamente differenti tra loro – l'Eco parodista e *pasticheur* degli esordi e il fine massmediologo, il narratore-filosofo de *Il nome della rosa* (nonché ispiratore della famosa versione cinematografica di Annaud) e il semiologo e filosofo della cultura, ma sono accomunati da una stessa intenzione (ribadita del resto dalla ricca selezione antologica in appendice): quella di indagare da vicino, attraverso il riferimento continuo e stringente ai testi, l'evoluzione del pensiero di questo “giocoliere dell'intelligenza” in ambiti distinti – ma non irrelati, anzi strettamente implicantisi – della sua opera, come la parodia, la semiologia, il romanzo, la riscrittura. Piuttosto che un tentativo affrettato (e a forte rischio agiografico) di rileggere in retrospettiva l'intero *corpus* – magari mettendo giù le paventate “quattro riletture in croce” –, questo volume vuol essere in conclusione uno strumento per fornire vie d'accesso e chiavi di lettura spendibili per i più giovani, segnatamente gli studenti cosiddetti “*millennials*”, quelli che, auspicabilmente, saranno i nuovi lettori di Umberto Eco.

La parodia come “veleno e medicina”: il *Diario minimo* di Eco

Gianpaolo Altamura

Umberto Eco è stato, come ha scritto Stefano Bartezzaghi in occasione dei suoi settant'anni, «un intellettuale-puzzle» che nella sua pluridecennale carriera – da filosofo, parodista, critico letterario, semiologo, massmediologo, giornalista, narratore – si è concesso continui «rimbalzi dall'erudizione alla vita quotidiana» spaziando «dal Medioevo a Rita Pavone, da Mike Bongiorno a James Joyce»¹ e diventando una vera e propria «star della cultura a perfetto agio nell'universo multimediale»,² nonché un autore di premiati “bestselleroni” (copyright Sanguineti) in grado di gestire «la sua fama e la sua bibliografia come un'azienda».³

Giovane studioso di estetica medievale, Eco appare sin dagli esordi un autore risolto e smaliziato, descritto come un «saggista poliedrico, curioso, pungente, attento alla direzione del vento, e preciso, sempre esattamente informato, e concorde con se stesso come a maturazione compiuta».⁴ Forte di questa precoce maturità, riesce in pochi anni (non senza suscitare, almeno sulle prime, diffidenze e tentativi di resistenze nell'*establishment* culturale) a “erodere”, per lo meno parzialmente, «alcuni aspetti della vecchia figura di erudito, per poi legittimare una nuova figura di intellettuale»,⁵ che si trova «nella posizione migliore per capire che al dibattito italiano mancavano gli strumenti analitici per cogliere gli effetti culturali»⁶ del boom economico italiano. Intellettuale universale e scaltrito, dalle risorse pressoché infinite, Eco non è stato un “*code breaker*”, un trasgressore di codici e di epistemologie; semmai, come ha detto Fabbri, ha saputo interpretare, anche in virtù di una profonda visione interdisciplinare – corroborata da evidenti influenze *pop* –, il ruolo di “*golden surfer*”, cioè di «qualcuno che prima d'ogni altro sappia riconoscere i venti propizi, le onde buone o, in virtù della sua credibilità, far credere che esistano».⁷ Certo,

Il fatto di essere un vincente non ha mancato di attirargli sospetti e critiche. Che, a ben guardare, per tutta la sua carriera, si possono riassumere in un'unica accusa fondamentale: quella di aver mischiato il diavolo e l'acquasanta, la cultura popolare e quella Alta. E di averlo fatto non solo con profitto, ma di divertircisi anche.⁸

¹ S. Bartezzaghi, *Buon compleanno professore. Fenomenologia di Umberto Eco*, “Repubblica”, 4/1/2002.

² *Ibidem*.

³ M. Cogo, *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*, Baskerville, Bologna 2010, p. 136.

⁴ P. Cimatti, *La cattedra di Eco*, “La fiera letteraria”, 17/3/1963.

⁵ M. Cogo, *op. cit.*, p. 115.

⁶ S. Bartezzaghi, *op. cit.*

⁷ P. Fabbri, *Eco qui pro quo*, in M. Cogo, *op. cit.*, p. 10.

⁸ I. Pezzini, “Max”, Aprile 1985.

La sua qualità principale è stata, probabilmente, la straordinaria *mètis*, capace di fondere *esprit de finesse* ed *esprit géométrique*, razionalità e intuizione. Eco ha un'intelligenza universale, trasversale, pronta, sinolo di sensibilità e attitudini molteplici, eterogenee: la cultura “alta” e la cultura “bassa”, la natura illuministica e la tensione umoristica, la formazione di stampo accademico e la conoscenza empirica, l'istinto di divulgatore e la vocazione parodica, la metodologia astrattiva e l'approccio pragmatico, l'enciclopedismo raffinato e cosmopolita e una “provinciale” passione per le saporite *boutade*. Questa natura proteiforme si manifesta in una scrittura duttile e perspicua, ma allo stesso tempo leggera ed eloquente, che riesce a sostenere senza sincope il passo lesto e il respiro ampio del discorso di Eco, il cui talento speculativo è degno di un sofista.

La notorietà al di fuori dell'*entourage* intellettuale arriva con i controversi saggi di *Opera aperta* (1962), veri e propri *ballons de essai* con cui, tra i primi in Italia, l'autore riflette sugli orizzonti estetico-formali che nell'era contemporanea si stagliano ormai all'arte, alla letteratura, alla cultura, sospese, secondo la sua innovativa concezione (corroborata da arditi riferimenti a Joyce, al cinema d'avanguardia e alla musica sperimentale di Stockhausen e di Cage), tra “apertura” e “chiusura”. A questo fortunato debutto editoriale, che gli varrà l'etichetta di “avvocato delle neoavanguardie” e di promotore di un certo elitarismo culturale, seguono nel 1964 le smalziate analisi di *Apocalittici e integrati*, che, a dispetto di ogni accusa di snobismo, passano invece al vaglio con piglio saggistico e metodologia scientifica ortodossa oggetti di studio fino ad allora liquidati come sottoculturali o, nella migliore delle ipotesi, ritenuti estranei al campo di interesse delle scienze umane, come i fumetti – i *Peanuts*, *Superman*, *Steve Canyon* –, gli idoli della musica leggera come Rita Pavone o elementi stilistico-formali come il *kitsch* (ne *La struttura del cattivo gusto*). Tra questi due libri esce, nel 1963, il *Diario minimo*, un'opera bizzarra e spiazzante in cui Eco gioca, con quel piglio sornione che sarebbe poi divenuto il suo vero marchio di fabbrica, a fare il verso ai discorsi, alle convenzioni e ai miti della cultura, della letteratura e dell'editoria del tempo, dando prova di rare abilità parodiche e di un gusto sopraffino per il *pastiche*. Vi trova spazio una teoria di scritti semiseri, di *divertissement*, di dissacranti

parodie letterarie, esercizi di esplorazione del mondo “alla rovescia”: Manzoni letto come se fosse Joyce, Nabokov che scrive il romanzo di un giovane che ama solo le settuagenarie, il Paradiso come i corridoi di Montecitorio, un *nouveau roman* scritto da un gatto, Milano esplorata da un antropologo melanesiano, la Grecia di Pericle analizzata come società di massa da un critico “apocalittico”, e così via.⁹

Diario minimo prende il nome dall'omonima rubrica curata da Eco sul “Verri” dal 1959 al 1961, «che

⁹ U. Eco, *Quarta di copertina*, in *Diario minimo*, Giunti, Milano 2017.

intendeva raccogliere osservazioni di costume, parodie letterarie, fantasie e dissennatezze varie», in un periodo in cui peraltro – ricorda l'autore – «le riviste letterarie si prendevano molto sul serio».¹⁰ In questi “esercizi impegnati” Eco rivela precocemente la sua natura di affabulatore culturale o, come è stato detto, di “giocoliere dell'intelligenza” che sa decostruire, manipolare, riscrivere, «con abile imitazione, opere, idee, cose alle quali in definitiva crede».¹¹ La preconditione essenziale di questo virtuosismo è, tra tutte, il talento mimetico di Eco, la sua notevole capacità di identificarsi nei suoi obiettivi, penetrare nella loro psicologia, nel loro punto di vista, attingere al loro linguaggio, riproducendone con discrezione lo stile e la retorica. La tastiera delle soluzioni espressive di Eco è pressoché infinita, in quanto possiede «tutti gli strumenti per questa operazione: una cultura sempre pronta, non solo nelle zone accademiche ma anche nei settori extravaganti; un comando perfetto dei linguaggi da parodiare, delle nozioni filosofiche, sociologiche, etnologiche da stravolgere con maligna freddezza».¹²

Il *Diario minimo* è pertanto da considerarsi come un “saggio di divertimento serio” in cui «anche la parodia costituisce forma di conoscenza».¹³ Molti suoi brani (alcuni dei quali sono divenuti famosi e, rammenta lo stesso autore, sono stati adattati persino come pezzi di cabaret, tale è la loro efficacia umoristica) tendono al genere dell'apocrifo, perché sono scritture sulfuree, tendenziose, improntate non tanto al rispetto del principio di verisimiglianza, quanto allo sviluppo di una produttività folle, schizoide, che potrebbe essere paragonata, per certi versi, alla logica combinatoria dell'*Oulipo*, il laboratorio parigino di letteratura potenziale, i cui rappresentanti nei primi anni '60 propugnano una narrativa in cui, a partire da un testo-matrice, si può generare un numero virtualmente infinito di filiazioni letterarie, di riscritture, alla stregua degli *Esercizi di stile* di Raymond Queneau (di cui Eco tradurrà l'edizione italiana del 1983) o del celebre libro di George Perec *La vita, istruzioni per l'uso*. Molte prove del *Diario* sembrano in effetti create a tavolino, attraverso una sorta di trasformazione geometrica, come una proiezione simmetrica o un cambiamento di verso, impiegando a fini ironici o umoristici modelli culturali che – il lettore è avvisato – non sempre sono ritenuti negativi, giacché «sovente parodiare un testo significa anche rendergli omaggio».¹⁴ Sono molti del resto gli scritti che richiamano, in maniera più o meno scoperta, i principali riferimenti culturali di Eco in questo periodo, specie sul versante transalpino. *Lo strip-tease e la cavallinità* ad esempio è una stravagante disamina dello spogliarello che sembra echeggiare il famoso saggio di Roland Barthes sullo *strip-tease*, mentre *Esquisse d'un nouveau chat* è un elegante raccontino scritto da un gatto, che riproduce

¹⁰ U. Eco, *Prefazione*, in *Il secondo diario minimo*, Giunti, Milano 2011, p. 8.

¹¹ G. Gramigna, *Tutto in parodia, perfino Manzoni*, “Corriere d'informazione”, 2/3/1963.

¹² *Ibidem*.

¹³ U. Eco, *Quarta di copertina*, in *Diario minimo* cit.

¹⁴ U. Eco, *Diario minimo* cit., pp. 5-6.

ironicamente i moduli del *nouveau roman*, tendenza letteraria in voga in Francia e, a breve, anche in Italia. Al di là della contiguità intellettuale, quel che è certo è che, nell'economia del *Diario minimo*, il rovesciamento parodico scaturisce da una necessità fondamentale ludica, nasce da una finalità ricreativa. È il caso di *Nonita*, esilarante calco del romanzo *Lolita*, in cui il narratore Umberto Umberto – omonimo perfetto dell'Humbert Humbert nabokoviano – freme per le “*parchette*”, cioè le anziane che frequentano i parchi in città, piuttosto che per le preadolescenti. Si noti come la parodia di Eco replichi, in senso uguale e contrario, anche il famoso incipit del libro, in cui il protagonista sillaba con voluttà il nome della concupita:

Nonita. Fiore della mia adolescenza, angoscia delle mie notti. Potrò mai rivederti. Nonita. Nonita. Nonita. Tre sillabe, come una negazione fatta di dolcezza: No. Ni. Ta. Nonita che io possa ricordarti sinché la tua immagine non sarà tenebra e il tuo luogo sepolcro.¹⁵

Questa strategia di ribaltamento semantico non è manieristica – è del tutto priva di malinconia –, ma sempre brillante: si serve per lo più di figure retoriche come l'ironia, l'antifrasi, il paralogismo, la deduzione fallace, gli *exempla ficta*, ma allude qui anche a un tratto particolare del codice parodico di Eco, cioè la tendenza all'abbassamento comico, rintracciabile in *Nonita* nella riduzione di scala operata dalla narrazione – dagli epici spazi americani al provinciale Piemonte, dalla passione per le ragazzine al morboso trasporto per la senescenti –, un procedimento eufemistico che smorza la portata tragica della parabola dannata tracciata da Nabokov. Anche i nomi banali, ordinari, delle località geografiche attraversate dai protagonisti (che sembrano arieggiare le tonalità crepuscolari di Gozzano e certo stile pseudoingenuo e fiabesco di Calvino) sono agenti di questa attenuazione, che stempera nel grottesco ogni eccedenza drammatica. Se *Lolita* viene portata via da un campeggio, *Nonita* viene rapita dall'ospizio; se la ragazzina viene poi scarrozzata da Humbert Humbert in un avventuroso *coast to coast* in automobile, l'anziana viene trasportata da Umberto Umberto in canna a una bicicletta in posti improbabili delle Langhe, finché un baldo “*esploratore in lambretta*” non la seduce e gliela soffia mentre è dal callista.

Visita la Fiera dei vini di Canelli, la Festa del Tartufo di Alba, prende parte alla sfilata di Gianduja a Caglianetto, al mercato del bestiame di Nizza Monferrato, all'elezione della Bella Mugnaia di Ivrea, alla corsa nei sacchi per la festa patronale di Condove. Al termine di questo folle peregrinare per l'immensità del paese che lo ospita, si accorge che da tempo la sua bicicletta è seguita sornionamente da un giovane esploratore in lambretta, che elude ogni appostamento. Il giorno in cui, ad Incisa Scapaccino, porta *Nonita* da un callista e si allontana un istante a comperare le sigarette, quando torna si trova abbandonato dalla vecchia, fuggita col rapitore.¹⁶

¹⁵ Ivi, p. 7.

¹⁶ Ivi, pp. 9-10.

Questo criterio di omaggio-infrazione dei canoni letterari si ritrova in *My exagmination round his factification for incamination to reduplication with ridecolation of a portrait of the artist as Manzoni*, in cui un finto recensore parla de *I promessi sposi* come se fosse l'*Ulisse* di James Joyce, assicurando che la sua trama, al pari dell'avventura dublinese di Leopold Bloom, «copre in realtà gli eventi di una sola giornata vissuta dal protagonista, Renzo Tramaglino»,¹⁷ e mettendo severamente in guardia i lettori da quei critici che certamente leggeranno il romanzo secondo un'ottica religiosa.

Poiché viviamo in uno strano paese, in cui il *common sense* prende talora le forme abnormi della follia, non mancherà chi cercherà di leggere questo romanzo in mille chiavi una più risibile dell'altra. Non mancherà l'interpretazione di Padre Noon S. J. che, come già per l'opera precedente, cercherà di vedere anche questa in chiave religiosa, azzardando forse (ci è consentito prevederlo) una definizione de *I promessi sposi* come romanzo della Provvidenza.¹⁸

Al di là del loro indubitabile tenore comico, le parodie del *Diario* non sono concepite da Eco come un mero *divertissement*, uno scherzo fine a se stesso, bensì come una occasione per ironizzare sui luoghi e i miti della cultura, esplorarne i confini, trasgredirne talvolta le norme, senza tuttavia scardinarne i valori fondanti. Quello di Eco non è affatto un messaggio dinamitardo, ma satirico: *castigat more ridendo*. Il suo atteggiamento non è fideistico, né inquisitorio, semmai è scettico-ironico, interessato non tanto a stigmatizzare l'elemento patologico, quanto a sottolineare i tratti patetici. La sua – come ha detto Fabbri – «è una memoria esopica, in quanto ha come obiettivo la trasmissione di una moralità a volte improntata ad un insospettato buonsenso, ma veicolata da una forma umoristica e ironica».¹⁹ Dietro il diritto all'irriverenza avvocato dall'autore nella quarta di copertina del *Diario* – l'«insegna palazzeschiana del lasciatemi divertire»²⁰ – non c'è pertanto un programma di guerriglia semiologica, come spesso viene messo in rilievo, quanto piuttosto una spiccata tendenza pedagogica che si traveste da spirito goliardico.

Eco è un Esopo brillante, non è l'intellettuale che pretende di dir l'ultima parola a nome della totalità [...] non è l'intellettuale del concetto ultimo ma del pensiero penultimo. Sa che altri ne verranno e per questo più che nel dissenso lui si riconosce nella condivisione, come prova la sua indefessa memoria per le citazioni erudite e per le storielle, non sempre elevate, con cui crea un ricordo in comune.²¹

I brani del *Diario minimo* sono dunque il luogo della corrosione – non già della distruzione – dei canoni costituiti, un'attiva verifica dei saperi esercitata mediante la loro narrazione deformante. Eco

¹⁷ Ivi, p. 55.

¹⁸ Ivi, p. 57.

¹⁹ P. Fabbri, *op. cit.*, p. 12.

²⁰ U. Eco, *Prefazione*, in *Il secondo diario minimo* cit., p. 10.

²¹ P. Fabbri, *op. cit.*, p. 12.

peraltro non adotta solo il criterio dell'abbassamento parodico, bensì anche quello dell'esagerazione, facendo sapiente ricorso a figure retoriche come l'iperbole, l'accumulo, la *climax*, l'amplificazione, l'elencazione parossistica, per macroscopizzare, come alla lente di ingrandimento, le incongruenze e le aporie insite nel discorso. «Perché tale è la ventura della parodia – sostiene –: che non deve mai temere di esagerare. Se colpisce nel segno, non farà altro che prefigurare qualcosa che poi altri faranno senza ridere – e senza arrossire – con ferma e virile serietà». ²² Lungi dal costituire solo una valvola di sfogo, un principio catartico o liberatorio, il “riso” è allora nella filosofia del *Diario* una cartina al tornasole, una

estrema prova del nove di fronte alla quale quello che merita di resistere resiste, e ciò che era caduco cade. E quindi parodiare persino i discorsi in cui si crede è un modo per pulire le candele e il carburatore della macchina culturale, talora è una testimonianza d'affetto e di fiducia nei discorsi che tengono e che terranno malgrado tutto. ²³

Nel *Secondo diario minimo* l'autore estremizza e al tempo stesso “istituzionalizza” questa funzione diagnostica della parodia con l'invenzione della *Cacopedia*, un progetto divulgativo “perverso” e “destabilizzante” di anti-enciclopedia satirica formata da voci impossibili, *nonsense*, concepite allo scopo di mettere in evidenza – dunque esorcizzare – gli aspetti più futili e assurdi della cultura.

I criteri per la formulazione di una voce della *Cacopedia* erano: (I) partire da un titolo che rappresenti un rovesciamento possibilmente simmetrico di una voce dell'enciclopedia normale; (II) da una premessa esatta dedurre paralogisticamente conclusioni sbagliate oppure da una premessa sbagliata dedurre sillogisticamente conclusioni inoppugnabili; [...] (IV) la voce deve servire, ricattatoriamente e terroristicamente, a prevenire [...] sviluppi scientifici che si vogliono seri, ovvero impedire che qualcuno svolga effettivamente un tema cacopedico, proponendolo come attendibile. Come si vede, il quarto criterio poneva in rilievo il fine etico ed eugenetico dell'impresa. ²⁴

L'esperimento tuttavia perde slancio perché in effetti, ricorda Eco, in molti campi del sapere si stavano registrando già in quegli anni, e «senza alcuna ironia», molti sviluppi “cacopedici”, come la fondazione di interi settori disciplinari dedicati agli studi più bizzarri. La dimostrazione per assurdo è in tutta evidenza impossibile quando l'assurdo coincide con la realtà: «si pensi per esempio al corpo senz'organi, alla interpretazione come fraintendimento, al neoliberalismo marxista o neomarxismo liberista, eccetera», ²⁵ chiosa Eco.

Uno dei punti più elevati di questa pratica di ricognizione critico-ironica è senza dubbio la famosa *Fenomenologia di Mike Bongiorno*, una analisi massmediologica che ha fatto scuola negli anni a

²² U. Eco, *Il secondo diario minimo* cit., p. 9.

²³ U. Eco, *Quarta di copertina*, in *Diario minimo* cit.

²⁴ U. Eco, *Prefazione*, in *Il secondo diario minimo* cit., p. 220.

²⁵ Ivi, p. 221.

seguire per la finezza con cui Eco isola i tratti pertinenti del re dei telequiz, delineando un ritratto al vetriolo che non scade mai, ad ogni modo, nel *character assassination*, dal momento che la vena iconoclasta del parodista è disciplinata, anzi esaltata, da una impareggiabile abilità nel maneggiare gli strumenti della requisitoria, che decostruisce *ab imo, sine ira et sine studio*, il fenomeno Mike.

Il presentatore è fatto letteralmente a pezzi: naturalmente, a scopo conoscitivo; la sua descrizione obiettiva è in realtà una impietosa “critica in atto” che ne mette a nudo i limiti chiarendo altresì che è proprio l'amplificazione televisiva della mediocrità di Mike a costituire la ragione autentica del suo successo nazional-popolare. Agendo sul personaggio come uno specchio deformante, il *medium* favorisce l'identificazione del pubblico a casa, che è decisamente confortato dal venire alla ribalta di questa figura modesta, che non mette in soggezione, anzi canonizza la condizione della normalità. Uomo senza qualità, Mike Bongiorno genera un inedito effetto divistico fondato sulla *mediocrazia*. Egli, osserva Eco, non è particolarmente bello, né atletico, coraggioso o intelligente:

non si vergogna di essere ignorante e non prova il bisogno di istruirsi. Entra a contatto con le più vertiginose zone dello scibile e ne esce vergine e intatto, confortando le altrui naturali tendenze all'apatia e alla pigrizia mentale. Pone gran cura nel non impressionare lo spettatore, non solo mostrandosi all'oscuro dei fatti, ma altresì decisamente intenzionato a non apprendere nulla.²⁶

Rappresentante eminente della *routine* del palinsesto televisivo, Mike è devoto alle formule rituali, agli schemi ripetitivi, diffida di tutto ciò che non sia compreso dai rassicuranti *frame* del senso comune. Non concepisce la complessità, detesta l'ambiguità, non è capace di cogliere le sfumature. È figlio del principio di identità: a è uguale ad a , e infatti

non accetta l'idea che a una domanda possa esserci più di una risposta. Guarda con sospetto alle varianti. [...] Gli sfugge la natura del paradosso; come gli viene proposto, lo ripete con aria divertita e scuote il capo, sottintendendo che l'interlocutore sia simpaticamente anormale; rifiuta di sospettare che dietro il paradosso si nasconda una verità, comunque non lo considera come veicolo autorizzato di opinione.²⁷

Sintomo di questa rigida *forma mentis* sono le sue famose *gaffe*, che altro non sono – arguisce Eco – che una sorta di lapsus, di atto – mancato – di sincerità con cui tradisce i suoi retropensieri, rivelando talvolta il proprio giudizio sui concorrenti. La visione del mondo di Mike è lineare, costellata di luoghi comuni, ligia al potere costituito, burocratica quasi. Infatti, il conduttore «professa una stima e una fiducia illimitata verso l'esperto; [...] rappresenta la cultura autorizzata. È il tecnico del ramo».²⁸

²⁶ U. Eco, *Diario minimo* cit., p. 30.

²⁷ Ivi, p. 31.

²⁸ Ivi, p. 32.

Mike Bongiorno dimostra sincera e primitiva ammirazione per colui che sa. Di costui pone tuttavia in luce le qualità di applicazione manuale, la memoria, la metodologia ovvia ed elementare: si diventa colti leggendo molti libri e ritenendo quello che dicono. Non lo sfiora minimamente il sospetto di una funzione critica e creativa della cultura. Di essa ha un criterio meramente quantitativo.²⁹

Il sapere richiesto in *Lascia o raddoppia?* si misura rigorosamente in quantità, così come i proventi che esso può garantire.

L'ammirazione per la cultura tuttavia sopraggiunge quando, in base alla cultura, si viene a guadagnar denaro. Allora si scopre che la cultura serve a qualcosa. L'uomo mediocre rifiuta di imparare ma si propone di far studiare il figlio.³⁰

L'*anchorman* ignora insomma «la dimensione tragica della vita» ed è ontologicamente convinto che il suo sia il migliore dei mondi possibili. In virtù di questo assurge a divinità mediatica, incarnando un nuovo e terribile desiderio dell'uomo-massa: quello di essere così com'è. Eppure, «caso vistoso di riduzione del *superman* all'*everyman*»,³¹ Mike non ha carisma,

Non provoca complessi di inferiorità pur offrendosi come idolo, e il pubblico lo ripaga, grato, amandolo. Egli rappresenta un ideale che nessuno deve sforzarsi di raggiungere perché chiunque si trova già al suo livello. Nessuna religione è mai stata così indulgente coi suoi fedeli. In lui si annulla la tensione tra essere e dover essere. Egli dice ai suoi adoratori: voi siete Dio, restate immoti.³²

Il lapidario finale della *Fenomenologia* è tanto caustico quanto inquietante. La tv ha del resto a che fare con la teofania, con l'apparizione divina, perché è capace di sacralizzare ciò che è profano (e questo è forse il motivo per il quale un tempo certe superstiziose signore coprivano pudicamente il televisore con orli e veli quando era spento). Forse, riflette Eco in *Apocalittici e integrati*, la tv «ci sta portando soltanto a una nuova civiltà della visione come quella che vissero gli uomini del medioevo di fronte ai portali della cattedrale, che costituivano per il popolo minuto dei mediatori iconici nel rapporto con la religione». ³³ Proprio questa sua capacità di mediazione globale, questo suo insinuarsi nelle facoltà intellettive dello spettatore, cui impone l'effetto emotivo, il modo in cui deve ricevere il messaggio, fa della tv un veicolo di passività, o quantomeno di subordinazione per il pubblico. Ma la narcosi dell'immagine non è soltanto un modo per rendere inerti le masse: è anche un mezzo di

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Ivi, p. 33.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teoria della cultura di massa*, Giunti, Milano 2008, p. 255.

svago, di intrattenimento, segnala Eco, per cui «mettere in discussione come radicalmente negativa la meccanica dell'evasione episodica [...] può costituire un pericoloso esempio di *ybris* intellettualistica e aristocratica». ³⁴ La tendenza a instaurare legami culturali con gli idoli dei *mass media* è indice, per molti versi, di un bisogno immediato e profondo dell'uomo contemporaneo, che non si differenzia poi molto dalle spontanee e ataviche esigenze spirituali dei suoi antenati. Mike Bongiorno, per esempio, può essere a buon diritto considerato un “superuomo di massa”, come il Superman passato ai raggi X in *Apocalittici e integrati*, dal momento che entrambi rappresentano, ognuno a suo modo, un «archetipo, la somma di determinate aspirazioni collettive». ³⁵ Entrambi, inoltre, sono totalmente privi di una coscienza politica, sebbene abbiano una ferrea coscienza dei propri doveri (professionali) e una inattaccabile etica personale, che comunque non sconfina mai in giudizi di valore sul mondo o in pronunciamenti sulla sua giustizia o sulla sua architettura morale, non osa mai mettere in discussione lo *status quo*. Il buon Superman, dice Eco,

usa le sue vertiginose possibilità operative per realizzare un ideale di assoluta passività, rinunciando ad ogni progetto che non sia già omologato dai catasti del buon senso ufficiale, diventando l'esempio di una proba coscienza etica sprovvista di ogni dimensione politica: Superman non parcheggerà mai la macchina in sosta vietata e non farà mai la rivoluzione. ³⁶

Gli eroi della cultura di massa, indica Eco, sono per natura conformisti, non hanno una personalità critica e sono incapaci, con le loro “gesta”, di mettere in crisi l'ideologia dell'epoca in cui vivono. Superman è in sé caritatevole oltre ogni misura, dedica la sua vita a proteggere la città di Metropolis dai rapinatori di banche o dai piccoli pesci del sottobosco criminale, ma non gli passa neanche per la testa di provare a risolvere i problemi fondamentali dell'umanità (fame, corruzione, inefficienza della classe dirigente, guerre, etc.), pur avendone l'opportunità e le potenzialità: è in grado di contemplare solo “segmenti” limitati della società in cui vive, di cui ha una concezione schematica e semplicistica, manicheistica, rigidamente polarizzata tra Bene e Male.

Questa strutturale mancanza di complessità denota anche un'altra eroina di massa, la giovanissima cantante Rita Pavone, che, osserva Eco, è del tutto disancorata da una visione articolata e profonda della realtà e proprio per questo si candida a diventare un “idealtipo” capace di rappresentare una classe ampia, generalista, di adepti. Una prova di questo strumentale disimpegno ideologico può essere il fatto che uno dei suoi cavalli di battaglia, *Datemi un martello*, altro non è che la versione edulcorata di una canzone di protesta statunitense, *If I had a hammer*, opportunamente spogliata di ogni insidioso riferimento sociopolitico e propalata come un innocuo inno generazionale al pubblico

³⁴ Ivi, p. 245.

³⁵ Ivi, p. 232.

³⁶ Ivi, p. 230.

italiano. Il consumo senza ascolto di questo genere di “musica gastronomica” affonda le sue radici nel bisogno di evasione e di identificazione delle masse.

La cultura contemporanea, in specie quella dei *media*, è attraversata del resto da continui processi di ridimensionamento, di degradazione dei modelli alti, colti o d'avanguardia, in situazioni e canovacci medi e comprensibili (che Eco, citando lo studioso Macdonald, definisce *midcult*), resi abordabili dall'industria culturale per un bacino più largo di fruitori potenziali. È il caso dei *Peanuts*, le celebri strisce comiche di Schulz, in cui certi temi esistenzialisti vengono “ridotti”, peraltro con esiti poetici ed esteticamente godibili, attraverso le alterne vicende di una comunità di bimbi-adulti, tra cui Charlie Brown, Linus, Lucy, il cane Snoopy.

C'è in definitiva in molti fenomeni della cultura massificata un germe di omogeneizzazione che tende – auspici i *deus ex machina* del capitalismo – a ridurre o scoraggiare l'attività critica, mettere la sordina alle istanze problematiche, “drogare” l'umana necessità di evasione. La fascinazione dei *media*, così come la tendenza dell'uomo a proiettarsi in Dio di cui ha parlato a metà Ottocento il filosofo Feuerbach, illude del resto ogni *fan* di essere, in potenza, un superuomo:

tipico della cultura di massa è stato sempre far balenare agli occhi dei propri lettori, cui viene richiesta una disciplinata “medietà”, la possibilità che tuttavia – stanti le condizioni esistenti, e proprio grazie ad esse – possa un giorno fiorire dalla crisalide di ciascuno di noi uno *Uebermensch*.³⁷

La posizione di Eco nei confronti di questa nuova sovrastruttura culturale non è tuttavia il rifiuto o la reazione conservatrice alla Adorno (o, sul versante italiano, alla Zolla), ma una laica proposta di studio. I miti di massa sono degni di approfondimento proprio perché la loro capillarità incide su una comunità vasta potenzialmente quanto l'umanità. Devono pertanto essere esaminati con rigore scientifico, con buona pace del partito degli apocalittici, la cui «obiezione – valuta Eco – è piuttosto vecchia. E ricorda quella di coloro che, reputando come degna una scienza solo se si esercitava sulle realtà incorruttibili [...] giudicavano inferiore una ricerca che si svolgesse su ciò che è soggetto a corruzione. Così il sapere non veniva valutato in base alla dignità del metodo, ma alla dignità dell'oggetto».³⁸ Non si tratta quindi di sposare un atteggiamento di acritica accettazione o di entusiastica “tecnolatria”, quanto di riconoscere l'esigenza pratica e morale di non farsi trovare impreparati di fronte a un nuovo, inesorabile stato di cose. L'origine di questa persuasione da parte dello studioso risale probabilmente agli anni

tra il 1961 e l'inizio del 1962. Invitato a partecipare al simposio su demitizzazione e immagine [a Roma], mi preoccupavo perché vi partecipavano mitologi illustri come Kerényi, studiosi di ermeneutica filosofica come Ricoeur, teologi

³⁷ Ivi, p. 12.

³⁸ Ivi, p. 19.

protestanti, storici delle religioni, gesuiti e domenicani, filosofi in ordine sparso. Che gli dico? Penso che il problema del mito e dell'immagine non è soltanto un appannaggio delle epoche primitive e classiche. Ho in un armadio due o trecento copie degli albi originali con le storie a colori di Superman e penso che in fondo è un mito del nostro tempo, non esprime una religione ma una ideologia... Insomma, arrivo a Roma e inizio la relazione posando sul tavolo la mia pila di fumetti di Superman. Che faranno, mi cacciano? Nossignore, mi scompaiono metà dei fumetti, vuoi vedere che con l'aria di esaminarli, quegli abati con le maniche larghe li fanno sparire come niente? A parte questo (che era un segno del cielo) ne nasce una discussione e mi convinco che il tema è da riprendere. E proprio in quell'anno leggo *L'esprit du temps* di Edgar Morin, il quale dice che per poter analizzare la cultura di massa bisogna segretamente divertircisi, non puoi parlare del juke box se ti fa schifo infilarci la monetina...³⁹

Nel *Diario minimo* la massima moriniana che raccomanda allo studioso la ricerca *sine qua non* del divertimento è applicata in maniera fedele. «Una delle prime e più nobili funzioni delle cose poco serie – scrive Eco nella nota all'edizione del '75 – è di gettare un'ombra di diffidenza sulle cose troppo serie – e tale è la funzione seria della parodia».⁴⁰ Il brano *Dove andremo a finire?* assolve proprio a questa finalità dissacrante, ironizzando sull'atteggiamento sdegnoso degli apocalittici. Si tratta di una ucronia in cui, sfoggiando un'*ars oratoria* degna di Gorgia, Eco fa il verso al sermone di un immaginario moralista vissuto ai tempi di Pericle, in una Grecia classica descritta come un villaggio globale *ante litteram*, dove la crescente democratizzazione della vita pubblica apre le porte alla massificazione della raffinata cultura ellenica e, invece di preludere a un'età di splendore, minaccia – almeno secondo le fosche previsioni del bacchettone – di condurre in breve tempo alla decadenza morale, alla regressione civile, addirittura al “tramonto dell'Occidente”.

Tale è ormai l'essenza della cosiddetta democrazia, il cui comandamento pare essere: attieniti a ciò che fanno gli altri e segui la legge di chi sia più numeroso [...].⁴¹

Accennando alla riflessione francofortese sulla perdita dell'aura dell'arte e della cultura nell'era della loro riproducibilità tecnica (e precorrendo in parte i temi delle future arringhe “corsare” di Pasolini), l'intransigente polemista condanna l'omologazione culturale e l'edonismo promossi dal “neopotere” democratico, biasimando le nuove generazioni, che a suo dire sono innamorate delle apparenze e si impegnano soltanto a seguire le mode e affollare i teatri per assistere a spettacoli che, tra l'altro, non hanno alcun pudore a mettere in scena i «massimi misteri dell'animo umano, l'odio, il parricidio, l'incesto». Tematiche «che un tempo ciascuno avrebbe gelosamente celato agli occhi del volgo ora divengono materia d'intrattenimento comune»,⁴² tuona l'oratore, che, al culmine dell'intemerata, si

³⁹ Ivi, p. 14.

⁴⁰ U. Eco, *Diario minimo* cit., p. 8.

⁴¹ Ivi, p. 94.

⁴² Ivi, p. 98.

scaglia perfino contro i tragediografi Sofocle, Euripide ed Eschilo, rei di produrre arte degenerata, votata soprattutto a “*flectere*”, catturare l'emotività del pubblico, «poiché questo vuole la tragedia. Che voi proviate terrore e pietà, e le proviate a comando, al momento giusto».⁴³

Al netto della sua valenza ironica, la pseudorequisitoria trova qui alcuni punti di contatto con il saggio sulla *Struttura del cattivo gusto*, in cui il *kitsch* è definito da Eco come una componente presente in quasi tutte le opere d'arte, che induce o impone al fruitore un effetto precostituito di ricezione, «quasi il consiglio di come goderne».⁴⁴ Tanto basta all'indignato censore per sentenziare che l'arte moderna è adulterata e che l'epoca democratica è dominata dalla finzione, dal culto della copia.

Innamorato della propria apparenza, l'uomo-massa non potrà compiacersi che di ciò che *appare* vero, non potrà che godere dell'imitazione, vale a dire della parodia di ciò che non è.⁴⁵

Il tema della falsificazione intellettuale si ritrova, in una accezione meno sardonica, nei *Frammenti*, dove il fraintendimento e l'equivoco rappresentano il pretesto per una satira beffarda sulle abitudini retoriche e i tic espressivi dell'universo accademico. Questa sezione di *Diario minimo*, tra le più riuscite, è ambientata in un indeterminato futuro in cui, in occasione di un importante convegno di archeologia, un consesso di insigni studiosi sta dibattendo della possibilità che in un passato molto remoto possa essere effettivamente esistita l'Italia, sulla cui civiltà sono giunte ai posteri confuse e frammentarie testimonianze, tra le quali la notizia della sua presunta distruzione in seguito a una catastrofica esplosione.

Si sono trovati – è vero – nel corso di scavi accuratissimi, esili e incerti documenti. Ricorderò la striscia di carta portata alla luce dal Kosamba, che contiene quello che egli ragionevolmente ritiene il primo verso di un lunghissimo poema: “M'illumino d'immenso...”; la copertina di quello che doveva essere un trattato di psicotecnica o di sociologia del lavoro (“Lavorare stanca”, di un certo Paves, o Pavesa, come sostiene lo Sturg [...]).⁴⁶

Il *misunderstanding*, motore di questo *gag*, si fa irresistibile quando in uno spassoso volo pindarico, dissertando compiaciuto della «poesia italiana del XX secolo dell'era antica», il paleontologo scambia la canzone di Nilla Pizzi “Vola, colomba bianca vola...” per un «canto di lode dello Spirito Santo», loda l'inno fascista «Giovinezza, Giovinezza – primavera di bellezza...», credendolo un «canto di giovinette»,⁴⁷ o ancora quando, parlando con parole ammirate di una poesia di sua scoperta,

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ U. Eco, *Apocalittici e integrati* cit., p. 153.

⁴⁵ U. Eco, *Diario minimo* cit., p. 107.

⁴⁶ Ivi, p. 18.

⁴⁷ Ivi, p. 20.

la giudica come una «composizione squisita, ricca di letteratissime assonanze, gioiello dal sapore alessandrino, perfetto in ogni sua voluta».⁴⁸

Grazie dei fiori.

Tra tutti gli altri li ho riconosciuti:

m'han fatto male eppure li ho graditi

L'effetto umoristico ammicca pure all'iconografia di massa, quando il relatore testimonia di essersi imbattuto nelle sue ricerche in un «coperchio di una scatola che doveva contenere un farmaco per il miglioramento della razza, e che reca la scritta “Omo (alterazione del latino *Homo* e contrazione argotica dell'italico *Uomo*) più bianco del bianco”».⁴⁹

Lo stesso meccanismo di inversione paradossale – nobilitato, se possibile, da una maggiore finezza d'intarsio del *pastiche* – si ripropone in *Industria e repressione sessuale in una società padana*, meticoloso resoconto scientifico compilato da una *equipe* di evoluti antropologi melanesiani in trasferta nell'arretrato nord Italia. Benché animati dal classico anelito progressista a comprendere senza pregiudizi di superiorità etnica, gli studiosi non possono fare a meno di mettere in rilievo le usanze bizzarre di una terra reputata inevitabilmente esotica, dunque foriera di continui spunti critici e umoristici, dando luogo a un effetto di straniamento che si può definire swiftiano.

Il condannare gli occidentali come popoli primitivi, solo perché son dediti al culto della macchina, ancora lontani da un contatto vivo con la natura, ecco un esempio dell'armamentario di false opinioni con cui i nostri antenati hanno giudicato gli uomini incolori e gli europei in particolare.⁵⁰

Complice la scarsità delle fonti a disposizione, i melanesiani formulano astruse ipotesi, travisando completamente la storia del Risorgimento, così il povero Mazzini viene considerato un austriacante, mentre il Regno di Napoli e lo Stato Pontificio vengono menzionati tra i principali artefici della unificazione italiana. Proseguendo nelle loro erronee interpretazioni, arrivano a stabilire che i decenni dopo l'Unità sono stati un periodo di totale decadenza per la penisola italiana, che è stata a lungo «teatro di una lotta per le investiture» combattuta tra due potenze egualmente forti, la Chiesa e l'Industria.

La Chiesa, a quanto risulta dalle testimonianze raccolte in loco, è una potenza laica e mondana, tesa al dominio terreno, all'acquisto di aree fabbricabili, alle leve del governo politico, mentre l'Industria è una potenza spirituale tesa al dominio

⁴⁸ Ivi, p. 21.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, p. 66.

delle anime, alla diffusione di una coscienza mistica e di una disposizione ascetica.⁵¹

I templi in cui amministrano i “sacerdoti” dell'Industria, dicono gli etnologi, ricordano dei cenobi, degli spartani edifici dove «predomina un rigore di tipo cistercense, mentre le famiglie dei cenobiti vivono ritirate in cellette di enormi monasteri che spesso coprono aree di impressionante vastità. Lo spirito di penitenza pervade tutti gli affiliati, specialmente i capi, i quali vivono in una povertà quasi totale». ⁵² Questi “ministri” (gli industriali) conducono una vita austera, trascorrendo la giornata in lunghi ritiri spirituali che usano chiamare “consigli di amministrazione”, e – annotano gli etnologi – non esitano a disfarsi delle loro ricchezze donandole alle vestali che presidiano i vestiboli davanti alle loro stanze (le segretarie). L'Industria è animata insomma in ogni sua espressione dal «fine mistico della Produzione», considerata «come una sorta di continuazione perenne della creazione divina». ⁵³ Questo sacro zelo si sublima in quotidiane «manifestazioni di fanatismo religioso, quando folle di sacerdoti si precipitano a donare i propri “meriti”, svalutandone il pregio, come per farne dono insistente agli altri, in un crescendo impressionante della tensione e del raptus isterico». ⁵⁴ Il riferimento, palese, è alla compravendita delle azioni in Borsa, un rito di gratuita dissipazione finanziaria paragonato da Eco a una forma moderna di *potlach*.

Lo stato di allucinazione in cui vivono i milanesi è ad ogni modo considerato indotto dai capi del “villaggio”, che per tenere i primitivi in stato di soggezione li annichiliscono rendendo inutilizzabili strade e mezzi di superficie e li confondono imponendo loro pratiche astratte e «prive di riferimento con la realtà», come la lettura mattutina di un «messaggio ieratico» e incomprensibile, chiamato dai locali “Corriere della Sera”. Frustrati da queste angherie quotidiane, questi reagiscono in maniera nevrotica, riversandosi nel sottosuolo, dove – suggeriscono i melanesiani – si dedicano a un non meglio precisato culto del Rumore (l'allusione è alla metropolitana), o affollando avveniristici stadi dove a detta degli antropologi metterebbero in atto, tra urla euforiche e belluine, efferati rituali cannibalici.

In generale, come tenta di dimostrare l'insigne professor Moa nel *Paradosso di Porta Ludovica*, gli abitanti del villaggio hanno la «coscienza confusa di vivere in uno “spazio magico” in cui non sono valide le determinazioni del davanti-dietro-destra-sinistra» ⁵⁵ e di conseguenza risulta impossibile a chiunque muoversi in modo autonomo e coerente nell'affatturato spazio di Milano e – ammoniscono – gli antropologi, chi ha osato farlo, come lo stesso Moa, si è perso e non è mai stato ritrovato.

Il tratto particolare di questi *pastiches*, che combinano lo stile sorvegliato della prosa accademica con

⁵¹ Ivi, p. 67.

⁵² Ivi, p. 68.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 69.

⁵⁵ Ivi, p. 75.

il linguaggio della notazione antropologica, è che «tutte le citazioni tra virgolette sono autentiche», confessa Eco, «e provengono sia da Husserl che da Biswanger (salvo qualche modesto ritocco)». ⁵⁶ La quintessenza della “poetica del *pastiche*” che permea il *Diario minimo* è tuttavia espressa a mo' di manifesto nell'*Elogio di Franti*, in cui viene riletta positivamente, in chiave provocatoria (ma fino a un certo punto), la figura del famoso cattivo ragazzo del *Libro Cuore*. L'infame e dispettoso Franti è nella “fasulla sociologia” del romanzo, in cui imperano il buonismo e un certo untuoso culto per l'ordine e il potere – pseudovalori di cui Eco designa il protagonista Enrico come il rappresentante tipico –, una sorta di “negazione vivente”, di nemesi, concepita forse involontariamente dall'autore De Amicis. Il riso caustico e sprezzante che Franti dispensa a ogni buona occasione – di fronte a un compagno di classe storpio, al passaggio della sfilata del Re, davanti alla maestra dalla penna rossa e persino al cospetto di sua madre disperata – non è perciò semplicemente il ghigno di un teppistello, ma un gesto profondamente iconoclasta, perché – dice Eco – è “diabolico”, “distrugge”. Pure,

è considerato malvagità solo perché Enrico identifica il Bene all'ordine esistente e in cui si ingrassa. Ma se il Bene è solo ciò che una società riconosce come favorevole, il Male sarà soltanto ciò che si oppone a quanto una società identifica con il Bene, ed il Riso, lo strumento con cui il novatore occulto mette in dubbio ciò che una società considera come Bene, apparirà col volto del Male, mentre in realtà il ridente – o il sogghignante – altro non è che il maieuta di una diversa società possibile. ⁵⁷

Eco paragona Franti a un anarchico, sia pure ironicamente, e alla luce di questa contrapposizione valoriale e filosofica suggerisce che il suo confronto con Enrico debba ritenersi potenzialmente comico perché crea un'ipotesi di conflitto che tuttavia non si verifica mai, visto che il ribaldo a un certo punto scompare dalla narrazione, portato forse in galera dopo l'ennesima bravata. «Troncato sul nascere, il “Principio Franti” non si è risolto – scrive Eco – nella forma compiuta del Comico», ⁵⁸ che in *Cuore* dunque risulta un filone abortito, sacrificato al perbenismo borghese e al buonismo più *kitsch*. Nondimeno la lezione dell'infame Franti – la sua paradigmatica negligenza, la sua cattiveria irriducibile, la sua oltranza derisoria – è quasi una *ecphrasis*, il modello incarnato ed esplicito (e, certo, esasperato) della veste ludica, provocatoria, dissacrante che caratterizza gli scherzi di *Diario minimo*.

A questa dimensione squisitamente umoristica bisogna tuttavia aggiungere un'ultima proprietà della parodia, che ha per Eco una utilità se non terapeutica, quantomeno correttiva o balsamica: la sua natura di rimedio omeopatico, di lenitivo contro i vizi di forma della cultura, le sue sclerotizzazioni, alcuni suoi “luoghi”, certi suoi inganni ottici.

⁵⁶ Ivi, p. 10.

⁵⁷ Ivi, p. 86.

⁵⁸ Ivi, p. 89.

E quindi la parodia culturale è giustiziera, veleno e medicina a un tempo, forse è un serio e responsabile dovere intellettuale.⁵⁹

Questa finalità è evidente in un pezzo come *Lettera a mio figlio*, in cui Eco gioca con abilità a sovvertire alcuni ipocriti modelli educativi in vigore nella società contemporanea, annunciando:

Stefano, figlio mio, ti regalerò fucili. Perché un fucile non è un gioco. È lo spunto di un gioco. Di lì dovrai inventare una situazione, un insieme di rapporti, una dialettica di eventi. Dovrai fare pum con la bocca, e scoprirai che il gioco vale per quel che vi inserisci, non per quel che vi trovi di confezionato.⁶⁰

Giocare alla guerra implica l'“allestimento” di uno scenario mentale, di un fervido contesto – una fantasticazione – che in fondo, argomenta Eco, appaga i bambini molto più del desiderio esaudito di possedere un'arma giocattolo. A suffragio di quest'idea è immaginata l'infanzia grigia di criminali nazisti come Eichmann, chino su rompicapi come il meccano e gli alambicchi del piccolo chimico, o l'apprendistato infantile di certi pescecani della finanza, formatisi, con tutta probabilità, su giochi “infami” come il “Monopoli”.

Temete i giovani che costruiscono piccole gru! Nelle loro fredde e distorte menti di piccoli matematici si stanno comprimendo i complessi atroci che agiteranno la loro età matura.⁶¹

Lo sdoganamento del fucile come “spunto di gioco” è dunque una determinazione di assoluto buon senso che, infatti, conduce di lì a poco alla dimostrazione di una tesi progressista:

Anzitutto non ti insegnerò a sparare agli indiani. Ti insegnerò a sparare ai trafficanti di armi e di alcool che stanno distruggendo le riserve indiane. E agli schiavisti del sud, per cui è inteso che sparerei come uomo di Lincoln. Non ti apprendereò a tirare sui cannibali congolesi, ma sui mercanti d'avorio [...].⁶²

La promessa fatta al figlio Stefano è in sostanza, al di là dei suoi risvolti faceti e delle sue forzature parossistiche, parte di un progetto educativo serissimo: un invito a “stare dalla parte degli indiani”, uno stimolo a guardare sempre l'altro lato della luna, imparando a valutare con discrezione e senza pregiudizi la realtà. «E ti insegnerò a giocare guerre molto complesse, in cui la verità non stia mai da una parte sola», promette papà Eco. Chissà che «quando sarai grande – conclude, togliendosi per un momento la maschera di *enfant terrible* – tu non abbia assunto una coscienza critica verso le fiabe e

⁵⁹ Ivi, p. 144.

⁶⁰ Ivi, p. 111.

⁶¹ Ivi, p. 112.

⁶² *Ibidem*.

che non impari a muoverti criticamente nella realtà». ⁶³

⁶³

Ivi, p. 113.

Il nome della rosa tra metodo e metafora

Ruggiero Stefanelli

Del primo romanzo di Eco si è detto molto e forse tutto,⁶⁴ nel senso che il testo “dice” ma, come dev’essere per un’opera letteraria, più suggerisce, sicché qualsiasi lettore è indotto a porsi domande alle quali non sempre corrispondono risposte univoche e se, come l’ autore era consueto sostenere da semiologo, le letture di un testo sono al tempo stesso potenzialmente molte e diverse, allora siamo di fronte ad un’opera letteraria che soddisfa quasi tutte le proiezioni di una teoresi semiologica basata sul principio che la dimensione complessiva di un testo non è mai la mera somma dei segni (significanti + significati) che lo compongono. Ovvio che non intendo dire che Eco ha scritto *Il nome della rosa* al fine di dimostrare la bontà del suo impianto disciplinare, che sarebbe aberrante: ma che devo giustificare (e lo dico in via epistemica, non etica e non estetica) in qualche modo un po’ tutte le intriganti interpretazioni che sono state proposte o strenuamente sostenute a proposito del libro: gli oltre cinquanta milioni di copie vendute nel mondo (così si dice) alimentano e corroborano, sempre in via puramente teorica, la mia giustificazione. Se dunque, nonostante il successo planetario dell’opera, permangono disomogenei ma plausibili approcci interpretativi, occorre arguirne che l’effetto è stato, ed è tuttora, quello di un grande interesse provocato dai diversi piani della struttura narrativa e dagli incastri degli elementi che la sorreggono. Tuttavia tale interesse è tutto dipendente dalla *pars construens*, per dirla con le parole di Tommaso d’Aquino, cioè dal lettore e non dall’*intentio auctoris* il cui disvelamento, semiologicamente parlando, è insondabile o, al più, approssimabile: e ciò sapeva bene Eco che di Tommaso fu assiduo studioso fin dai tempi della tesi di laurea. Quindi, prescindendo da quel che Eco sottendeva alla sua impresa narrativa, ritengo buono e giusto fare un po’ il punto della situazione circa le più o meno evidenti scorribande ermeneutiche di cui il testo è stato fatto oggetto (e talora bersaglio), al solo scopo di stabilirne il grado di condivisibilità.

Il nome della rosa è un romanzo storico? Difficile, se non impossibile, affermare che non lo è. La

⁶⁴ Tralasciando (quasi) le tante recensioni, stampate o elettroniche, apparse lungo un periodo più che trentennale, e scremando per ragioni di spazio, cito solo alcuni tra i saggi più propositivi: U. ECO, *Postille al Nome della rosa*, Bompiani, Milano 1983 (ovviamente); B. Pischetta, *Come leggere il Nome della rosa di U. Eco*, Mursia, Milano 1994; AA. VV., *Saggi su Il nome della rosa*, a c. di R. Giovannoli, Bompiani, Milano 1999; R. Cotroneo, *Umberto Eco, due o tre cose che so di lui*, Bompiani, Milano 2001; T. Borgognoni Incoccia, *I nomi e le rose*, www.repubblicaletteraria.it, 16/4/2001; A. Fagioli, *Il romanziere e lo storico*, in “Lettera Internazionale”. N° 75, 2003; P. Di Stefano, *L’arte di rifare*, in “Corriere della sera”, 29/08/2011-5/09/2011; M. Castelnovi, *La mappa della biblioteca: geografia reale ed immaginaria secondo U. Eco*, in *Miscellanea di Storia delle esplorazioni*, n° LX, Genova 2015, pp 195-253, G. Giovanni, *Cento petali e una rosa. Semiosi di un romanzo storico*, Ed. Natan, Benevento 2016; D. Pegorari, *Umberto Eco e l’onestà finzione*, Stilo Editrice, Bari 2016.

vicenda è esplicitamente datata, ma il 1327, anno che tutta la contiene, non è neanche utilizzato per intero perché si restringe agli ultimi giorni di novembre e si direbbe che si sviluppa piuttosto alla maniera di una classica tragedia, dal momento che realizza in pieno la coerenza strutturale fra le tre unità aristoteliche di *luogo tempo azione* (e non a caso la figura dello Stagirita sembra aleggiare dietro le quinte come un trasparente demiurgo che condiziona un po' tutta la tessitura del lungo racconto). Gli avvenimenti infatti si svolgono in un monastero benedettino di regola cluniacense fra imprecisati monti dell'Italia settentrionale (zona Piemonte?), occupano lo spazio delimitato di una settimana e trovano fulcro nell'azione investigativa del prudente protagonista che risponde al nome di Guglielmo da Baskerville. Prudente perché da tempo ha smesso i panni dell'inquisitore e si è ritagliato quelli di diplomatico mediatore nell'ormai annosa *querelle* tra spiritualismo francescano e secolarismo curiale. Egli, per incarico dell'imperatore Ludovico, è chiamato a moderare tra le due posizioni rappresentate dai francescani (pauperisti, penitenzialisti, riformisti) da un lato e i delegati del papa (Giovanni XXII, francese, committente del palazzo pontificale di Avignone) dall'altro. In realtà Guglielmo, francescano anch'egli, ha il compito di far prevalere la volontà riformatrice degli spiritualisti a vantaggio della volontà imperiale di ridimensionare il potere secolare della Chiesa. Occorre osservare che lo stesso monastero in cui i fatti e la disputa si svolgono è proprio l'emblema di un campo "neutro": è sì benedettino, dunque di ascendenza francescana, ma la "regola" cluniacense cui si ispira lo colloca a metà strada fra lo spirito attivo del poverello d'Assisi e l'aspirazione abbaziale ad affermarsi come centro di potere economico-produttivo nel territorio di competenza. Perciò l'abate, Abbone da Fossanova, preoccupato per l'inspiegabile morte del confratello Adelmo, temendo che la delegazione avignonese possa mettere il naso negli affari della sua conduzione e ridimensionare la sua dignità (Cluny rappresenta sullo sfondo l'esempio di un potere materiale mal digerito dalla Curia papale e la cui importanza sarà sottolineata vent'anni più tardi dalla bellissima novella boccaccesca di Primasso), incarica Guglielmo di far luce sulla misteriosa morte e sulle altre che si susseguono, fidando nella sua nota acutezza intellettuale e di fatto posizionandosi ad eguale distanza fra l'intransigenza spiritualistica e il fondamentalismo dottrinale dell'inquisitore curiale Bernardo Gui, incline a più sommari giudizi. Dunque, *unità di luogo* perfettamente rispettata ma non altrettanto la storicità del sito che resta avvolta nella nebbia che effettivamente l'avvolge. Si può però parlare di storicità ambientale nel senso che i più noti monasteri esistenti all'epoca hanno avuto grande e decisiva influenza sull'invenzione narrativa dell'autore, il quale ne ricostruisce le principali caratteristiche sia a livello strutturale sia a livello di atmosfera interna ed esterna: la concezione architettonica della biblioteca, oltremodo significativo teatro dello sviluppo dell'azione, è comunque l'esempio della pertinace ricerca di precisione spesa da Eco per ammantare di realismo la trama, ma con l'intenzione palese di farne una gigantesca metafora, di cui

dirò più avanti. Si aggiunga poi che, a sostegno della categoria cui si ascriverebbe il romanzo, storici risultano, cioè reali, alcuni personaggi della trama (veri o semplicemente citati) che rievocano dispute, movimenti ed eresie che animarono la vita della Chiesa fra la metà del XIII secolo e i primi decenni del Trecento: fra Dolcino da Novara, strenuo sostenitore di un ritorno alla pura cattolicità delle origini, spiritualista estremo, eretico dichiarato e martirizzato nel 1307 per le sue convinzioni gioachimitiche; Jacopo da Varagine (alias Remigio), già dolciniano e noto autore della *Legenda aurea*; Ubertino da Casale, riconosciuto eretico sotto il pontificato di Giovanni XXII, sfuggito al rogo e letteralmente scomparso dopo il Concilio di Vienna nel 1325, qui da Eco riesumato (!) a fini letterari e presentato come ormai ex dulciniano; Guglielmo da Baskerville di cui darò le vere coordinate fra poco. Tranne il protagonista, apparentemente fittizio, tutti costoro fanno parte di un contorno che spiega e racchiude le vere ragioni degli accadimenti, ma che conta come l'insieme delle tessere di un mosaico, ciascuna delle quali rappresenta soltanto una piccola parte dell'impianto, simile a quella di un complicatissimo orologio meccanico in cui non sai distinguere a priori quale sia la più e la meno importante. Tutti gli altri sono personaggi di fantasia, ma le loro tipologie rispondono a realtà ambientali dell'epoca ed interpretano le categorie psicologiche sottese alla strutturazione gerarchica di un mondo in sé chiuso come quello di un monastero-fortezza, ma tanto importante per le varianti culturali e religiose che, da esso fuoruscendo, potevano condizionare gli eventi di contrade, popoli e stati. Insomma, mi sembra si sia davanti ad un romanzo "a sfondo storico", non propriamente "storico" come siamo usi considerare in base alle distinzioni letterarie, senza dimenticare che la storia di un romanzo non è mai priva, se non in superficie, della Storia che comunque lo origina.

Il nome della rosa è un romanzo "giallo"? Anche a questa domanda è assai difficile rispondere in modo negativo, giacché vi sono contenuti quasi tutti gli elementi che caratterizzano questo sottogenere di racconto: dico "quasi" perché la scoperta dell'assassino non rappresenta in sé la fine logica del romanzo, ma esige che l'investigazione sveli la risposta definitiva alla ricerca del movente e la sua intrinseca giustificazione, la quale soddisfi non soltanto l'attesa del lettore, ma consenta allo stesso "detective" di placare la sua ansia di verità. Per il resto l'*unità di azione*, ancorché sapientemente diluita attraverso innumerevoli slarghi concettuali e richiami patristico-dottrinali (che racchiudono tuttavia una ben più profonda storicità rispetto ai nudi fatti!), è calibratamente garantita dal succedersi di movimenti che via via la drammatizzano e dalla collocazione e gestione dei numerosi personaggi che concorrono alla problematicità esistenziale, morale e ideologica dell'insieme narrativo. A ciò concorre la sagace distribuzione dei fatti dentro allo scorrere delle ore, scanditi dalla progressiva compresenza di elementi psicologici, etici ed emotivi, in consonanza con quei momenti della giornata che sembrano avere consimili conseguenze sullo stato d'animo degli

uomini, di cui determinano spesso gli umori e le reazioni. A mio parere, per esempio, Guglielmo di Baskerville sembra alternare fasi di estrema lucidità razionale, prevalentemente durante le ore diurne, ad altre di forte presentimento intuitivo in prevalenza nelle ore del vespro e della sera (addirittura non può essere un caso se il disvelamento finale del segreto della biblioteca, con la sua imprevedibile fine, accade addirittura di notte quando egli scopre come entrare nel *finis Africae*). Tuttavia il lettore avverte, io credo, di essere davanti a delitti che trascendono le tipicità più frequenti di misfatti così gravi e che si qualificano a livelli via via sempre meno banali della passionalità umana e che investono in maniera crescente quelli della moralità, del rispetto delle regole, della dottrina e, in una parola, della fede. Praticamente si evince che la nuda sostanza dei fatti esprime l'oscura azione di un *serial killer* e ciò denota la moderna attualità della costruzione narrativa, come poi è stato del film che l'ha resa ancor più popolare in tutto il mondo, insomma ne giustifica se proprio non completamente la definizione di "giallo", pur dovendo riconoscere la qualità intellettuale e culturale che permea la vicenda e la nutre fin nelle più profonde e sensibili sfere della coscienza, compromessa tra i fastigi del fanatismo dottrinario e la soggiacenza agli istinti nel drammatico momento del tramonto del pensiero "scolastico".

Il nome della rosa è un romanzo "noir"? Se col termine "noir" richiamiamo caratteristiche narrative che, più che la ricerca dell'autore o autori del crimine e della soluzione degli enigmi, rispondono sotto traccia all'esigenza di raccontare un certo spaccato di società attraverso le sue componenti ambientali, antropologiche e culturali, allora occorre ammettere che questo romanzo risponde bene a tali attese, posto che in effetti Eco sembra proprio privilegiare la descrizione di un ambiente apparentemente semplice e protettivo come poteva apparire un monastero in pieno Trecento, in realtà pervaso da tensioni e paure, da oscure credenze e istintive ricerche di verità fattuali o fanatici svelamenti di verità soprannaturali. Credo, tutto sommato, che lo scopo del suo "narrare costruendo" e "costruire narrando" lo spinga fino ad interpretare il midollo di un'epoca, cioè le venature religiose e passionali, le ansie spirituali e le contraddizioni morali di una *societas* ecclesiastica capace comunque di influenzare fortemente la società civile. Non per niente la fine dell'investigazione di Guglielmo da Baskerville non porta ad una conclusione consolatoria come accade nel "giallo" classico, anzi avviluppa il tutto nella tragica atmosfera di un gran rogo, forse in sé anche catartico, ma certamente in perfetta ed aderente corrispondenza (un dilatato petrarchesco ossimoro) con la nebbia che lo accoglie all'inizio e il freddo nevoso che avvolge l'abbazia. Ciò non significa che si possa considerare "noir" ciò che appare, almeno esternamente, "giallo", ma che siamo di fronte ad una sapiente miscelazione di elementi letterari.

Il nome della rosa è un "gothic novel"? Se anche per questa definizione pensiamo ad un particolare tipo di racconto intriso di richiami accurati a luoghi religiosi tetri e in certo senso pittoreschi come

antichi castelli, abbazie, monasteri e simili, allora questo romanzo ha molto della categoria narrativa che si ispira all'epoca medievale connotata da atmosfere barbariche e angosciosamente oppressive, nonché disegnata entro contorni misteriosi e fascinosamente irrazionali. Infatti, il buio dei luoghi, in cui si consuma una passionalità tenebrosa e la coscienza non emerge quasi mai dal fondo tetro dell'ambiguità ma vede il protagonista battersi con certezza proprio contro le sottili tentazioni dell'irrazionale e del demonico, ben rappresenta il torpido muoversi delle figure interlocutrici tese alla mistificazione della verità in ossequio più alle paure che alle convinzioni. Tuttavia, ancorché il 'gotico' rimandi a ad un felice (dal punto di vista del successo popolare) filone letterario, affermatosi verso la metà del Settecento grazie a *Il castello di Otranto* del Walpole e poi confermatosi lungo le traiettorie delle seguenti epoche artistiche fino al *Dracula* di Bram Stoker e oltre, e passando per i numerosi diavoli, vampiri, Frankenstein e Jekyll di turno, l'opera di Eco appare in un "momento" culturale caratterizzato piuttosto dallo studio e dalla ricerca sulle grandi dispute tra filosofia, teologia ed etica nel medioevo "scolastico", cui il semiologo aveva dedicato grande attenzione a partire dagli anni cinquanta. Si può perciò dire che il concepimento del *Nome della rosa* sia stato come il naturale epilogo (più felice, a mio avviso, degli altri che sono seguiti) di una serie di interessi riversati finalmente nella pratica dell'invenzione, ricostruttrice di un mondo dalla cui dissoluzione ideologica egli faceva discendere l'inizio di una cultura meno legata a sovrastrutture teoretiche e più attenta alla verifica di realtà concrete e senza la quale non sarebbe potuta sorgere l'alba dell'umanesimo. Che dentro quell'invenzione abbia trovato il suo posto naturale un ambiente, un'atmosfera, un colore riconducibili al gusto del narrare "gotico", è stato soltanto un artistico espediente che si può definire neorealismo storico per la rappresentazione dal vivo di una mentalità al confine tra concettualismo dogmatico e pragmatismo gnoseologico: due mondi diversi a confronto che hanno bisogno delle loro vittime sacrificali per uscire lentamente alla luce della ragione. (Mica poco se, attualizzando, si richiamano i tragici fatti degli anni settanta del secolo scorso quando, in pieno sommovimento terroristico, la ragione di stato si oppose alle rivendicazioni di riconoscimento politico da parte delle brigate rosse in nome di un intransigente costituzionalismo che portò al sacrificio di illustri figure della politica e della giustizia).

Inutile a questo punto richiamare altre categorie narrative ("polar", "thriller", "poliziesco") che distraggono dal nocciolo dell'opera. Necessario invece, proprio a questo fine, rilevare un'altra linea-guida per una proficua e più aderente interpretazione dello spirito che, nell'ottica dell'*intentio auctoris* e alla luce di quanto ho affermato nelle righe precedenti, pervade tutta l'articolata struttura narrativa. Parliamo di Guglielmo da Baskerville, protagonista ma non *deus ex machina* dell'opera, come vedremo. Si è detto un po' da tutti delle sue pazienti qualità investigative che scopertamente richiamano quelle dell'inimitabile Sherlock Holmes dei romanzi di Doyle, a riprova che il frate

incarna le qualità di un nuovo metodo di indagine, basato sui riscontri oggettivi e sull'analisi razionale di elementi apparentemente slegati fra loro ma riconducibili a comuni matrici grazie ad un'alta tensione intuitiva. Sfruttando poi anche il nome di battesimo, si è parlato pure della coincidenza non certo casuale col medesimo nome del filosofo di Ockham, quel Guglielmo il quale rappresentò la svolta decisiva che sancì il superamento della 'scolastica'. Si può approfondire l'argomento fin qui superficialmente utilizzato, semplicemente accostando alcuni dati. Il 1327 è l'anno fittizio della vicenda narrata, in cui il frate francescano è protagonista di un procedimento investigativo basato sulla ricerca della verità per mezzo della logica deduttiva, cioè sull'osservazione oggettiva della realtà, che altro non vuol dire se non sull'analisi empirica delle evidenze. Il 1326 è l'anno vero (!) di un confronto realmente avvenuto nel palazzo avignonese dei papi tra Guglielmo di Ockham e sei dottori della Chiesa che lo interrogano a proposito di alcune tesi sospette da lui sostenute nel suo *Commentario alle Sentenze* (praticamente un processo in piena regola), al termine del quale interrogatorio essi esprimono un giudizio di censura su 51 articoli desunti dall'opera e pongono il filosofo inglese nelle condizioni di una reclusione intellettuale e fisica, cui egli si sottrae dopo ben due anni fuggendo da Avignone e rifugiandosi presso l'imperatore Ludovico il Bavaro, temporaneamente a Pisa, poi in Germania a Monaco dove visse e morì probabilmente di peste tra il 1348 e il 1349, dopo aver scritto moltissime opere e di carattere filosofico e di carattere politico (con le quali, specie il *Tractatus de potestate imperiali*, assume una posizione decisamente favorevole al riconoscimento del potere assoluto dell'imperatore, nettamente distinto da quello, pure assoluto ma in altro ambito, del sommo pontefice). Nel romanzo si adombra, guarda il caso, che anche il frate da Baskerville (curiosa peraltro la coincidenza col titolo del racconto di Doyle *Il mastino dei Baskerville*) sia poi morto nelle stesse circostanze e v'è da rilevare che tutto il suo percorso investigativo, condotto sulla base di uno scevro realismo e di una altrettanto impregiudicata rinuncia a qualsiasi ricorso a categorie "universali", sembra la riformulazione parallela, dilatata in chiave narrativa, dell'interrogatorio/processo subito dal *Princeps nominalium*, come l'Ockham era considerato dai suoi contemporanei. Infatti, durante le settimane della permanenza nell'abbazia, il frate detective deve continuamente confrontarsi con il bieco dogmatismo dei delegati papali (significativo il colloquio che Guglielmo e Ubertino da Casale hanno con i frati "minoriti", durante il quale si apprendono assurde e tristi cose sull'ottusità di Papa Giovanni XXII, su cui anche l'Ockham si sofferma nei suoi scritti *De dogmatibus papae Johannis XXII*, *Contra Johannem XXII* e *Compendium errorum Johannis papae XXII*, che tuttavia Guglielmo non può aver conosciuto già nel 1327 ma sui quali per retrodatazione Eco costruisce una scaltrissima *factio ante quem*), l'inquisitore Bernardo Gui in testa, e con le fanatiche convinzioni del cieco Jorge da Burgos (ricalco del cieco scrittore argentino autore del celebre racconto *La biblioteca?*) che sarà il vero protagonista

dell'inatteso finale. Questo estenuante confronto, più indiretto che diretto dal momento che Guglielmo evita quasi sempre polemici *vis à vis* per non ricadere nel suo antico ruolo di inquisitore, si consuma e affina durante i fitti colloqui che si svolgono con altri personaggi (Adso da Melk su tutti, comunemente ritenuto un elegante ricalco dello sherlockiano Watson), caratterizzati da dotte disquisizioni e infarciti di inappuntabili citazioni, la cui scelta denota l'accurata pazienza posta dal frate nell'evitare i ragionamenti che possono indurre alla tentazione di mischiare le realtà individuali concrete con le presunte realtà universali e privilegiare invece quelli che tendono a dimostrare un giustificabile nesso tra le cose o tra le azioni, deducendo le une dalle altre senza ricorrere a categorie astratte e senza cadere nel vano concettualismo (proprio un'applicazione *nominalistica*!). È questa certolina e ostinata pazienza che denota l'inevitabile accostamento della figura baskervilliana a quella ockhamiana e spinge a ritenere la prima una proiezione letteraria della seconda. A mio parere non si tratta solo di omonimia ma proprio di *identificazione*.

In realtà, se di metodo investigativo si deve parlare, richiamo brevemente gli assunti del filosofo che sono alla base del concreto operare di Guglielmo da Baskerville, la teoria speculativa che sorregge la prassi operativa. Il principio del metodo ockhamiano risiede nella convinzione che la conoscenza intuitiva implica un rapporto immediato fra il soggetto conoscente e la realtà conosciuta e nega l'intermediazione di qualsiasi altra *species* alla luce del principio metodologico dell'economia (detto appunto "rasoio di Ockham": *frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora*) che consente di cogliere immediatamente la realtà nel suo pieno e assoluto valore di verità. La realtà è coglibile in sé senza il ricorso all'universale che non è una realtà e va escluso come prodromo della conoscenza, la quale dipende dalla sola realtà mentale che altro non è che l'atto dell'intelletto stesso, da cui dipende tutto il processo cognitivo e i concetti che ne derivano quando suffragati però dall'esperienza. Perciò il rapporto del concetto con la cosa non viene da lui giustificato metafisicamente, bensì empiricamente perché è dalla cosa che deriva il concetto in quanto da sola essa produce nella nostra mente il segno che ce la rappresenta («al modo in cui il fumo significa il fuoco, il gemito dell'inferno il dolore e il riso l'interiore letizia» ; "causatività" implicita nella ricerca del secondo libro della *Poetica* aristotelica che proprio sul divieto del riso fonda la sua paradossale giustificazione degli omicidi che si susseguono nel monastero!). Era questo il fondamento del cosiddetto *nominalismo* ockhamiano (la cosa richiama il nome e il nome la cosa, questa cosa e basta), destinato a sostituire il metodo induttivo aristotelico con quello empirico deduttivo, provocando la crisi e il progressivo disfacimento della "scolastica". Ora, è proprio Guglielmo da Baskerville che applica il suddetto metodo durante il soggiorno forzato nell'abbazia e ne fa addirittura quasi immodesto sfoggio nei suoi 'parlari' con gli altri personaggi, ma più per impressionare con la sua logica che per esibire la sicurezza della sua cultura filosofica. Solo per citare alcune di tali situazioni ricordo il dottissimo

dialogo che il frate ha con l'erborista Severino nel primo giorno della sua permanenza nell'abbazia; il dialogo col frate vetraio sul tema dei vetri per leggere e sui fantasmi che appaiono a chi vuol leggere troppo; la conversazione sulla liceità del riso nel secondo giorno; la spiegazione ad Adso delle numerose eresie e della funzione dei semplici nella chiesa nel terzo giorno; le informazioni date nel quarto giorno ad Alinardo sul proprio metodo per arrivare ad una verità almeno probabile passando per una serie di errori (fondamentale per capire l'ottica del ragionamento applicato all'osservazione della realtà); le riflessioni sui vari tipi di lussuria nel quinto giorno e sulla conoscenza intuitiva che permette a Guglielmo nel sesto giorno, dopo l'ora della compieta, di arrivare a scoprire il segreto per entrare nel *finis Africae*. Sono proprio tutti questi "parlari" che ci consentono di vedere all'opera lo stesso Guglielmo da Ockham sotto le spoglie del frate da Baskerville: l'*identificazione* è sia nella forma sia nella sostanza del procedimento mentale e argomentativo messo in atto dall'intermediario-detective.

Per concludere voglio tornare all'*intentio auctoris* che di solito non è mai facilmente individuabile per le ragioni sulle quali il semiologo Eco ha spesso indugiato nel corso dei suoi stimolanti studi (ivi comprese le ben note "bustine" dell'*Espresso*). Per il suo primo romanzo, forse a dir la verità più percorribile degli altri suoi, si è cercato di isolare questo o quel simbolo per mettere a fuoco il bersaglio o la meta di tanto narrare. Ora, considerandolo come terreno di indagine (si ricordi che sempre di un'opera letteraria si parla), propongo di guardare al testo come ad una realtà da esaminare con la lente del procedimento deduttivo cioè, per provocazione, "ockhamianamente". Poiché, per via semiologica, si presume che al momento della pubblicazione autore ed opera si separano per sempre e l'opera acquista per sempre una sua autonomia che si traduce in una serie pressoché infinita di letture (confermandosi "aperta" perché ogni lettore la rende tale), resta però che il suo autore ha comunque prestato qualcosa al suo protagonista durante la gestazione artistica. Io credo che questo qualcosa abbia tanto a che fare con l'amore per i libri e con l'emblema che meglio li rappresenta: la biblioteca. Non è certo un mistero che Eco, per la sua vocazione professionale, ha sempre privilegiato il rapporto coi libri al punto da affermare che, nonostante l'inarrestabile avanzata della tecnologia elettronica, il libro non morirà mai, per cui sono tratto a pensare che *Il nome della rosa*, "libro fatto di altri libri" (com'egli ha poi sostenuto), non possa avere chiave di lettura più coerente se non il riferimento ai tanti libri dei quali è abbondantemente disseminato (attraverso le innumerevoli citazioni di fra Guglielmo) e dunque alla biblioteca, luogo che per eccellenza li contiene. Ciò induce a dire che la biblioteca dell'abbazia deve essere (essa esiste) il significante fondamentale che rimanda al significato, la comprensione del romanzo. In tal modo Eco può aver riservato a se stesso, cioè al "credo" di tutta la sua vita, il più particolare degli omaggi, specie ove si consideri l'appassionato lavoro da lui dedicato alla configurazione architettonica dell'edificio-simbolo di tutto il racconto, che

lo ha portato all'accurata ideazione di un "labirinto". Questo significante ha grande valore per lui, ma in realtà accomuna tutti coloro che si mettono alla ricerca di qualcosa, cioè la verità da intendersi sia come obiettivo relativo sia come obiettivo assoluto: insomma, "biblioteca" come luogo di "ricerca" perché contenitore di cultura (nel medioevo si diceva di *scientia*), "labirinto" perché contenitore di tenacia e al tempo stesso di smarrimenti. Fin qui la fiducia dell'autore, tutta umanistica, riposta nell'affascinante "cartaceo" che gli uomini amano raccogliere e ordinare nei luoghi che chiamiamo biblioteche, nelle quali si accumula col passar dei secoli lo scibile conosciuto, accertato o da accertare. Ma Eco è comunque troppo buon critico per non ignorare che in quei medesimi luoghi si annida e sedimenta tanto ciarpame culturale capace di soffocare il patrimonio del sapere autentico, perciò concepisce l'idea del labirinto in cui s'avventurano i cercatori di verità col rischio di perdersi o di ritrovarsi. Appena fa uopo ricordare che l'immagine nasce nell'antichità e si consolida proprio in quel medioevo monastico e abbaziale, quando la frequentazione di consimili luoghi è riservata a pochi e gelosi custodi, investiti della missione di trasmettere un certo sapere piuttosto che un altro, ma anche quello di nascondere agli iniziati, o iniziandi, il sapere sconveniente.

Eco fin dai tempi della sua tesi di laurea sull'estetica in San Tommaso e poi sull'estetica medievale in generale ha via via focalizzato il metodo concettuale dei pensatori medievali, consistente nel riprendere, dovendo trattare un tema qualsiasi, il filo *ab initio*, cioè nell'espone quanto di importante è stato già detto, affermato o negato che sia, dai "dottori" antecedenti e inserendo qua e là qualche vocabolo o frase che denoti qualche piccolo passo avanti, pur nella convinzione di essere o apparire non solo difensori di certe posizioni ma soprattutto rispettosi conservatori del sapere dei "Padri". Senonché, tutto quel che si conserva troppo a lungo finisce stantio nel cumulo di ripetizioni e richiami che fossilizzano la ricerca e sfavoriscono il rinnovamento, mentre viene fortemente temuto quel sapere che appare indecentemente contrario alla dottrina, che è appunto il caso su cui si incentra la vicenda ideologica del romanzo; il secondo libro della *Poetica di Aristotele* appare scandaloso al bibliotecario Malachia e al venerabile cieco, Jorge da Burgos, perché trattando del riso e giustificandolo nel genere della commedia, offende la morale del luttuoso *penitentiagite* cui deve ispirarsi la vita del buon cristiano: il riso distrae, alleggerisce la tensione morale, fiacca il rigore della coscienza, dunque quel libro non può andare tra le mani di tutti e va collocato nel più profondo recesso della biblioteca, negli ultimi penitenti del labirinto. L'Umberto-autore dimostra così la sua avversione per la biblioteca intesa come riservato dominio e le prepara il tragico destino dell'ecpirosi perché, così com'è stata ed è, rappresenta un sapere chiuso, anzi ottuso, anzi inutile, ancorché negli occhi di fra Guglielmo appaia anche lo sgomento per la perdita irreparabile del "buono" ivi contenuto: il libro di Aristotele diventa perciò segno e significato al tempo stesso, come l'intera biblioteca lo è, del sapere che si doveva perdere (da un punto di vista) e del sapere che doveva

salvarsi (dall'altro punto di vista). In tal senso mi trovo davanti ad una seconda *identificazione*: Guglielmo da Baskerville è Umberto e, per la proprietà transitiva, Umberto è anche Guglielmo da Ockham, terza *identificazione*. Tutti e tre sono i coprotagonisti di un'avventura intellettuale che li segna, ma pure li matura alla luce degli ostacoli che si frappongono tra loro e la "verità", per superare i quali valgono solamente l'impegno, la tenacia e l'onestà della lunga ricerca. Ma la biblioteca racchiude altresì la gigantesca ed iconica metafora di una cultura che vive di cultura, cioè si alimenta sempre del contributo già dato o ricevuto, e si rinnova esaltando lo spirito di apporti diversi o recuperando quelli apparentemente perduti.

Ritornando ancora un po' a quel che dicevo prima: non occorre dunque preoccuparsi troppo di ascrivere *Il nome della rosa* a questo o a quel genere di racconto esemplificato dalle categorie che la critica ipotizza, perché questo romanzo è il risultato di una colta e sottile tecnica di miscidazione fra tutti quelli che annovera il secondo Novecento e questo primo Duemila, un'opera di raffinata costruzione culturale, per la quale, volendo proprio definire un comune denominatore, parlerei di romanzo di *formazione*. Adso da Melk (un Watson *ante litteram* al seguito di un Guglielmo sherlockiano) è un allievo talvolta credulo e talvolta sagace, sospeso tra le suggestioni di un millenarismo profetico e la promessa di una gnosi più laica, che ci rappresenta un po' tutti quando l'età delle scelte invita ad approfittare della saviezza di un buon maestro per dissolvere i dubbi fra liceità e rigore, fra complessi e prove di autogestione, fra timori e slanci ideologici: Adso è forse anche il giovane uomo del nostro tempo che vive il suo presente palesemente affascinato dall'avventura della conoscenza e pure istintivamente condizionato dal rischio di perdere il passato.

Sul problema dell'interpretazione. Annotazioni a margine dell'opera di Umberto Eco

Filippo Silvestri

Non è facile ripercorrere a grandi linee un pensiero complesso come quello di Umberto Eco e questo saggio non ha altra pretesa se non quella di prendere in considerazione alcuni punti per una riflessione critica, attraversando il *Trattato di Semiotica Generale*, *Lector in Fabula*, quindi *Semiotica e Filosofia del Linguaggio*, infine *Kant e l'ornitorinco*, cercando una linea che li tenga insieme.⁶⁵ Del resto lo stesso progetto di Eco è ambizioso nella misura in cui la sua semiotica è un tentativo di mettere in piedi una “logica della cultura”, che faccia perno su due problemi come quello della “significazione” e della “comunicazione” nel loro intreccio, assecondando invasioni di campo epistemologiche diverse, dall'estetica alla comunicazione di massa.

1. Che cos'è un Segno

Ma se tanto non bastasse a dare la misura delle complessità a cui alludiamo, basterebbe pensare che è il *segno* ad essere oggetto di una reinterpretazione strutturale,⁶⁶ segno che Eco considera sempre a metà strada tra macro-categorie come quella dell'intenzionalità con il suo carattere artificiale, ovvero come ancora qualcosa che si costituisce a partire da uno stimolo che ha bisogno delle sue risposte interpretative. Il segno o il testo che lo esplicita vale sempre a metà strada tra qualcosa che è presente e qualcosa che viene evocato come assente ovvero e con Morris (e Peirce) qualcosa che sta al posto di qualcos'altro sotto un certo aspetto o capacità. I segni sono per Eco presi nelle dinamiche di qualcosa che è antecedente e di qualcos'altro che è conseguente, secondo modi che sono caratteristici di associazioni culturalmente riconosciute e sistematicamente codificate, in modo tale che l'elastico dell'inferenza sia sempre ben legato ad una logica convenzionale, che si svolge oltre ogni corrispondenza presunta di carattere strutturalista tra significante e significato.

In un sistema semiotico aperto, fatto di soglie inferiori e superiori che non si possono oltrepassare da

⁶⁵ I testi dunque a cui faremo riferimento sono nell'ordine: *Trattato di Semiotica Generale*, Bompiani, Milano 1975 (1998); *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979 (2015); *Semiotica e Filosofia del Linguaggio*, Einaudi, Torino 1984 (1997); *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano 1997. Da un punto di vista critico molto sarebbe il lavoro da fare, considerata la vastità dell'impegno in oggetto. Per semplificare il compito rimandiamo a T. De Lauretis, *Umberto Eco*, La nuova Italia, Firenze 1981; R. Cotroneo, *Eco: due o tre cose che so di lui*, Bompiani, Milano 2001; P. Magli, G. Manetti, P. Violi, *Semiotica: storia, teoria, interpretazione, Saggi intorno a Umberto Eco*, Bompiani, Milano 1992; A. Maria Lorusso, *Umberto Eco. Temi, problemi e percorsi semiotici*, Bompiani, Milano 2008.

⁶⁶ Come è noto Umberto Eco già dedica al problema del segno un saggio monografico nel 1973 intitolato appunto *Il Segno*, Isedi, Milano 1973 (Mondadori, Milano 1980).

un punto di vista epistemologico, il segno emerge sempre come una *funzione* significativa e comunicativa, un'*occorrenza* che deve poter essere ricondotta ad un *type* che la comprende all'interno di una sfera che lo fa valere come atto culturale che si può ripetere. Il segno è parte di un codice in cui valgono le posizioni, le opposizioni, le differenze, un codice in cui si possono valutare processi, comparazioni e mutazioni, secondo limiti stabiliti, secondo ordini che si fanno valere in ragione tanto delle presenze di determinati tratti semantici, quanto delle loro eventuali assenze. Tutto funziona assecondando una logica combinatoria degli elementi, che non è sufficiente a spiegare in termini pragmatici il funzionamento della significazione/comunicazione, se non viene in certo modo completata da una sua accezione inferenziale. Fatti questi distinguo, che cos'è allora un segno e che cosa lo differenzia da un segnale? Eco:

Un segnale può essere uno stimolo che non significa nulla ma causa o sollecita qualcosa: ma quando viene usato come l'ANTECEDENTE riconosciuto di un CONSEQUENTE previsto, ecco che viene assunto come segno, dato che sta in luogo del proprio conseguente (o per l'emittente o per il destinatario).⁶⁷

Il segno non è un'entità fisica quanto piuttosto un fenomeno semiotico che non può essere fissato una volta per tutte, essendo il luogo di convergenza di due diversi piani (dell'espressione, del contenuto) associati da una correlazione codificante, che procede per autorizzazioni semiotiche, aggiustamenti strategici, alternanze di pieni e di vuoti.

Codici e sottocodici si combinano e si intrecciano nella determinazione semiotica, presentando una sensazione di semplicità significativa/comunicativa, fondata diversamente su una complessità che, sia in termini intensionali che in termini estensionali, ha sempre a che vedere con la costituzione culturale in cui ci si muove ovvero con il *mondo possibile* rispetto al quale si significa, si comunica. I segni sono per Eco delle autentiche *forze sociali* che emergono sempre a partire da una data unità culturale, che è parte di una nebulosa composta di altrettante unità interconnesse. La lezione di Peirce in Eco è ben presente:

Ogni definizione, sinonimo, esempio citato, oggetto ostentato quale esempio, costituirebbero altrettanti messaggi (linguistici, visuali, oggettuali) i quali a loro volta richiederebbero di essere chiariti e commentati attraverso altri segni (linguistici e no), tendenti a spiegare le unità culturali veicolate dalle espressioni precedenti. La serie di queste "spiegazioni" tenderebbe a circoscrivere per approssimazioni successive le unità culturali in gioco. La catena di questi significanti che spiegano i significati di significanti precedenti (in una potenziale progressione e regressione all'infinito) rappresenta la catena di quelli che Peirce ha chiamato gli INTERPRETANTI.⁶⁸

⁶⁷ Cfr. U. Eco, *Trattato di Semiotica Generale*, Milano, Bompiani 1975 (1998).

⁶⁸ Ivi, p. 100.

Il rimando da interpretante ad interpretante, dunque da un segno ad un altro che lo spiega e così via in una semiosi illimitata, consente ad ogni sistema/codice semiotico di autoesplicarsi, senza ci sia bisogno di una metafisica del referente, data l'ampiezza semantica esplicativa di ciascun interpretante, fermo restando il carattere oppositivo di ogni unità culturale, carattere necessario per una loro determinazione, che mantiene comunque ampi margini di vaghezza, la qualcosa spiega la stessa tendenza ad una continua ristrutturazione dei campi semantici. I mutamenti di codice avvengono quando si perdono quote di 'naturalzza' nella combinazione dei segni che nominano ed interpretano certe unità semantiche (culturali), rese pertinenti rispetto ad una più complessiva visione del mondo. L'elastico semantico che si allunga e si accorcia, regola la stessa costituzione delle marche semantiche in rapporto alla loro funzione denotativa e connotativa, dove vige un certo carattere "ballerino" a seconda degli equilibri culturali in gioco.

Tutto il "sistema linguaggio" risponde quindi ad una logica che detta regole che hanno carattere combinatorio, sia al livello sintattico, che in ragione delle conseguenti correlazioni semantiche. Ma è bene ripetere con Eco che, a fronte di questo dispositivo sistematico, ciò che veramente conta è il sistema-non-sistema delle competenze ideali (dizionario) che vivono delle loro concrezioni storiche (enciclopedie), con quanto questo comporta in termini di perdita di una perfezione formale nell'analisi, incompatibile con una logica dei "fuzzy concepts" in ragione delle loro sfumature. Un codice semiotico vive delle funzioni che lo muovono, dei rapporti oppositivi che vi si instaurano e delle situazioni contestuali e circostanziali in cui l'evento oggetto di interesse si compie in ragione di un calcolo delle probabilità anch'esso di matrice semiotica. Gli spettri componenziali al livello semantico non sono di facile determinazione, perché abbiamo spesso a che fare con marche semantiche che hanno caratteristiche concettuali che le portano ad essere per certi versi in opposizione ad alcune ed in comune con altre nella stessa unità culturale compresa.

La semiosi risponde ad un sistema di selezioni contestuali e di disponibilità a stabilire delle gerarchie di proprietà: il "testo" che abbiamo di fronte va disambiguato e per poterlo fare dobbiamo stabilire, in quanto membri di una comunità, che cosa un sistema di segni denoti in modo primario e cosa altro connoti secondo un possibile ordine, che risponde a degli spettri componenziali. Qualunque linguaggio è costituito da una massa di nodi costituita da diversi tipi di legami associativi, con proprietà topologiche di ordine semantico fatte di centri e periferie, che allungano o accorciano il percorso interpretativo, stabilendo scorciatoie come rapporti di vicinanza e lontananza. Il sistema codice "linguaggio" è caratterizzato da meccanismi di attrazione e repulsione, da fenomeni di "magnetizzazione" che stabiliscono delle relazioni più o meno stabili. Ogni codice è un fatto culturale che può dar luogo a determinate forme combinatorie, pur restando un'ipotesi regolativa: la semiotica non è infatti una scienza che può puntare a dei *saperi assoluti*.

2. Il segno e la sua produzione

Lo sforzo interpretativo deve sempre misurarsi con una dose di ambiguità, che gli impone una ricerca continua di convenzioni non ancora codificate. Il meccanismo della ricerca è abduktivo. Si ha così *ipercodifica* ogni qual volta ne va dell'arricchimento del codice coinvolto sul piano della sua complicazione legislativa, tra convenzione ed innovazione, dove si tratta di un venire alla luce di leggi che sono inesprese. Ma il lavoro semiotico si può anche attestare diversamente su livelli che sono dell'*ipocodifica*, dove i codici non sono presenti e si va per tentativi abduktivi alla ricerca di codici potenziali o generici. Le scoperte che si possono fare portano alla determinazione di autentiche isotopie, che continuano a contrastare con un "rumore" che va assunto come riserva di senso ulteriormente determinabile sempre in un ordine pragmatico di considerazioni.

L'Eco del *Trattato di semiotica generale* non considera mai il segno nella sua ipostatica dimensione, ma sempre a partire dal modo della sua produzione, quindi a partire dal tipo di lavoro che è necessario per metterlo in campo in un gioco di presupposizioni e conseguenze logiche. È sempre questione di codici culturali se il giudizio che viene preso in considerazione può essere considerato analitico o sintetico ovvero semiotico o fattuale, dove i giudizi fattuali hanno la prerogativa di poter mettere in crisi e ristrutturare i codici. Siamo con Eco al problema della creatività di un codice che da un punto di vista dinamico e combinatorio è quasi chiamato ad una sua continua ristrutturazione, nell'incontro tra una logica strutturale ed una logica dialettico-inferenziale. Come può qualcosa assumere il carattere di un'entità semioticamente rilevante? Facendo i conti con il carattere omeostatico di un tutto strutturato nella forma di un codice semiotico, confliggendo in virtù della sua forza innovativa di carattere dialettico a fronte della formalità di un tutto già composto, contando su una certa elasticità del sistema che dipende dal suo assetto combinatorio, assecondando nei limiti del possibile il gioco continuo che al livello semiotico si compie all'interno di uno stesso sistema tra le sue regole e la disposizione creativa che queste consentono.

In ogni caso si tratta sempre di lavorare per selezioni circostanziali. La grammatica, la sintassi di ogni linguaggio contribuiscono a costituire questo quadro di riferimento in una lotta continua alla vaghezza come punto di partenza per stabilire nuove regole per nuovi codici: solo per ragionare in termini iconici i rapporti di somiglianza sono prodotti ed appresi.⁶⁹ Molto si racchiude in un governo delle stimolazioni estetiche, che una volta entrate nel novero di una loro programmazione, sono parte di una funzione segnica. Del resto, sempre muovendoci in un orizzonte di considerazioni iconiche, i

⁶⁹ U. Eco, *Trattato di Semiotica Generale* cit., p. 265; Cfr. J. J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Allen & Unwin, London 1966.

codici possono essere più o meno forti, più o meno deboli a seconda delle varianti che sono ammesse e che consentono di stabilire la pertinenza di certi tratti: ogni idioletto estetico si comprende a partire dal suo contesto, dalle circostanze di riferimento ed è il corso del tempo a determinare l'apertura di uno spazio utile ad una convenzione (interpretativa) che suggerisca l'appartenenza di un'opera ad uno stile.

Le difficoltà insite nel riconoscimento, nell'interpretazione di un segno sono così parte di un quadro più generale che ha caratteri abduttivi, induttivi e di stabilimento di un sistema di regole. Il gioco elastico che si produce ogni volta in luogo di un problema di creatività si compie tra una disponibilità abduttiva ed una flessibilità convenzionale. Il lavoro semiotico si realizza per indizi ed inferenze, tra invenzioni e stilizzazioni. Si tratta di riconoscere un'*occorrenza* e di ricondurla al suo *tipo* culturalmente determinato dall'organigramma complessivo delle marche semantiche: chi è in grado di gestire un linguaggio, è capace di manovrare con una certa libertà creativa i diversi segni-interpretanti in forza delle loro possibili relazioni.

Il processo è ovviamente complesso, in primo luogo perché si parte da un sistema di stimoli che sono tradotti in un modello percettivo, cui segue per astrazione (stilizzazione) il salto in un ambito che è quello delle codifiche arbitrarie dei diversi tratti semantici, per poi considerare la loro verbalizzazione. Resta un processo caratterizzato da limiti epistemologici che non sono facili da valicare: il rapporto che intercorre tra stimoli e modelli percettivi è parte di un campo estetico in cui la semiotica ha relativi margini di manovra. Quando si entra nella dimensione del discorso, non ci sono segni ma testi, grazie ai quali si maturano aspettative, si creano abitudini, lavorando su manierismi, lungo un *continuum* di trasformazioni dove possono capitare configurazioni semiotiche che non è facile replicare. In tutti questi casi le regole del codice sono come infrante, la materia del significante è messa a lavoro in forme diverse, per cui bisogna addentrarsi in idioletti estetici, dove bisogna fare i conti con punte che sono dell'inventiva.

Questione non solo estetica ma anche in certo modo sillogistica: la semiotica così come la intende Umberto Eco resta ben ancorata ad un'analisi degli spettri semantici sempre a partire da una data unità culturale. La disposizione delle marche semantiche è sempre affare di supposizioni ed inclusioni e le stesse metafore come le metonimie vanno studiate a partire da un assetto strutturale che è fatto di contiguità. Lo spazio semantico non ha una struttura lineare di composizione ed il gioco delle denotazioni e delle connotazioni risponde ad una semiosi che è sempre inevitabilmente in movimento. Il fenomeno del nascondimento di certe aree semantiche a favore di altre può anche avere una valenza ideologica, ma nulla si toglie anche così alla complessità di *un'opera che resta aperta* al di là che sia di fatto costituita da valori semantici assoluti o in certa misura *fuzzy*. L'assetto semantico di un testo resta caratterizzato da un sistema di commutazioni, di aggregazioni e di

funzioni segniche provvisorie o più durature.

Dizionario ed enciclopedia valgono come due estremi semiotici dell'interpretazione dove il primo ha bisogno della seconda per poter stabilire circostanze, contesti e situazioni che consentano di evitare ambiguità di ordine interpretativo. Insomma non c'è *segno* che non debba essere considerato come parte integrante di un *testo* in cui assume il suo significato. Il gioco dizionario/enciclopedia è realizzato nello spazio semantico elastico in cui ogni *semema* viene deciso sul piano interpretativo a partire da marche denotative costanti combinate con altrettante marche connotative che variano a seconda di tutta la dimensione contestuale. Del resto ogni unità semantica è parte di un programma narrativo⁷⁰ e dunque si colloca in una certa regione isotopica, che consente di attualizzare almeno alcune delle parti dell'arcipelago semiologico che le fa da co-testo. Il gioco non intuitivo sul piano interpretativo si potrebbe riassumere col dire che «[...] *il semema deve apparire come un testo virtuale e un testo altro non è che l'espansione di un semema*». ⁷¹ Il Sistema Semantico Globale e la semiosi illimitata che lo governa sono strettamente legati ai testi che li compongono, ovvero a quei gruppi di testi che selezionano soltanto alcune parti a partire da un mare semiologico altrimenti aperto. Il testo per parte sua rimane una "macchina pigra" perché implica un lavoro continuo, utile a riempire altrettanti spazi vuoti che lo compongono e che suonano al suo interno alla stregua di "presupposizioni" di cui si deve cercare di afferrare il senso "reticente".

La lezione di Peirce anche in questo caso è presente: il significato di un testo è il risultato di una 'traduzione' di un segno in un altro segno, decidendosi questa traduzione sempre nella serie più o meno aperta dei significanti, che è tale ovvero più o meno aperta perché sempre regolata (la serie) da una legge che stabilisce limiti e possibilità interpretative rispetto a quel testo. Ogni termine conserva come in potenza tutta la serie enciclopedica che potrebbe essere rispetto a lui pertinente tanto in termini estensivi che in termini intensivi, con un'articolazione delle marche che lo compongono che variano dal loro essere necessarie al loro diverso essere accidentale. I segni sono come esseri viventi che crescono nel tempo, attraendo ed espellendo marche semantiche, a seconda dei contesti proposizionali in cui si trovano a funzionare. Ovviamente con Peirce «non è segno soltanto una parola o una immagine ma una proposizione e addirittura un intero libro». ⁷² La selezione interpretativa dipende dal contesto ed in senso largo dal *mondo possibile* in cui un termine ricorre. L'enciclopedia resta uno strumento efficace e maneggevole, perché a fronte di possibili regressioni infinite fatte di interpretanti, valgono certi universi di discorso che coincidono con i diversi piani

⁷⁰ U. Eco, *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979, p. 19; J. A. Greimas, *Les actants, les acteurs e les figures*, in C. Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris 1973, p. 174.

⁷¹ U. Eco, *Lector in Fabula* cit., p. 23.

⁷² Ivi, p. 35.

enciclopedici in gioco in un dato testo. Secondo Peirce (Eco) il segno è sempre parte di una dinamica perché esso stesso produce delle risposte immediate che si consolidano in un'abitudine (*habit*), che comporta una certa regolarizzazione del comportamento semiotico. Per questo motivo i segni rientrano in una legislazione, anche di ordine percettivo, perché usare un segno per riferirsi a qualcosa significa anche creare la situazione necessaria per cui quell'oggetto a cui il segno fa riferimento si presenti (anche se solo in termini immaginifici).

3. Lector in fabula

Compiuto questo inciso peirciano, esso varrà come schema teoretico per la comprensione di una serie di meccanismi anche testuali che in *Lector in fabula* sono centrali. Nel rapporto autore/lettore, come in quello che regola i rapporti tra emittente e ricevente, le dinamiche in gioco sono quasi sempre regolate da meccanismi fatti di *spazi bianchi* da riempire in forza di un "plusvalore di senso" che viene messo in gioco dal lettore/ricevente, laddove questo plusvalore è tanto più importante quanto più ci si sposta nell'interpretazione di un testo da una prospettiva meramente didascalica ad una diversamente estetica. D'altra parte il destinatario/lettore è parte costitutiva in senso trascendentale della composizione di un testo, ovviamente con tutti gli sbalzi interpretativi che si possono verificare in ragione delle diverse competenze dell'autore e del lettore, competenze circostanziali, legate come sono a meccanismi esplicativi che rimanderebbero ad un controllo e ad una gestione totali dei presupposti in gioco. Di qui scaturisce un *processo generativo* del testo da parte dell'autore che risponde ad una strategia interpretativa rivolta a calcolare le mosse del suo interlocutore/lettore/ricevente perché tutto si concluda a buon fine. Eco:

Egli [l'autore] deve assumere che l'insieme di competenze a cui si riferisce sia lo stesso a cui si riferisce il proprio lettore. Pertanto prevederà un Lettore Modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente.⁷³

Il Lettore Modello viene in questo modo costruito insieme con la sua competenza specifica. Ovviamente si daranno testi più o meno chiusi o aperti, ma è altrettanto scontato aspettarsi che le interpretazioni che si succederanno non saranno totalmente libere, ma in certo modo legate da un filo che le rinforzi e non le escluda a vicenda. Insomma «l'universo del discorso interviene a limitare il formato dell'enciclopedia»⁷⁴ e stabilisce un netto divario tra quello che può essere un "uso" del testo e la sua "interpretazione". Il Lettore Modello convoglia in sé l'insieme delle "condizioni di felicità"

⁷³ Ivi, p. 55.

⁷⁴ Ivi, p. 60.

che andrebbero tutte (o la più parte) “attualizzate” rispetto al potenziale che viene messo in gioco dall'Autore. La cooperazione testuale ha come riscontro l'incrocio tra due strategie discorsive (perché non è mai affare di soggetti individuali) dove affianco al Lettore Modello cresce inevitabilmente un Autore Modello.

Il testo resta un insieme di nodi e di giunti che sono anche i punti focali in cui si decide la cooperazione tra Autore e Lettore. L'andamento del processo interpretativo non deve però immaginarsi come regolato da una serie di passaggi obbligati di ordine generativo: non ci sono sentieri obbligati, laddove si può procedere anche per ampi balzi, a condizione si sia individuata la struttura di mondo appropriata, che fa da contenitore rispetto ad un andamento altrimenti rizomatico del processo interpretativo. In ogni caso si avanza per ipotesi ed attualizzazioni (è un romanzo, un libro di storia o di fantascienza?). Il gioco volto a stabilire quali siano le intenzioni dell'Autore può essere più o meno avventuroso in ragione della sua assenza, laddove si tratta di stabilire valori di verità, sapendo navigare a metà strada tra i propri dizionari e le enciclopedie altrui, sapendo tendere l'elastico intensionale ed estensionale dell'interpretazione fino ai punti in cui si sa che potrebbe avvenire una rottura. Il lavoro di chi interpreta consiste nell'attualizzare le giuste strutture discorsive, cosa possibile nel momento in cui egli dispone di codici e sottocodici condivisi, che possano fare da garanti per la propria “competenza enciclopedica”. Per Eco è tutto un problema di “amalgama” che si realizza sempre in maniera provvisoria e per tentativi, dove gli elementi contestuali e quelli circostanziali aiutano a fare opera di disambiguazione anche in forza e ragione di una serie di competenze intertestuali.⁷⁵

Le interpretazioni a sostegno delle proprie ipotesi sono rette da inferenze a loro volta fondate su “sceneggiature comuni” (*frames*): grammatiche dei casi, enciclopedie ed ipercodifiche sono attraversate da queste sceneggiature che rispondono a situazioni stereotipate, per cui i «*frames* sono “elementi di conoscenza cognitiva [...] rappresentazioni circa il 'mondo' che ci permettono di compiere atti cognitivi basilari come percezioni, comprensione linguistica e azioni».⁷⁶ Insomma ogni *sceneggiatura* è un “testo virtuale” ovvero una “storia condensata”: queste sceneggiature possono essere utilizzate in modo pertinente oppure sbagliando, dando in questo caso esito ad interpretazioni “infelici”. È tutta una questione di avere o non avere un rapporto di familiarità con dei sistemi semiotici organizzati per gerarchie di sceneggiature, sistemi che vanno dall'autentica prefabbricazione di una *fabula* ad una più ampia organizzazione per “motivi”, fino ad ambiti più “situazionali”, laddove valgono regole di genere e variazioni per “casi” alla stregua di sistemi di

⁷⁵ Cfr. J. Kristeva, *Le texte du roman*, Mouton, The Hague 1970.

⁷⁶ U. Eco, *Lector in fabula* cit., p. 80; Cfr. T. A. van Dijk, *Macro-structures and cognition*, in *Twelfth Annual Carnegie Symposium on Cognition*, Carnegie Mellon University, Pittsburgh May 1976 e J. S. Petöfi, *A frame for frames*, in *Proceedings of the Second Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*, University of California, Berkeley 1976.

lettura comunque esposti anch'essi alle proprie derive ideologiche.

Il *semema* è come circondato da un alone di virtualità⁷⁷ e dalla sua riserva di senso si sceglie solo ciò che serve, “magnificandone” alcune parti mentre altre sono tenute “sotto narcosi”. Ogni *topic* che emerge nel corso di una “lettura” disciplina la semiosi riducendola: il lettore è come orientato a seguire una direzione in cui deve incamminarsi per realizzare le giuste “attualizzazioni”. L'individuazione di questi *topics* dipende dalla capacità abduktiva di chi “legge”: ciò che è in gioco da un punto di vista inferenziale corrisponde alla scoperta di una “certa regolarità di comportamento testuale”, che corrisponde alla sua effettiva coerenza. Titoli, parole chiave e altrettante strategie di collocamento di certi passaggi in luoghi decisivi conducono per mano chi fa le ipotesi, ipotesi che non si potranno per forza di cose disporre su un asse lineare, ma dovranno attestarsi in un certo orizzonte gerarchico, dove ad ogni momento si dovrà attribuire il suo *aboutness*⁷⁸ ovvero il suo «essere intorno a qualcosa». Il testo è fatto di diverse *amalgame* che valgono alla stregua di altrettante *isotopie*:⁷⁹ i gradi della sua complicazione semiologica possono essere talmente elevati da consentire due o anche più letture non necessariamente in contraddizione, ma anzi che si rinforzano l'una con l'altra perché in certo modo complementari.

Oltre che i meccanismi narratologici dell'*intreccio* e della *fabula* assunti nel loro assetto classico, per Eco si tratta in molti casi di saper gestire da parte del lettore anche la semplice *espansione* di una struttura discorsiva in una macroproposizione narrativa, fermo restando che la struttura della *fabula* conserva il suo peso specifico, perché certi passaggi sono concessi solo in presenza di una certa competenza, che consente estensioni interpretative fino alla rappresentazione per strutture di mondi. È un problema di *implicatura conversazionale*⁸⁰ che si può legittimamente estendere a qualsiasi dimensione testuale, in cui si devono costruire delle macroproposizioni che risultino omogenee dal punto di vista interpretativo e che nel corso del tempo della “lettura” si configurino come “consistenti” al netto di disgiunzioni di probabilità che si possono mettere in conto. Certo modo di interpretare un testo passa attraverso l'individuazione di una “azione”, dove il calcolo consapevole dei cambiamenti che questa comporterà va inteso in termini di “previsionali” ed è a sua volta legato alla giusta individuazione di quelli che sono autentici *segnali di suspense* perché ci si trova nel luogo di una possibile disgiunzione del programma narrativo.

Il significare/comunicare è un meccanismo regolato da un continuo fare previsioni su quelli che saranno gli sviluppi della *fabula*, in cui valgono verifiche e falsificazioni rispetto alle possibili

⁷⁷ Cfr. A. J. Greimas, *Les actants, les acteurs e les figures*, in C. Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris 1973.

⁷⁸ Cfr. T. A. van Dijk, *Macro-structures and cognition* cit.

⁷⁹ A. J. Greimas, *Du Sens*, Seuil, Paris 1970, p. 88 (tr. it. *Sul senso*, Bompiani, Milano 1974).

⁸⁰ Cfr. H. P. Grice, *Logic and Conversation*, in *William James Lectures*, Harvard University 1967.

attualizzazioni che si tentano di volta in volta, in ragione della costruzione di altrettanti mondi possibili. Il testo predispone delle mosse, l'enciclopedia di chi legge fa la sua parte perché articola una serie di risposte possibili: la partita interpretativa si svolge a metà strada tra le condizioni oggettive della rete testuale e le speculazioni soggettive su quello che sarà il comportamento testuale altrui, in virtù di una serie di inferenze che vanno a caccia di premesse probabili, inseguendo sceneggiature comuni o intertestuali, in ogni caso scommettendo, abducendo in anticipo sulla *fabula*, mettendo in pratica tutta una serie di attualizzazioni.

4. Fabulae e mondi ammobiliati

Le *fabulae* possono essere più o meno aperte-chiuse rispetto ad un calcolo probabilistico attualizzante e tutto questo ha un riflesso immediato sull'intensità delle *passeggiate* inferenziali del "lettore", il cui lavoro di cooperazione risulterà più o meno vivace. Il viaggio che il lettore tenta ogni volta è attraverso mondi possibili "ammobiliati", mondi "gravidi" di individui e proprietà, tra i quali stabilisce dei rapporti di comparazione, mondi all'interno dei quali valgono delle regole di trasformazione, che corrispondono a degli universi narrativi ovvero a delle storie alternative dove ci si imbatte in proprietà essenziali e necessarie. Ancora il *lector in fabula* prende parte ad un gioco di previsioni fatte sulla base di indicazioni che sono come tali disponibili: ciascun mondo possibile, sia più o meno reale o fantastico, ha i suoi individui, le sue proprietà, le conseguenti azioni e corsi di eventi.

Ogni mondo possibile è un costrutto culturale caratterizzato dalle sue componenti e come ha insegnato Hintikka,⁸¹ dato uno stesso pacchetto di proprietà, si possono costruire mondi possibili diversi. Ovviamente ogni mondo possibile prende più che qualcosa in prestito dal mondo reale, perché certi passaggi devono apparire come già riconoscibili. Eco: «Un mondo possibile si sovrappone abbondantemente al mondo "reale" dell'enciclopedia del lettore».⁸² Alcune proprietà saranno più necessarie di altre e dunque più resistenti rispetto ad una loro possibile "narcotizzazione", con tutti i rapporti di *implicitazione* che le stesse comporteranno: la loro individuazione le rivela necessarie ovvero essenziali in forza di una comparazione con-testuale. È questione di *postulati di significato*⁸³ se alcune proprietà di un mondo possibile sono necessarie o accidentali con i diversi sottointesi che si vanno in questo modo strutturando, regolati a loro volta da

⁸¹ Cfr. J. Hintikka, *Logic, language games and information*, Oxford University Press, London 1973.

⁸² U. Eco, *Lector in fabula* cit., p. 131.

⁸³ Cfr. R. Carnap, *Meaning Postulates*, in *Philosophical Studies* 3, 5, 1952.

una certa logica economica di esplicitazione. Con Quine⁸⁴ ogni mondo narrativo al pari di uno scientifico è caratterizzato da un centro più solido di assunti e da una serie di periferie che, confinando con l'esperienza, sono pertanto rivedibili. Ogni mondo possibile ha una sua struttura che non può mai essere completata, perché coincide con un insieme di segni che valgono alla stregua di interpretanti che descrivono quanto avviene sotto un certo profilo in una certa porzione di testo: questione di *topics* testuali che indirizzano la lettura e contribuiscono ad un'economia interpretativa dello stesso testo in gioco.

Il *topic testuale* è come un profilo di lettura che si decide di scegliere e di perseguire per quel tanto che si rende necessario, per non perdere il senso che si va creando, percorrendo certi *sentieri narrativi*. A ciascun nome resta come appesa una *descrizione definita* che nell'ambito di un testo vale alla stregua di altrettante proprietà essenziali che fanno riferimento a matrici narratologiche che stabiliscono a loro volta la transitabilità (o non) di un individuo, di una situazione da un mondo possibile ad un altro e viceversa. Ci sono poi verità dette "logicamente necessarie" (ad esempio il principio di identità) che valgono come condizioni metalinguistiche rispetto alla costruibilità delle diverse matrici di mondi, fatte salve le circostanze che conducono alla costruzione di mondi di fantasia, dove gli individui in gioco rispondono sul piano costruttivo alla combinazione di una serie di elementi in qualche misura già noti che finiscono per essere ricombinati da "operatori di eccezione". In ogni caso si tratta di andare a tempo con la *fabula*, marcando in senso narratologico i suoi diversi stadi, persuadendosi di certe cose e soprattutto avanzando delle previsioni, ogni qualvolta un nodo di disgiunzioni suggerisce una divaricazione di probabilità rilevanti con tutte le verifiche e le falsificazioni che possono succedere. I mondi così costruiti sono caratterizzati da proprietà necessarie ed essenziali, mentre resta un grosso margine per quanto si può verificare accidentalmente, fermo restando un assetto complessivo fatto di «relazioni diadiche e simmetriche di stretta interdipendenza contestuale». Ovviamente a seconda del genere letterario diversi saranno i mondi di riferimento a partire dai quali misurare rapporti di verosimiglianza più o meno divergenti.

L'incontro tra l'Autore ed il suo Lettore Modello è difficile, perché c'è un momento per così dire cruciale in cui il secondo, compiuto un percorso, ha davanti a sé una struttura attanziale, un'impalcatura fatta anche di grandi opposizioni ideologiche. Giunto a quel punto, il Lettore Modello si trova al limite di un possibile confronto tra cooperazione interpretativa ed ermeneutica, ovvero in quest'ultimo caso nel luogo in cui il lettore vede nel testo quello che il testo rivela, ma che l'autore non aveva intenzione di dire. Oltre questa possibilità ermeneutica per Eco si tratta sempre di accedere ad un piano che è dell'*interpretazione* laddove «per interpretazione si intende la attualizzazione

⁸⁴ Cfr. W. V. O. Quine, *Two dogmas of empiricism*, *Philosophical Rev.* 60, in *From a logical Point of View*, Harvard University Press, Cambridge 1953.

semantica di quanto il testo quale strategia vuole dire attraverso la cooperazione del proprio Lettore Modello [...]».⁸⁵ Andare oltre quest'*interpretazione* significherebbe avvalorare come plausibile un *uso* libero di un testo.

5. Di nuovo sul segno

Dati tutti questi presupposti interpretativi di nuovo il segno corrisponde a qualunque oggetto/fenomeno che faccia o abbia fatto parte di un processo semiotico (Morris), ovvero qualunque cosa sia inserita in un meccanismo fatto di antecedenti e conseguenti in cui valgono altrettante regole, *istruzioni* contestuali che stabiliscono dove debba andare a collocarsi dal punto di vista semiologico la giusta interpretazione. Ogni segno è parte di un testo ovvero è in sé un testo che si può svuotare, distruggere e ricostituire di continuo. La funzione segnica è provvisoria ed instabile e cambia da un punto di vista logico a seconda delle lingue in cui si iscrive. Il segno è un tipo (non un'occorrenza) con una serie aperta di connotazioni che lo fanno essere parte di una rappresentazione enciclopedica innervata di inferenze: questione di semantiche componenziali orientate al contesto. Il contenuto di un segno, il suo significato sono strutturati in blocchi di *istruzioni contestuali*, che suggeriscono esiti (interpretativi) in forza di rapporti di implicazione, che possono essere a loro volta parte di codici più o meno deboli, più o meno forti a seconda dell'assetto epistemologico, logico induttivo ovvero di teoria della probabilità in cui uno si muove.

L'esperienza semiotica può essere più o meno codificata ed è legata ad altrettante variabili che suggeriscono contestualizzazioni più o meno possibili, probabili, se non necessarie. Siamo con Eco di fronte ad un problema di implicazioni che generano interpretazioni che allargano il campo della comprensione. Eco: «[...] il segno è sempre ciò che mi apre a qualcosa d'altro. Non c'è interpretante che, nell'adeguare il segno che interpreta, non ne sposti sia pure di poco i confini».⁸⁶ Il soggetto si costruisce e decostruisce in questo uso continuo dei segni: «Siamo, come soggetti, ciò che la forma del mondo prodotta dai segni ci fa essere».⁸⁷

Mondi possibili, inferenze, contesti e circostanze sono tutti fenomeni che vanno intesi come altrettante dimensioni di un segno inteso in modo dinamico, per cui si può arrivare con Eco a "dire che l'intensione determina la possibilità dell'estensione", il che equivale a dire «che si possono mettere in opera *processi di comunicazione* solo sulla base di *sistemi di significazione*».⁸⁸ Dunque il significato lessicale (dizionario) è sempre legato ad un co-testo determinato (enciclopedia), che è in

⁸⁵ U. Eco, *Lector in fabula* cit., p. 179.

⁸⁶ U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, p. 52.

⁸⁷ Ivi, p. 54.

⁸⁸ Ivi, p. 63.

grado di disambiguare le sue diverse funzioni in gioco, stabilendo le giuste associazioni che corrispondono in senso enciclopedico ad altrettante istruzioni d'uso. Non c'è convenzione che non implichi una sua complicazione situazionale. Anche in questo caso siamo a metà strada tra una dimensione dizionariale, dove contano solo i significati lessicali ovvero e detto altrimenti i significati letterali ed una comprensione pragmatica che punta a collocare ogni segno/significato in una situazione senza la pretesa di poter rappresentare in anticipo tutti i casi previsti dallo stesso arco contestuale e situazionale: questione di sceneggiature, di *frames* o *scripts* che si possono consolidare in una memoria che corrisponde ad una competenza enciclopedica.

Il compito sempre difficile di chi interpreta consiste nel sapere individuare i *primitivi*, le parole-oggetto in qualche modo disposte nell'esperienza ad essere acquisite come tasselli fondamentali. La soluzione in direzione della quale Eco propende è ancora una volta pragmatica: se ci sono dei postulati di significato, questi si acquisiscono sulla base di una certa esperienza delle cose, che ci consente allo stesso modo di mettere insieme profili analitici e sintetici di significato, mantenendo aperto il senso complessivo di questa costruzione, perché non ci sono "universi da camera" che possano restringersi al punto tale da determinare in modo netto il campo semantico interpretativo nei diversi momenti della sua progressiva costruzione. Con qualsiasi albero di Porfirio si può procedere con la giusta cautela nella disposizione di iponimi ed iperonimi, nella giusta allocazione di generi e specie, ma non appena si introduce «la differenza specifica, l'albero cessa di essere un esempio di dizionario e diventa fatalmente una enciclopedia».⁸⁹

6. Enciclopedie mascherate

Ogni dizionario è pertanto *un'enciclopedia mascherata*, perché ogni segno assunto in termini lessicali dizionariali è in realtà risultato di un gioco semiologico fatto di opposizioni e contrari. Ogni segno/significato è deciso in ragione di una contrattazione dei suoi margini semantici, circoscritti per unità culturali. Tutto avviene alla luce del sole perché i segni/significati sono dati oggettivi collettivamente verificati secondo modi di una *intertestualità* che coincide con il concetto di *enciclopedia* di Eco. I diversi aspetti, le qualità di un segno/significato sono più o meno raggiungibili a seconda della disponibilità di istruzioni, cui si deve fare ricorso per contestualizzarli. Eco: «Il modello dell'enciclopedia semiotica non è dunque l'albero, ma il rizoma»⁹⁰ perché il rizoma semiotico può essere spezzato in ogni punto pur essendo fatto di diverse linee di continuità; perché risulta da un insieme di alberi che vengono continuamente ritagliati e non si può legittimamente dire

⁸⁹ Ivi, p. 91.

⁹⁰ Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Rhizome*, Minuit, Paris 1976 (trad. it. *Rizoma*, Pratiche editrice, Parma 1977)

che vi sia un centro, quanto piuttosto diverse serie pertinenti per il tempo che vale la loro attualizzazione. Il rizoma non è riducibile nelle forme di un albero di Porfirio.

La logica opposizionale è molto varia e disciplina in modo diverso campi, assi e sottosistemi secondo sfumature che non possono non tenere conto della larga presenza di *fuzzy concepts* i cui confini sfumano in ragione della diversa forza con cui vengono combinati in rapporto al contesto significativo e agli stessi rapporti di opposizione che li innervano. Gli alberi di Porfirio che si possono così disegnare, hanno un carattere parziale e possono essere utilizzati *ad hoc*, solo ricorrendo a certi stereotipi che comportano la magnificazione o la narcotizzazione di altrettante marche semantiche: l'enciclopedia è un sistema aperto, con le sue regole che funzionano per illuminazioni locali a fronte del suo carattere globale. Non ci sono primitivi semantici ma solo interpretanti inseriti all'interno di contesti e circostanze statisticamente stabiliti in movimento all'interno di diversi sottosistemi che governano i rapporti di denotazione e connotazione. Ogni *semema* è un testo virtuale in espansione in relazione ad altri sememi secondo una *semantica fatta per istruzioni* (Petöfi), regolata da programmi narrativi.⁹¹

È tutto un gioco di cooperazione che il destinatario di un discorso deve sapere mettere in atto, dove è importante ogni volta individuare il *topic* discorsivo in cui si fanno valere le conseguenti scelte oppostive e co-testuali secondo modi che sono della presupposizione e del governo dell'implicazioni. Non ci sono primitivi universali organizzati in un sistema finito, ma logiche inferenziali governate da legislazioni enciclopediche a carattere regionale, all'interno delle quali si possono mettere insieme da un punto di vista gerarchico anche delle posizioni dizionariali perché possono far valere un primato semantico. Eco: «Pare così che l'organizzazione a dizionario sia il modo in cui possiamo rappresentare localmente l'enciclopedia».⁹²

Quanto detto presuppone che ci siano delle aree del contenuto che non devono essere messe ogni volta in crisi perché sono pacificamente accettate. Le necessità che ne conseguono hanno un valore pragmatico: il dizionario è come tale un'area semantica in cui si è raggiunto un certo consenso, si sono stabilite delle gerarchie, si è compiuto un certo assestamento. Ovviamente non c'è dizionario che possa reggere l'urto di un esercizio metaforico o di carattere simbolico, con tutte le forzature che ne conseguono. Ma il rapporto che intercorre tra dizionario ed enciclopedia è pari a quello che passa tra funzioni denotative e connotative. Non ci sono *oggetti dinamici* che non siano degli *oggetti immediati*, dove questi a loro volta rispondono a dei nomi che sono altrettante descrizioni che si costituiscono in ragione di una serie di dati enciclopedici, che se condivisi consentono quella che è banalmente nota come comunicazione: i mondi possibili sono costituiti da altrettante unità culturali

⁹¹ A. J. Greimas, *Les actants, les acteurs e les figures* cit., p. 174.

⁹² U. Eco, *Trattato di semiotica generale* cit., p. 130.

che consentono ai singoli 'nomi' la loro giusta collocazione interpretativa.

7. La lingua come macchina previsionale. Le metafore, i simboli

La lingua come ogni altro sistema semiotico si costituisce nella forma di una "macchina previsionale" che stabilisce la bontà o meno di certe soluzioni rispetto al meccanismo generativo delle frasi. Rispetto a questa meccanicità la metafora rappresenta il guasto e al tempo stesso il motore di rinnovamento.

Dal punto di vista semiotico Eco suggerisce che il problema dell'interpretazione delle metafore si debba poter risolvere assecondando un meccanismo in cui le unità coinvolte acquistano proprietà e ne perdono delle altre. In ogni caso si devono costruire alberi di Porfirio *ad hoc* per ottenere un universo di discorso ovvero un quadro di riferimento in cui nel via vai delle proprietà da un semema (unità di contenuto) ad altri si verificano dei casi di *condensazione* semantica. Il meccanismo è complicato perché retto da rapporti analogici che possono avere a che fare con somiglianze morfologiche o diversamente funzionali: sul piano metaforico l'incontro che si realizza al livello semantico comporta la caduta dei tratti che sono differenti ed il rafforzamento per sovrapposizione di quelli che sono invece comuni, mantenendo vivi gli elementi differenziali. Non è quindi con le metafore questione solo di proporzioni ed analogie, ma anche di una crescita della conoscenza che si realizza in virtù di certi incontri. Il meccanismo delle similitudini che governa gli spostamenti metaforici si inquadra in un contesto retto da una serie di codici che si aggrovigliano in estetiche ideologiche talvolta di carattere poetico. Anche qui è dunque questione di intertestualità e disponibilità, disposizione ad un rapporto inferenziale con i contenuti semantici tra cui stabilire le giuste proporzioni, in alcuni casi tutte da scoprire. Eco: «[...] le metafore migliori sono quelle che mostrano la cultura in azione, i dinamismi stessi della semiosi».⁹³ Ovviamente in ogni luogo semiotico vale una certa autorialità intertestuale che stabilisce i giusti contesti e le giuste proporzioni, le giuste analogie, guidando così la semiosi illimitata all'interno di un sistema gerarchizzato di interpretanti sempre parte di un contenuto culturale.

Con le metafore è tutto un lavoro di condensazioni e spostamenti e per chi interpreta di giusta disposizione ad avanzare ipotesi che siano pertinenti. È chiaro che tanto più si procede nel corso del tempo, più si sviluppa una sorta di abitudine ed una contestuale disposizione a considerare i piani metaforici come parti integranti di un codice. L'apertura e la chiusura genetica delle metafore è un fatto semiotico e di cultura, un problema di identità e dissimiglianza, di pressioni contestuali e di

⁹³ Ivi, p. 165.

spettri componenziali, di isotopie vincenti: percorrere il senso di una metafora può significare seguire come il filo conduttore di un lavoro semiotico che ha disegnato un aspetto enciclopedico.

Non diversamente il problema di cosa sia un *simbolo* e come funzioni viene discusso da Eco in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, ancora una volta con il rinvio al tema dell'interpretazione più o meno larga, contestuale e idiolettale. Di certo nell'accezione di Eco un simbolo funziona alla stregua di un segno nella misura in cui è caratterizzato da un'apertura di senso, che non ne consente un'immediata/netta interpretazione. C'è dunque nella relazione significativa che caratterizza i simboli come una tensione, una sproporzione, una precarietà analogica, qualcosa che ha a che fare con l'*arte* intesa in senso romantico e comunque con una parte della nebulosa semantica di un tratto di enciclopedia, in cui non è possibile stabilire in modo netto il rapporto tra segno e significato.

Si apre con i *simboli* una vasta area semiotica regolata da rapporti analogici, al contempo contrassegnata da una vaghezza che è ineliminabile. Come con gli *archetipi* di Jung, con i *simboli* di cui scrive Eco si deve ragionare intorno ad un segno che è inesauribile e a tratti indescrivibile, non completamente decifrabile, perché caratterizzato da una quota semiologica che è privata e che solo in parte può essere resa pubblica, con tutto quello che ne consegue in termini di limiti che si stabiliscono nei rapporti associativi. Ovviamente vale qui un problema che è della disciplina ermeneutica, una disciplina che deve evitare derive e deve stabilire dei limiti all'interpretazione, sottoponendosi ad una *auctoritas*: ci troviamo sempre di fronte al passaggio dal simbolico all'allegorico, dove quest'ultimo vale alla stregua di un momento di stabilizzazione dell'interpretazione. Qui con i simboli non si tratta per Eco solo di una questione di esegesi religiosa, perché il discorso anche in questo caso si allarga ad un tutto tondo semiotico in cui ne va di una pratica artistica, di un'autentica liberazione dei significati in nuove nebulose di contenuto, di una prassi del fuori posto che infrange le regole conversazionali di Grice e spinge l'interpretazione dal lato della *implicatura* che bisognerà intendere fuori dalle sceneggiature registrate dall'enciclopedia, per individuare nuove pertinenze.

Se si va fuori registro, se si asseconda questo momento di liberazione semiologica, si può allora andare incontro ad autentiche *epifanie*, a rivelazioni di senso altrimenti nascoste, dove il momento della traduzione segna la fine del disorientamento ermeneutico. È come se il lavoro interpretativo con i *simboli*, così come li studia Eco in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, rallentasse davanti a delle stranezze che sono legate a delle ragioni che ancora non si conoscono e che probabilmente non si afferreranno mai nella decisione forte di una certezza ermeneutica, perché il simbolo è un artificio semiotico che tiene in piedi una semiosi che non può che essere illimitata. Con i simboli, rifacendoci a *Lector in fabula*, è come se si tenesse aperta la porta ad un *uso* del testo che porta oltre quelli che sono i sensi evidenti perché codificati che lo costituiscono.

In ogni caso e al di là di una serie di distinguo, il passo che Eco compie in *Semiotica e filosofia del linguaggio* è quello definitivo dal codice all'enciclopedia, compiuto, come in parallelo, da un modo di intendere il segno come equivalenza significativa ad un suo specifico modo di funzionare per inferenze ed istruzioni. Il punto è di ordine metafisico o di funzionamento di un meccanismo in questo caso semiotico, per cui si procede sempre per abduzioni o inferenze, assumendo regole (codici) che funzionano tuttavia per rimando contestuale in base a consuetudini più o meno definite, avendo ogni volta a disposizione un lessico di genere. Un'enciclopedia funziona come tale in ragione dell'essere un sistema in cui sono possibili previsioni ed istruzioni su come continuare il gioco semiologico, su come lavorare per antecedenti e conseguenti, per processi inferenziali, rispettando regole di economia significativa. Al livello semiotico ci si muove così tra scommesse di carattere abduitivo e conseguenti riconoscimenti di equivalenze, dove le equivalenze non sono mai le stesse perché vanno manovrate in dati contesti e circostanze. Ma il passaggio a contesti e circostanze è sempre di ordine pragmatico ed allora ne consegue che con un codice siamo già ad un livello di complicazione del suo funzionamento che ci fa dire che è un'enciclopedia. Eco: «La vita della cultura è vita di testi retti da leggi intertestuali dove ogni “già detto” agisce come regola possibile. Il già detto costituisce il tesoro dell'enciclopedia».⁹⁴

8. Kant e l'ornitorinco

Resta nella ricerca di Eco il problema aperto della soglia minima da cui partire da un punto di vista epistemologico-semiotico ovvero la questione dell'Essere come *terminus a quo* per ogni semiologia. In *Kant e l'ornitorinco* il problema si pone nei termini di stabilire un esordio dal quale muovere: *che cosa ci fa parlare?*

Dell'Essere inteso in modo heideggeriano si possono dare infinite interpretazioni che fanno i conti con un *continuum* fatto a sua volta di *strati discreti* (Husserl) che per omologia la mente è chiamata a rappresentare con i segni di cui dispone. Questa mente semiotica è parte dello stesso mondo che si sforza di rappresentare, senza che ci siano dualismi ontologici che comportino delle vere e proprie separazioni. Il mondo è qualcosa che si guarda dal buco di una serratura e non può essere descritto se non secondo certi aspetti e qualità, mai nella sua completezza.

Per quanto si possa essere scettici, l'uso del linguaggio che adoperiamo ci consente in senso pragmatico una partecipazione al mondo che si rivela fatta di successi ed insuccessi. D'altra parte lo stesso mondo ci oppone una serie di negazioni ed obiezioni per cui siamo sempre costretti a

⁹⁴ Ivi, p. 300.

ristrutturare l'edificio intellettuale che avevamo messo insieme, con tutto quello che ne può conseguire in termini di *debolezza* o *forza del pensiero*, circostanza quest'ultima che nulla toglie al fatto che ci siano delle interpretazioni più o meno buone o decisamente cattive nella relazione uomo-mondo. Il problema è epistemologico ed ermeneutico al tempo stesso e si risolve nella domanda se vi sia o no uno *zoccolo duro di mondo* con cui confrontarci e se allo stesso modo le semiosi messe in campo non siano in un caso migliori o peggiori di altre date nella stessa circostanza. Insomma l'essere del mondo con cui ci confrontiamo resta caratterizzato da delle "linee di resistenza"⁹⁵ che si configurano nelle forme e nei modi di un "limite" da far valere su tutta la linea ermeneutica decostruttiva. Il *Mening* di Hjelmslev è già un *sensu* ovvero una direzione nella quale si incamminano le nostre espressioni, che si dispongono su di un asse interpretativo per cui alcune cose sono vietate.

Così di fronte a ciò che ci appare come sconosciuto (l'ornitorinco) non possiamo che fare affidamento su qualche ritaglio di contenuto presente nella nostra enciclopedia, ricorrendo a tutte le inferenze/abduzioni di cui disponiamo per poter avvicinare questa novità. Di qui tutta la rincorsa di Eco in direzione del criticismo kantiano ed in particolar modo in direzione del suo schematismo trascendentale, lavorando sul versante dell'immaginazione come su di un ponte utile a stabilire una relazione possibile tra le astrazioni caratteristiche delle categorie dell'intelletto e i dati concreti della sensibilità, tra concetti empirici e concetti ad esempio geometrici. Il problema è quello della costruzione di immagini o figure che facciano da ponte, ci ripetiamo, verso l'empirico ma al tempo stesso si configurino all'altezza delle generalità caratteristiche dell'intelletto. Si tratta di "diagrammi di flusso" alla stregua di modi di procedere in una certa direzione per la costruzione di certe "figure" ovvero di diagrammi legati evidentemente a quanto abbiamo conservato nella nostra memoria delle cose e che ci consentono quelle che Kant chiamava *anticipazione della percezione*, che non sono altro che una disposizione a segmentare il continuum dell'esperienza rispettandone le diversità come le novità apparentemente astruse (di nuovo l'ornitorinco).

La soluzione kantiana ripercorsa da Eco si concretizza nella costruzione di un modello tridimensionale che vale alla stregua di uno schema trascendentale di cattura immaginifica. Lo schema rappresenta un primo passo lungo il processo di identificazione, un primo nucleo intorno al quale strutturare le successive determinazioni, una costruzione che si va montando per comparazioni e valutazioni. Con la *Critica del giudizio* di Kant ci si incammina nella direzione di quei *giudizi riflettenti* che devono fare i conti con quei profili di esperienza troppo particolari, per cui non si dispone ancora di regole generali. Con Kant è come si procedesse su un percorso abduttivo, perché

⁹⁵ U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano 1997, p. 37.

«[...] è chiaro che il giudizio riflettente altro non è che un' *abduzione*»⁹⁶ perché è fatto di tentativi, retto da un lavoro che si compie al livello empirico, contraddistinto com'è da fallibilità e rivedibilità, con un forte carattere storico ed una disposizione generale che fa affidamento su ciò che è "possibile" e non su quanto è necessario e che chiama in causa una *Comunità* che si raccolga intorno a certi risultati.

Nell'ottica di Peirce è come se alla prima battuta di un processo conoscitivo ci si attestasse su dei "qualia", su un mero "tono della coscienza" cui seguono tentativi di riconoscimento, comparazioni inferenziali che nulla tolgono a quel primo riferimento iniziale e nulla tolgono allo stesso modo all'*oggetto immediato* come primo risultato di un processo propriamente inferenziale, superato l'urto della *Secondness*. La prima istanza costitutiva del senso delle cose è uno stimolo, una sensazione, una sorta di *iconismo primario*, un essere simile-a, adeguato a ciò che ne ha stimolato la nascita: una disponibilità a incastrarsi con qualcosa d'altro. Siamo di nuovo con Eco al livello di "soglia inferiore della semiotica" ovvero con Prodi⁹⁷ su un asse su cui sono disposte le "basi materiali della significazione". L'*oggetto immediato* più che una foto (icona) corrisponde alla raffigurazione di una scena, è un programma, uno schema (Kant) in cui si svolgerà la semiosi. Ci sono delle "linee di resistenza" nel *continuum* percettivo e queste guidano verso la costruzione di certi stereotipi (schemi) e non altri. Eco: «Non si può costruire arbitrariamente lo schema di una cosa anche se di una stessa cosa sono possibili diverse rappresentazioni schematiche».⁹⁸

L'inferenza percettiva è una forma di semiosi primaria,⁹⁹ una pre-semiosi percettiva, nella dimensione-regno dei giudizi percettivi. Siamo con Eco al livello primo della costruzione di un *Tipo Cognitivo*, uno schema morfologico molto vicino ad un modello 3D a carattere multimediale, un parametro con cui confrontare delle occorrenze ovvero ancora un prototipo in cui c'è un oggetto che può essere eletto a paradigma, fatto com'è di tratti pertinenti, alla stregua di un programma utile a costruire un'immagine, il che non implica l'uso di nessun concetto, sebbene sia il presupposto di un primo nominare, con quanto ne consegue in termini di riferimento felice. Una certa componente iconica deve presupporci nella costruzione di questo *tipo cognitivo*.

Intorno a questo *tipo cognitivo* Eco costruisce una serie aperta di *interpretanti* che corrispondono a tutti i segni intesi al modo di Peirce utili a descrivere il tipo in questione: questa serie-base viene chiamata da Eco *Contenuto Nucleare*.¹⁰⁰ È evidente che se da una parte il Tipo Cognitivo risulta essere privato, il Contenuto Nucleare è invece *pubblico*, perché risultato di un accordo comunicativo.

⁹⁶ Ivi, p. 74.

⁹⁷ Cfr. G. Prodi, *Le basi materiali della significazione*, Bompiani, Milano 1977.

⁹⁸ U. Eco, *Kant e l'ornitorinco* cit., p. 100.

⁹⁹ Ivi, p. 106.

¹⁰⁰ Ivi, p. 115.

Ma vale allo stesso modo che solo servendosi di una serie coerente di *contenuti nucleari* si può arrivare ad un *tipo cognitivo*, così come si può identificare o reperire un oggetto.

Se si va oltre sul piano cognitivo, se la conoscenza diventa un fatto complesso, allora con Eco siamo già in un'altra sfera, che è quella che lui chiama *Contenuto Molare*, dimensione questa della competenza, nella quale si compie tutta la divisione del lavoro linguistico (culturale).

Eco: «[...] la somma dei CM si identifica con l'Enciclopedia come idea regolativa e postulato semiotico [...]».¹⁰¹ Tutta la sequenza che comprende *Tipi Cognitivi*, *Contenuti Nucleari* e *Contenuti Molari* deve essere dissociata dal problema del riferimento.

Al di là delle complicazioni insite in questa fenomenologia, la stessa si configura alla stregua di una rilettura dello schematismo kantiano, laddove con lo stesso si intende quel complesso insieme di istruzioni utili a costruire l'immagine di qualcosa per tratti salienti ottenuti per deprivazione o assottigliamento del materiale disponibile sul piano esperienziale.

Sempre dentro le dinamiche che portano alla determinazione di un Tipo Cognitivo possono essere incluse vere e proprie sceneggiature, coppie di opposizioni, *frames* come sequenze di azioni.

9. Tipi cognitivi ed arcipelaghi semantici

Sembra così che in questa ricerca ai confini con il limite inferiore della semiotica i tipi cognitivi si configurino ancora alla stregua di pertinenze morfologiche o schemi di funzione, con una forte componente iconica o diversamente proposizionale o addirittura narrativa, perché i tipi cognitivi si costruiscono per lo più a rete e non in modo lineare, sempre a metà strada tra l'esperienza percettiva delle cose e la nostra disposizione a descriverla. Ma il *tipo cognitivo* alla cui ricerca va Eco può anche essere costruito a partire da un quadro di regole culturali, perché già di per sé troppo complesso per essere ridotto alla sola sfera empirica: in questi casi entrano in gioco negoziazioni che sono legate a convenzioni e comportamenti culturalmente determinati, i quali a loro volta non hanno connotazioni morfologiche ma sono piuttosto sceneggiature, diagrammi di flusso che valgono per sequenze di azioni. Come ci comportiamo quando dobbiamo identificare, riconoscere qualcosa in una prospettiva di ordine culturale e non solo al livello esperienziale?

Da un punto di vista gnoseologico *tipi cognitivi* e *contenuti nucleari* costituiscono insieme un'area di competenza che è comune a due persone che hanno altrimenti una concezione, un sapere diverso dello stesso oggetto ovvero un proprio *contenuto molare*. Questo *comune* viene continuamente negoziato o contrattato¹⁰² in ragione della sua natura specifica che è quella di essere un

¹⁰¹ Ivi, p. 120.

¹⁰² Ivi, p. 153.

“procedimento” ovvero un modo di procedere in date circostanze cognitive, procedimento che implica da una parte la generalizzazione di un oggetto e dall'altra una particolarizzazione dello schema operativo. Eco: «Riconosciamo gli individui perché li riconduciamo ad un tipo ma siamo capaci di formulare tipi perché abbiamo esperienza di individui».¹⁰³

Conosciamo pertanto le cose in virtù di un'organizzazione categoriale e quest'organizzazione varia a seconda delle aree dell'esperienza implicate secondo una disposizione alla complicazione che Eco definisce alla stregua di un “arcipelago” perché non è possibile fare della loro disposizione una descrizione per alberi di generalità. L'elaborazione dei tipi cognitivi può in effetti dipendere dall'esperienza percettiva e qui allora conta in maniera determinante la questione morfologica che detta le pertinenze, diversamente da quanto avviene in altre aree che hanno carattere estetico e sociale. Siamo con Eco sempre al limite di una ricerca che batte le strade che portano almeno in prossimità dei cosiddetti “primitivi semiotici” e questi si determinano per sfumature a seconda delle circostanze e delle situazioni, dove queste ultime hanno caratteri culturalmente determinati. Insomma i tipi cognitivi possono essere molto “generosi”, vaghi ovvero grezzi oppure possono essere estremamente “fini”.

I tipi cognitivi così descritti si collocano dal punto di vista gnoseologico a metà strada tra dizionari ed enciclopedie, avendo con gli *stereotipi*¹⁰⁴ in comune una natura *folk*, “bastarda”, che varia al variare delle culture, perché frutto di diversi incroci. Contano i modelli culturali che guidano la classificazione per categorie e questo spiega perché si dispone in date circostanze di un tipo cognitivo persino per un personaggio storico come Garibaldi. Insomma e per converso, si possono dare casi per cui disponiamo di un contenuto nucleare o molare, ma non di un tipo cognitivo. I tipi cognitivi si costituiscono nelle forme e nei modi di un arcipelago ed è difficile una loro recensione che tenga conto contemporaneamente dei primitivi semiotici e di quelli categoriali a vario titolo implicati nella loro costruzione e soggetti ad aggiustamenti e correzioni, continui. Eco: «[...] benché i TC siano privati, essi sono continuamente sottoposti a un controllo pubblico, e la Comunità ci educa passo per passo ad adeguare i nostri a quelli altrui».¹⁰⁵

Il passaggio dai tipi cognitivi ai contenuti molari è nell'ordine di una crescita gnoseologica nel senso di un suo raffinarsi progressivo, senza che la cosa la si debba considerare come si trattasse di un'ascesa verticale. Tutta la fenomenologia così descritta, si determina a metà strada tra una dimensione pubblica ed una privata, in un continuo andirivieni che ha come controparte cognitiva una continua ristrutturazione dell'albero del nostro sapere le cose. Si potrebbe con Eco dire che è al

¹⁰³ Ivi, p. 155.

¹⁰⁴ H. Putnam, *Mind, Language and Reality. Philosophical Papers*, Cambridge University Press, Cambridge 1975.

¹⁰⁵ U. Eco, *Kant e l'ornitorinco* cit., p. 190.

livello di CN (contenuti nucleari) che si combatte la battaglia selvaggia della categorizzazione, mentre nella sfera del CM (contenuto molare) si compie il raffinamento semantico e cognitivo.

Le categorizzazioni non scientifiche hanno un tratto per cui sono dette da Eco “selvagge” ed in taluni casi sono incancellabili.¹⁰⁶ Si procede in ogni caso per assestamenti e per determinazioni e dimensioni standard dei piani concettuali dove alcune note risultano incancellabili perché la loro assenza ad esempio gestaltica non consentirebbe né riconoscimenti né identificazioni, dove questo carattere “incancellabile” dipende dalla storia della nostra esperienza più o meno comune e socialmente, culturalmente determinata, storia che ha stabilito nel corso del tempo quali e quanti fossero i tratti caratterizzanti, a loro volta stretti in relazioni contestuali, intertestuali. Ogni volta si tenta di inserire l’oggetto delle nostre osservazioni all’interno di un quadro categoriale: la base della contrattazione è il contenuto nucleare, mentre il dibattito si svolge sul piano molare.

La semiotica di Eco è a metà strada tra le posizioni strutturaliste riconducibili a Hjelmslev ed una fluidificazione dell’apparato categoriale a partire dalle dinamiche inferenziali tipiche della semiotica di Peirce, con tutto quello che questa comporta in termini di “assestamenti provvisori e correzioni successive”, per cui vale la pena ricordare «che nel processo della conoscenza il momento strutturale e il momento interpretativo si alternano e si completano passo per passo l’un l’altro».¹⁰⁷ Il gioco che si compie è a metà strada tra una pressione sistematica (olistica) e la possibilità di enunciati osservativi che dipendono dall’esperienza percettiva, a sua volta particolarmente sensibile a tutte le linee di resistenza che le si oppongono nella costruzione del senso che la caratterizza. Il senso a sua volta appare come riscontro di una semiosi selvaggia che dissoda innanzi tutto il terreno dell’esperienza ed inizia a stabilire quali parametri siano utili, necessari per il reperimento, l’identificazione di qualcosa. Il tutto presuppone una lunga contrattazione che ci aiuti a dare senso all’esperienza semiotica, contrattazione che implica un sistema semiotico intertestuale.

¹⁰⁶ Ivi, p. 203.

¹⁰⁷ Ivi, p. 219.

Letteratura e cinema. *Il nome della rosa* sul grande schermo

Rosaria Anna Mola

*Spesso i libri parlano di altri libri.
Spesso un libro innocuo è come un seme,
che fiorirà in un libro pericoloso,
o all'inverso, è il frutto dolce di una radice amara.*¹⁰⁸

La letteratura otto-novecentesca costituisce per il cinema una fonte inesauribile di storie e tecniche narrative, traducibili nel nuovo codice, rivisti e manipolati alla luce di esigenze specifiche, legate alla preferenza per i racconti brevi e compiuti, riassumibili nell'arco temporale di due ore (la durata media di un lungometraggio), che forniscano allo spettatore tutti gli elementi necessari a ritenere la vicenda conclusa e coerente. L'accostamento di un romanzo alla sceneggiatura corrispondente offre la possibilità di comprendere come lo sceneggiatore professionista e il regista procedano nella realizzazione di un *adattamento*, utilizzando come soggetto di partenza un racconto ricco di spunti e riferimenti che, come risposta alle esigenze di scena e alla contrazione dei tempi, devono essere selezionati, valutati e resi funzionali, per fornire allo spettatore una buona esperienza di visione.

L'elenco di grandi romanzi italiani ed europei reinterpretati da sceneggiatori e registi alla luce di queste particolari necessità è pressoché interminabile, la possibilità di scelta è estremamente varia per generi e contenuti, ma al principio degli anni Ottanta, quando *Il Nome della rosa* fa la sua comparsa tra gli scaffali delle librerie sotto l'egida di Bompiani, in molti si domandano se il testo sia adeguato per essere riproposto sul grande schermo. Una lettura critica consente di individuare i motivi di fondo della scrittura di un romanzo non particolarmente amato dal suo stesso autore, ma che nel tempo si sarebbe affermato come la sua opera di maggior successo, anche grazie alla sua *trasposizione*. I protagonisti delle vicende, con tratti fisici e psicologici molto marcati, che lo stesso Eco si diverte a inventare e disegnare ai margini dei taccuini su cui il racconto prende forma ai suoi primordi, discutono tra loro e si rivolgono direttamente all'autore che, per definire il carattere di ogni personaggio fa ricorso alla memoria storica, ai contenuti e alle letture che l'hanno appassionato sin dai tempi della sua formazione, ma lascia anche largo spazio all'immaginazione e alle derive puramente narrative.

Eco ritiene il proprio racconto pieno d'imperfezioni, ma è consapevole del suo potenziale in una prospettiva cinematografica, perciò lo affida alle cure della Rai, convinto che in questo modo il *soggetto* tratto dal suo romanzo possa essere valorizzato al meglio. Tra i possibili candidati per la realizzazione di un *adattamento*, emergono i nomi di Michelangelo Antonioni e di Jean-Jacques

¹⁰⁸

U. Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 2007, p. 289.

Annaud, registi di diversa formazione, con personalità e stili molto differenti. In particolare, Annaud ha già dimostrato il proprio gusto per la Storia con *Bianco e nero a colori*, un film del '77 ambientato nell'Africa coloniale, ma ora è affascinato dai contenuti e dalle ambientazioni medievali, che rendono *Il Nome della rosa* un soggetto per lui ideale. Più Annaud prosegue nella lettura del romanzo, più è convinto di volerne realizzare una versione cinematografica. Eco, con molte riserve, osserva con interesse il lavoro del regista, che a suo parere

[...] procede con grande rigore filologico e ha già fatto quattro sceneggiature mentre si prepara una quinta direttamente in inglese. Non ne ho ancora vista nessuna. In parte perché non mi sento di operare io chirurgicamente sul mio libro, ma anche perché non mi sento tagliato per quel tipo di lavoro e non ne avrei comunque il tempo.¹⁰⁹

dimostrando di nutrire una certa preoccupazione in merito ai tagli e alle modifiche che il romanzo inevitabilmente avrebbe subito, dispiaciuto di non poter contare sull'intervento di Antonioni, che aveva manifestato una particolare attenzione per il testo di riferimento, con l'intento di conservarne gli aspetti più spiccatamente letterari, e aveva invitato Eco a scrivere una sceneggiatura di suo gradimento, che non si discostasse troppo dal romanzo, ricevendo un rifiuto. Eco riteneva il cinema e in particolare la sceneggiatura troppo distanti dall'ambito narrativo in cui aveva deciso di cimentarsi e Antonioni non era riuscito a rapportarsi al testo adeguatamente e in autonomia, abbandonando in breve tempo il progetto. Un *modus operandi* nettamente diverso da quello del regista francese, che pur nutrendo un grande rispetto per i contenuti e per la puntualità dei riferimenti storici e letterari di cui il romanzo è disseminato, intendeva confezionare una pellicola di successo, con lo scopo di ampliare il più possibile gli orizzonti del racconto, rendendolo accessibile a un pubblico meno colto. Un intervento necessario e non privo di difficoltà. Il romanzo di Eco e il film di Annaud presentano molti elementi comuni, ma anche numerose differenze, che emergono nell'ordine degli eventi, nei personaggi e nei dettagli, che non sfuggono a un lettore/spettatore attento e che abbia avuto accesso alle due forme del racconto. Il confronto tra i due percorsi conduce a una generica riflessione sulla specificità dei due codici, induce a banali riflessioni sul concetto stesso di *fedeltà* di un film rispetto al romanzo da cui deriva, ma è indubbio che le due versioni del *Nome della rosa* riportino una grande quantità di materiali e dettagli divergenti, che danno luogo a due racconti nettamente diversi, che comunicano tra loro, sono oggetto di scambio costante e d'ispirazione, ma procedono in maniera autonoma, risultando affascinanti in egual modo. Se il romanzo nasce da una fitta rete d'idee e immagini che costituiscono un "film" nella mente dello scrittore, queste "scene" non sono sempre riorganizzate allo stesso modo da parte del lettore, che inoltre riceve il testo dopo un significativo

¹⁰⁹ E. Grando, *Addio a Umberto Eco: "Il Nome della rosa" e il film mai realizzato con Antonioni*, <http://www.ciakmagazine.it>, 20/2/2016.

lavoro di mediazione editoriale, con tutti gli opportuni tagli e perfezionamenti.

Ci si può riferire allo stesso modo al lavoro del regista, che durante le riprese e in fase di montaggio, collaborando con altri professionisti, confeziona l'adattamento costruendo il proprio film come l'ha concepito nella sua mente, prestando attenzione al testo originario e utilizzando il supporto visivo, che lascia ben poco spazio all'immaginazione dello spettatore, che si trova davanti ad un percorso univoco, lineare e compiuto, senza questioni in sospeso e senza sollecitare la curiosità sugli eventi successivi, come invece accade in presenza di un finale aperto alle più svariate interpretazioni, come quello che Eco conferisce al proprio romanzo.

Come si deduce dalle parole dello scrittore però, Annaud non aveva eseguito un lavoro sommario, ma aveva commissionato ben quattro sceneggiature, una per ogni anno di preparazione, prima di giungere a quella definitiva ed Eco si era riservato di far inserire il proprio nome tra gli autori solo dopo aver preso visione della pellicola, giacché nel loro primissimo e fugace incontro gli aveva concesso di utilizzare il romanzo come *soggetto* per il film. Così l'entusiasmo iniziale del regista si traduce in un percorso inaspettatamente lungo, pieno di ostacoli e dubbi, coadiuvato sapientemente da Jacques Le Goff, massimo conoscitore del mondo medievale. Intanto, nell'arco dei cinque anni impiegati per giungere a una sceneggiatura soddisfacente, Eco accompagna Annaud nelle visite ad abbazie e biblioteche italiane e tedesche, per assicurarsi che gli ambienti disegnati dalla sua memoria, che riprendono le caratteristiche di luoghi reali come la Sacra di San Michele e la rocca abbaziale di Subiaco, siano riportati fedelmente nelle immagini.

Il regista, sfidando audacemente le riserve dell'autore, prosegue nel suo intento scegliendo collaboratori d'eccellenza, da Tonino Delli Colli, un direttore della fotografia che ha già prestato la sua grande abilità a Pier Paolo Pasolini, ma anche a Monicelli, Risi, Fellini, e Lina Wertmüller, collaborando con tutti i "grandi" del cinema italiano dei decenni precedenti, dimostrando così la sua versatilità. Al suo fianco operano uno scenografo d'eccellenza, Dante Ferretti, e un'abile costumista, Gabriella Pescucci. Quest'ultima, in particolare, riveste un ruolo essenziale per la scelta di abiti fedeli a quelli di epoca medievale, come ad esempio il saio francescano di Connery, cucito appositamente in Marocco con lana grezza, incidendo significativamente sui costi di produzione. La cura per i dettagli investe tutti gli oggetti di scena, tra cui gli occhiali che Guglielmo indossa durante la visita allo *scriptorium* e i manoscritti minuziosamente analizzati dallo stesso, realizzati nel monastero di Praglia su vera pergamena, al fine di perseguire l'ideale di autenticità alla base del progetto.

La scelta di Annaud di celebrare l'abilità descrittiva di Eco attraverso l'immagine, il colore e la luce, contando sull'operato di grandi professionisti, determina la buona riuscita del film, che otterrà in seguito numerosi riconoscimenti. Lo stesso autore è piacevolmente sorpreso dal successo riscontrato dell'*adattamento* tanto che, dopo averlo visto in anteprima, ricredendosi, manifesta la propria

adesione concedendo ad Annaud di inserire il nome nei titoli di testa, in cui si legge “tratto dal palinsesto del *Nome della Rosa* di Umberto Eco”. L'uso del termine “palinsesto” in sostituzione di “libro” o “romanzo” è motivato dallo stesso scrittore, attraverso un chiarimento del significato della stessa parola.

Un “palinsesto” è un manoscritto che conteneva un testo originale e che è stato grattato per scrivervi sopra un altro testo. Si tratta dunque di due testi diversi. Ed è bene che ciascuno abbia la sua vita. Annaud non va in giro a fornire chiavi di lettura del mio libro e credo che ad Annaud piacerebbe se io andassi in giro a fornire chiavi di lettura del suo film. Posso solo dire, per tranquillizzare chi fosse ossessionato dal problema, che per contratto avevo diritto a vedere il film appena finito e decidere se acconsentivo a lasciare il mio nome come autore del testo ispiratore o se lo ritiravo perché giudicavo il film inaccettabile. Il mio nome è rimasto e se ne traggano le deduzioni del caso. E infine, considererò maleducato, irrispettoso, maligno e volgare chi verrà ancora a pormi anche una sola domanda in più sull'argomento.¹¹⁰

Ribadendo così il rispetto per il lavoro del regista, ma la sua totale estraneità agli interventi funzionali alla realizzazione del film. La parola “palinsesto” è indicativa della possibilità di riscrivere un testo, grattando la superficie della pergamena, modificandone la forma esterna, ma anche il contenuto, eliminando i dettagli che creano scalpore o non è necessario tramandare. Questa scelta rivela il debito del regista nei confronti del romanziere: nella parte introduttiva del proprio racconto, Eco affida una dichiarazione di poetica alla cornice fittizia del manoscritto, rivelando la volontà di discostarsi da un testo originario, consultato rapidamente, riassunto in appunti frammentari e nella memoria dello stesso autore, che utilizza questi elementi come ispirazione, come punto di partenza di un racconto ironicamente “fedele”; allo stesso modo, il regista dispone del testo di riferimento e se ne discosta liberamente, rimarcando dettagli spettacolari, rispondendo alle esigenze specifiche del nuovo codice e del nuovo pubblico. Come si deduce dalle parole pronunciate da Eco, Annaud rispetta l'opera e la reinterpreta, ma nessuno dei due vuole intervenire fornendo chiavi di lettura e prospettive reciproche che influenzino il lettore/spettatore, nutrendo un profondo rispetto per l'opera dell'altro. Questa iniziale presa di distanza dell'autore non rappresenta un ostacolo per il regista, che avanza audacemente nel suo percorso cogliendo la sfida.

Il suo perfezionismo nelle fasi preliminari del lavoro, determina anche alcune difficoltà nella scelta del cast: Eco non apprezza la scelta di far interpretare il ruolo del protagonista, frate Guglielmo da Baskerville, a Sean Connery, che ritiene “uno 007 in pensione”, troppo legato all'immagine della spia inglese che ha interpretato negli anni precedenti e con delle caratteristiche fisiche e dei movimenti che poco si addicono al saio francescano. Inoltre, a suo parere, Connery ha un volto poco somigliante a quello monaco descritto nel romanzo, con il quale ha “conversato” lungamente nelle prime fasi

¹¹⁰ *Il Nome della rosa: Eco parla del film di Annaud*, “Repubblica”, 12/10/1986.

della scrittura. Anche in questo caso Eco si ricrederà e Connery otterrà alcuni riconoscimenti come migliore attore protagonista. Per rispondere alle richieste del romanziere, inoltre, il regista seleziona soltanto attori “brutti” e con tratti molto marcati, denti sporgenti o mancanti e grandi nei, poi evidenziati dal trucco e dalla tonsura.

La rosa di contendenti è estremamente ampia: fanno la loro comparsa i nomi di Robert De Niro e Vittorio Gassman per la parte di Guglielmo da Baskerville, di Philippe Noiret e Adolfo Celi per il ruolo dell'Abate, poi interpretato da Michael Lonsdale. Fanno la loro comparsa i nomi di altri attori di grande fama, come il russo Fëdor Fëdorovič Šaljapin, scelto per la parte di Jorge da Burgos. Annaud, inoltre, avrebbe voluto Franco Franchi per il personaggio di Salvatore, poi interpretato da Ron Perlman. Franchi rifiuta la parte quando scopre che i truccatori dovrebbero sottoporlo a una tonsura irregolare a causa di uno “strano eczema” che affligge il monaco già nel romanzo. Annaud elimina diversi personaggi, semplificando e contraendo le parti dialogiche. Nel film manca l'anziano mistico Alinardo da Grottaferrata, che condivide con Adso i suoi deliri sulla prossima fine del mondo, inquietandolo ma sollecitando anche la sua compassione. I vaticini sono quindi attribuiti a Ubertino da Casale in occasione del primo incontro con Guglielmo e Adso, ma anche in seguito al ritrovamento del secondo cadavere, per sottolineare la natura biblica degli eventi, e nella scena della sua fuga repentina dall'abbazia per sfuggire alla persecuzione; manca anche il monaco vetraio Nicola da Morimondo, che conversa lungamente con l'ospite francescano e condivide con lui la passione per le “macchine”, restando estremamente affascinato dagli occhiali di Guglielmo, tanto da riuscire a riprodurli con delle lenti verdi in seguito al loro furto: nel film gli occhiali saranno semplicemente ritrovati rotti tra i libri dell'erborista. È assente anche Bencio da Uppsala, nel libro aspirante bibliotecario, coinvolto indirettamente nei delitti. Molte azioni compiute da quest'ultimo, come ad esempio il tentativo di nascondere il testo proibito temporaneamente poggiato sul tavolo di Venanzio o la scomparsa dello stesso volume dopo la morte dell'erborista Severino, sono condensate nelle figure di Berengario e Malachia, che condividono con il giovane monaco il desiderio di tenere il libro pericoloso e il segreto della biblioteca lontano da occhi indiscreti, anche se con scopi diversi: Malachia per abnegazione e rispetto del proprio ruolo di custode, Berengario per vizio e curiosità, Bencio per il desiderio di occupare il suo posto nascondendo un testo prezioso, ma del quale non conosce il contenuto, ostacolando in questo modo la prosecuzione delle indagini. Questi personaggi servono a rendere la biblioteca un luogo di occultamento, anziché di disponibilità della cultura, ma anche della soggezione cui sono sottoposti i personaggi che operano nello *scriptorium*, il luogo del commento, della traduzione e della produzione dei libri, inducendoli alla *hybris*, alla sfida della perfezione e dell'ordine divino mirabilmente preservati da Jorge e dagli altri responsabili, ma riflessi anche nell'imponenza e nella grandiosità dell'edificio che fa da sfondo agli omicidi-suicidi. Mancano

altri personaggi secondari come Aymaro da Alessandria, trascrittore italiano, e Magnus da Iona, anche lui trascrittore, che Eco si è divertito a descrivere e disegnare, ma che non rivestono ruoli funzionali allo svolgimento della vicenda anche nella sua forma originaria.

È ancora più difficile trovare luoghi adeguati per le riprese: se le catacombe romane, la Sacra di San Michele, luogo al quale Eco è particolarmente legato, e gli altri monasteri italiani sono delle *location* inaccessibili ed estremamente dispendiose, il film viene girato in tempi brevissimi tra Cinecittà, dove viene costruito un monastero simile a quello descritto nel romanzo per le riprese esterne (e anche questo contribuisce a protrarre i tempi di preparazione), l'Abbazia cistercense di Eberbach, dove vengono girate quasi tutte le scene al chiuso, in particolare quelle nello *scriptorium*, la Rocca Calascio, edificio abbandonato e maestoso, situato nel cuore dell'Abruzzo ma a poca distanza da Roma, Castel del Monte e alcune cantine private. I luoghi non rappresentano una scelta trascurabile, visto che per Eco l'edificio ha una profonda caratterizzazione psicologica e ogni ambiente è fortemente idealizzato. Questo aspetto è abilmente reso nel film attraverso l'impiego della luce e della penombra. Alcune differenze, invece, emergono nella struttura dell'abbazia e della biblioteca, descritta mirabilmente dallo scrittore, con una serie di riferimenti alla numerologia, alla simbologia e ai significati anagogici. La geometria dei luoghi, la compostezza e il silenzio testimoniano un estremo rispetto della Regola benedettina da parte dei monaci, che ascoltano intimoriti gli ammonimenti dei più anziani, un'inquietudine costante acuita dalla presenza di animali deformi e gorgoni in ogni angolo della chiesa, unica parte dell'edificio accessibile anche ai *semplici*. Il segreto del *finis Africae* viene ricostruito da Guglielmo e Adso disegnando la pianta della biblioteca, tenendo presente la forma eptagonale delle stanze, indicando le pareti cieche con delle croci e segnando le iniziali delle iscrizioni sulle porte. Guglielmo scopre il secondo accesso alla biblioteca, noto soltanto a Malachia e a pochi altri, osservando il bibliotecario che durante le funzioni liturgiche arriva più tardi, spuntando da una pesante tenda, mentre nel romanzo è il vecchio Alinardo a suggerire di entrare attraverso l'ossario.

La scoperta del percorso da seguire all'interno del labirinto è ritardata dalla presenza nelle varie stanze di trucchi ed erbe preparati *ad hoc* dal monaco erborista, che stordiscono e inquietano Adso, che resta vittima di fumi allucinogeni che gli provocano orride visioni, ha l'impressione che qualcuno lo tocchi quando viene sfiorato dal vento che giunge dalle feritoie e si spaventa guardando la sua immagine riflessa in uno specchio deformante.

Nel film questi ostacoli, gli espedienti adoperati dai due per ritrovare la strada, come i segnali ripetuti con le lampade, e l'enigma che invita a cercare "il primo e il settimo di quattro", con riferimento alla q e alla r nella parola latina *quatuor*, ripreso dal biglietto scritto da Venanzio con il succo di limone e che si trova su uno specchio che cela un meccanismo e una parete rotante.

Eco descrive così la scoperta:

Le sue dita stavano toccando la q di quatuor, e io che stavo qualche passo indietro vedevo meglio di lui quanto stesse facendo. Ho già detto che le lettere dei versetti sembravano intagliate o incise nel muro: evidentemente quelle della parola quatuor erano costituite da sagome di metallo, dietro alle quali era incassato e murato un prodigioso meccanismo. Perché, quando fu spinta in avanti, la q fece udire come uno scatto secco, e lo stesso accadde quando Guglielmo agì sulla r. L'intera cornice dello specchio era una porta, incardinata sul lato sinistro. Guglielmo inserì la mano nell'apertura che si era creata tra il bordo destro e il muro, e tirò verso di sé. Cigolando la porta si aprì verso di noi. Guglielmo si insinuò nell'apertura e io scivolai dietro di lui, il lume alto sopra la testa.¹¹¹

Nella versione di Annaud, la presenza di questa porta è rivelata allo spettatore da una serie di inquadrature e dalla messa a fuoco di un cartiglio sopra lo specchio, funzionale alla scoperta del percorso che conduce alla stanza in cui siede Jorge, al culmine della vicenda. L'enigma, che occupa uno spazio centrale nel romanzo e si risolve con una profusione delle conoscenze e delle capacità deduttive di Guglielmo, lascia spazio ad una soluzione più concreta: il novizio tende un filo di lana del suo abito tra le stanze. Questo espediente è legato alla formazione classica di Adso, lodata da Guglielmo, ma è in contrapposizione con la visione scientifica delle cose che il maestro intende trasmettergli. In ogni caso l'abbazia, con i suoi spazi angusti e i meccanismi segreti, è uno spazio 'tragico' ma perfetto, in netta contrapposizione con il mondo laico e quindi "comico" (in cui il *riso* è adoperato con indulgenza con intenti pedagogici) che rispecchia al meglio, da un punto di vista tangibile, i contenuti morali che motivano l'intera vicenda. Qui il racconto ha inizio, ancor prima di accedere al monastero e perdersi nelle sue stanze anguste, percorrendo un erto sentiero all'ombra del maestoso edificio, attraverso la sua vivida descrizione del romanziere o le immagini cupe che occupano le prime scene del film. In effetti, il prologo costituisce uno dei maggiori punti di contatto tra i due testi. Adso nel film recita:

Giunto al termine della mia vita di peccatore, mentre declino canuto insieme al mondo, mi accingo a lasciare su questa pergamena testimonianza degli eventi mirabili e tremendi cui mi accadde di assistere in gioventù sul finire dell'anno del Signore 1327. Dio mi conceda la grazia di essere testimone trasparente e cronista fedele di quanto allora avvenne in un luogo remoto a nord della penisola italiana in un'abbazia di cui è pietoso e saggio tacere anche il nome.¹¹²

Attraverso un rapido confronto ci si accorge di come nella scena iniziale del film si riportino fedelmente le parole pronunciate dal narratore, ma già qui i due percorsi si separano, in risposta alle nuove necessità. I precisi riferimenti storici, affidati nel romanzo alla penna di Adso in tono

¹¹¹ U. Eco, *Il Nome della rosa* cit., p. 462.

¹¹² Ivi, p.19.

memoriale, ma anche i labili confini tra le scelte spirituali francescane, nella pratica della povertà e della semplicità, e le derive dolciniane, su cui Eco indugia più volte nel corso del racconto, nel film sono condensati nelle poche parole introduttive di Adso, determinando inoltre l'omissione delle informazioni affidate dal romanziere alla cornice fittizia contemporanea di matrice manzoniana sapientemente elaborata, proiettando lo spettatore nel vivo della vicenda.

Molti dettagli, che nel racconto originario vengono dosati nello "scoglio" volutamente prolisso delle prime cento pagine, vengono riassunti con un espediente largamente adoperato nel cinema, la *voice over narration*: in poche battute il monaco ormai ottantenne fornisce i punti di riferimento storico-temporali utili alla comprensione degli eventi che racconterà. La scelta di una voce matura e calma come quella del doppiatore barese Riccardo Cucciolla, già dedito alle prose radiofoniche della RAI, che accompagna la figura del ragazzo che cavalca nella bufera accanto a Guglielmo, chiarendo il dualismo di Adso giovane/anziano e le differenti focalizzazioni: il monaco è ritratto nel fiore dei suoi anni, al principio del suo percorso di fede, ma è osservato dall'occhio indulgente di un uomo anziano capace di distinguere chiaramente il bene dal male. I dati storici che lo scrittore fornisce in principio, sono poi affidati alle immagini, favorendo un'immediata contestualizzazione e trasmettendo un senso di precarietà e inquietudine. Sin dal principio lo spettatore viene catapultato in un tempo remoto, in una campagna desolata e sormontata dall'imponente abbazia. Guglielmo e il suo discepolo di muovono nel vento gelido di fine novembre, percorrendo lentamente sentieri di montagna dissestati e carichi di neve. Una scena ripresa fedelmente dalle prime fasi del racconto, ma che adopera sapientemente il prezioso supporto fornito dall'elemento audio-visivo: in pochi secondi si ha una visione completa di tutta l'abbazia nella sua magnificenza. Quell'ordine cosmico cui la Chiesa di ogni tempo sembra aspirare, riflesso nella perfetta geometria dell'edificio, è negato dallo svolgimento dei fatti, dal ritrovamento dei cadaveri e dalle discussioni tra Guglielmo e le autorità dell'abbazia, in particolare Abbone e Jorge. In entrambi i casi l'abate affida al francescano il compito di indagare sugli strani eventi che stanno verificando nel monastero. Nel film la sua decisione è mediata dalle parole di Malachia, che lo invita ad attendere la Santa Inquisizione, mentre nel romanzo il suo ruolo di guida è indiscusso, lui è nato per preservare la grandezza dell'abbazia e custodirne i segreti come rivela il suo stesso nome. L'intervento di Malachia, in questa occasione, informa anche il lettore/spettatore del ruolo differente rivestito nel film da Bernardo Guy: se nel romanzo è un semplice membro della delegazione papale, che si trova casualmente a rivestire il compito di inquisitore, nel film è stato chiamato espressamente dall'abate, probabilmente su consiglio dello stesso Malachia, per indagare sistematicamente sugli omicidi e scovare il Maligno che si cela tra le mura dell'edificio. Appare così in chiara contrapposizione con la figura di Guglielmo, che esprime considerazioni e valuta le prove alla luce del ragionamento ripreso da quelle teorie di Ruggiero

Bacone e Guglielmo da Occam che dimostra di conoscere ed applicare nella quotidianità e nei suoi studi. I movimenti di tutti i personaggi non sfuggono mai al controllo di Abbone, reso fedelmente rispetto al racconto di Eco: la sua autorità è pari soltanto a quella di Jorge da Burgos, antico conoscitore della biblioteca, privato del suo ruolo di custode a causa della cecità, ma che continua a svolgere la sua azione attraverso gli occhi di Malachia.

Conclusa la fase introduttiva, che permette allo spettatore di esplorare rapidamente i luoghi e conoscere i personaggi principali, si assiste al primo intervento incisivo: in entrambi i casi il primo a perire è Adelmo da Otranto e nel lungometraggio l'arguzia di Guglielmo emerge nell'analisi del luogo di ritrovamento del cadavere e nella ricostruzione degli attimi che hanno preceduto la sua morte, avvenuta durante una notte di bufera da un luogo molto più alto rispetto a quello indicato da Abbone. Guglielmo non può analizzare il corpo di Adelmo, già sepolto al suo arrivo, ma può raccogliere indizi esterni, guardando l'edificio e il territorio circostante e apprezzando da vicino le sue miniature. Annaud aggiunge ed elimina dettagli dei delitti successivi a proprio piacimento: le tracce sulla neve, che aiutano il monaco detective nella sua deduzione, sono diverse da quelle descritte da Eco e l'origine del veleno, utilizzato per i delitti successivi, non viene specificata: nel romanzo l'erborista Severino conosce l'arsenico, che utilizza a scopi terapeutici, ma conosce e possiede veleni molto più potenti. Questi dettagli, che costituiscono delle pause narrative necessarie a scandire il ritmo della lettura, vengono omessi: nel film manca totalmente la lunga sezione dedicata alla fuga di Brunello, il cavallo prediletto dell'abate, che permette a Guglielmo di dimostrare per la prima volta il proprio acume, raccogliendo indizi che gli consentono di descrivere con precisione lo stallone e sfruttando le sue conoscenze letterarie per indovinarne il nome, lasciando senza parole il cellario Remigio e gli altri monaci al suo seguito. Se nel romanzo questo episodio è utile anche per sottolineare sia la fiducia sia le riserve di Adso che, come altri, considera questa cieca fiducia nella ragione come una colpa, la *hybris* che lo stesso attribuisce al suo maestro, nel film le insicurezze del novizio vengono meno: suo padre, il barone di Melk, ha affidato la sua educazione a Guglielmo da Baskerville, figura imponente da un punto di vista fisico e morale, che costituisce un importante punto di riferimento per il ragazzo. Anche queste caratteristiche del monaco vengono chiarite dall'immagine e dai movimenti, mentre nel romanzo richiedono una lunga e dettagliata descrizione, che induce il lettore ad associare il personaggio di Guglielmo allo stesso Eco, che intende dimostrare quanto sia facile farsi travolgere dal desiderio di possedere tutto lo scibile e crogiolarsi nella propria sapienza, un pericolo in cui ogni studioso incorre, mettendo da parte l'istinto, l'arte e l'immaginazione, componenti essenziali per l'evoluzione del pensiero e dell'animo umano.

Al fianco di Guglielmo si muove l'onnipresente Adso, che nel libro è un monaco benedettino, portatore di un rigore morale proprio del suo ordine, ma che nel film è un francescano come il suo

maestro, che ha il compito di avviarlo a uno stile di vita votato alla povertà e alla semplicità. Questa differenza incide significativamente sul suo comportamento nelle fasi successive del racconto, ma anche (in maniera implicita, data la scarsa presenza della voce narrante nel film) sul suo modo indulgente e razionale di considerare le esperienze e gli eventi occorsi durante quella settimana, ormai lontana nella sua memoria.

La rapidità con Guglielmo cui riesce a risolvere gli enigmi si lega alla sua totale fiducia nella ragione, ma non comporta una negazione della fede. Un modo di fare che induce Adso, con un atteggiamento che trova maggiore spazio nel romanzo, a ritenere il suo maestro colpevole di *hybris*, al pari degli altri monaci uccisi dalla curiosità e dall'inesauribile sete di conoscenza. Nel ricostruire i movimenti di Brunello, come in altre occasioni, il monaco fa ampio sfoggio della propria sapienza e si compiace del consenso ottenuto da chi assiste ai confronti dialettici con il venerabile Jorge, ma anche con Bernardo Gui, che dimostra di avere conoscenze e abilità retoriche pari a quelle del suo avversario, ma di adoperarle a scopi che Guglielmo ormai detesta e rifugge, come parte di un passato lontano e innegabile, ma anche di una fama che lo precede e intimorisce chi percepisce il suo acume come una minaccia. Tutti questi aspetti, che trovano uno spazio limitato nel romanzo e sono spesso deducibili da cenni e brevi battute, sono evidenziati nel film attraverso l'aggiunta di considerazioni più esplicite da parte dei monaci nei confronti dei visitatori (si veda ad esempio la scena in cui Malachia tenta di dissuadere Abbone dall'informare Guglielmo sugli eventi avvenuti recentemente nell'abbazia), ma anche dai movimenti e dalla posizione dei vari personaggi durante le scene a forte carattere dialogico. Il pensiero di Adso nei confronti del suo maestro è molto vicino alla rigidità morale del venerabile Jorge, che sfida il suo avversario nel momento culminante, e lo invita a porgere il testo proibito al novizio, nel tentativo di aggiungere altre due vittime al suo piano di morte. Jorge, infatti, nel primo dibattito ha sottolineato come i francescani vedano con indulgenza il *riso* adoperato come strumento educativo utile soprattutto ai semplici, un argomento che trova largo spazio nel corso del romanzo, con una profusione di riferimenti e citazioni che rispecchiano tutta la sapienza dell'autore e parallelamente la *hybris* di Guglielmo. Nel film, però, si assiste a un notevole *abbassamento* linguistico, evidente nell'ultimo incontro tra Jorge e Guglielmo, nel quale quest'ultimo traduce dal greco, rimarcando in questo modo l'ampiezza delle sue conoscenze. Le citazioni in latino, ma anche in francese e tedesco, che Eco inserisce nel suo romanzo, si riducono al minimo, nelle scene liturgiche e nell'ammonimento pronunciato ad alta voce da Jorge nello *scriptorium*. I dialoghi sono decisamente semplificati, eliminando il contenuto più aulico delle dispute, e mancano anche gli interminabili elenchi ripresi dai bestiari medievali, che sollecitano l'immaginazione di Adso. Molto diversa, inoltre, è la scena che vede il novizio coinvolto nel rapporto con la ragazza sconosciuta. Se Eco utilizza esplicitamente parole del *Cantico dei Cantici* e riferimenti biblici che si addicono alla

formazione del novizio, realizzando così le pagine più belle e note del romanzo, Annaud affida l'espressione della sua meraviglia e del suo timore a poche semplici parole, con l'intervento della voce narrante, per lasciare poi spazio alle immagini, alle luci calde e ai versi della giovane, che svelano la forte componente primigenia e animale che consente di accostarla a Salvatore, con il quale resterà coinvolta nel processo per eresia e stregoneria, senza alcuna possibilità di difesa. Inoltre, manca una delle sezioni più note del romanzo, cioè quella riguardante il vivido resoconto del sogno di Adso, che inquieta il sonno del giovane, condensando le esperienze degli ultimi giorni, le sue precedenti letture e il senso di colpa e ricevendo una valida spiegazione soltanto dopo l'analisi di Guglielmo, che conforta e assolve il ragazzo. In mancanza di questi elementi di pregio, in risposta alle esigenze del pubblico cinematografico, l'autore non può negare che il supporto audiovisivo consenta di vivacizzare il racconto, sottolineare aspetti difficili da rendere attraverso la parola scritta, come ad esempio le relazioni che intercorrono tra i personaggi e i loro movimenti repentini nel corso delle scene salienti. In diversi momenti, infatti, per rimarcare fisicamente l'imponenza morale dell'inquisitore Bernardo Gui rispetto al protagonista Guglielmo da Barkerville, il primo si trova in posizione rialzata rispetto al suo acerrimo avversario, lo osserva dall'alto di una scalinata o lo costringe a restare seduto, impedendogli di raccogliere nuovi indizi utili per portare avanti la sua indagine e risolvere i casi sospetti che si sono verificati nell'abbazia. Un atteggiamento oscurantista e fanatico che lo rende simile a Jorge, Malachia e Abbone, con cui condivide la volontà di difendere la supremazia della Chiesa e il buon nome del monastero, e che lo spettatore coglie in modo più immediato rispetto al lettore, che definisce i contorni di queste oscure personalità nel corso del romanzo.

Queste figure grevi, che incidono fortemente sull'indagine del francescano, sono mediate sia nel romanzo che nel film dalla presenza di altri personaggi o oggetti che ne consentono un rovesciamento parodico. Questo ruolo essenziale è affidato, ad esempio, a Salvatore: l'origine popolare del monaco ex dolciniano, i caratteri fisici e le smorfie che permettono di accostarlo a una dimensione animale, gli attribuiscono una funzione satirica, di opposizione a un comportamento votato al rispetto della Regola. Allo stesso modo i disegni di Adelmo da Otranto, che Guglielmo e Adso ammirano nella prima visita allo *scriptorium*, si prendono gioco dell'autorità, rappresentano il Papa e l'Abate come gli animali delle *fabulae* pagane e dei bestiari, che incarnano il vizio e le miserie umane. In quest'occasione, la macchina da presa costituisce un supporto imprescindibile, che rivela la sua utilità nell'illustrare particolari disegnati con precisione dalla mente dello scrittore. Infatti, il racconto per immagini raggiunge il suo massimo splendore attraverso il montaggio, operando ancora tagli e scelte sofferte, per conferire una maggiore coerenza e linearità, ma anche per celare al meglio tutti gli ostacoli incontrati nel corso delle riprese. La presenza degli oggetti mirabilmente realizzati al fine di

restituire al meglio le minuziose descrizioni, si associa a un'abile modulazione della luce. Se gli oggetti fondamentali come il manoscritto di Adelmo e gli occhiali vengono ripresi da vicino e con una luce piena, il buio o nella penombra risultano utili per sottolineare le espressioni contrite, come quelle dei monaci colti da morte violenta, e rimarcare la severità della Regola. Prevalde una luce calda anche nella scena dell'incontro tra Adso e la ragazza del villaggio, avvenuto nella penombra delle cucine vicino a un fuoco sempre vivo, che sottolinea il coinvolgimento fisico ed emotivo dei due giovani. Un distacco traumatico è dato anche dal colore del sangue sulla neve fresca o quello dei maiali che avvolge il corpo e sfigura il volto di Venanzio, ma anche dal pallore atipico di Berengario, interpretabile come presagio di morte. Non è casuale neanche la scelta del colore verde intenso: se la presenza del composto venefico sugli angoli del manoscritto è chiara per lo spettatore, lo stesso è portato a domandarsi come i monaci non si accorgano del contatto con la sostanza, rintracciando la risposta nel loro desiderio di conoscenza, che li induce a ignorare doveri morali, la Regola e anche il pericolo di morte. Lo stesso Jorge ingurgita i bordi delle pagine, per portare a compimento il suo piano apocalittico che si realizza attraverso il "veleno di mille scorpioni", che annerisce le mani e le lingue dei peccatori. L'arsenico, veleno minerale sintetizzato pochi decenni prima e che l'erborista Severino dice di conoscere e adoperare come cura per l'insonnia, non avrebbe dato il contrasto cromatico voluto con le pagine del libro.

Anche il forte antagonismo tra Guglielmo e Bernardo da luogo a una contrapposizione cromatica. Dagli abiti finemente realizzati dei benedettini, in un bianco e nero che rappresentano efficacemente l'ordine e la perfezione della Regola, al saio sbiadito di Guglielmo e dei fratelli francescani, chiaro simbolo di povertà e semplicità.

Manca, invece, una scena che avrebbe permesso di sfruttare tutte le possibilità fornite dall'abile impiego della luce: la visita alla cripta, con tutti gli ori e le gemme che Abbone illustra, nel significato anagogico e simbolico, ai suoi ospiti. Si sottolineano invece, attraverso gli abiti, i gioielli e i copricapi purpurei, lo sfarzo e la corruzione della Curia avignonese. In questi particolari molti rintracciano un orientamento anticlericale, che rende il racconto di Eco come il film di Annaud invisibile ai vertici ecclesiastici contemporanei sin da principio, come si evidenzia facendo una semplice ricerca tra i blog e le recensioni di matrice cattolica.

Anche la conclusione è molto diversa: nel romanzo il francescano e il suo discepolo assistono all'incendio inermi e disperati, indugiando nel chiostro, ma poi recuperano velocemente i pochi averi per allontanarsi prima possibile. Adso tornerà sul posto qualche tempo dopo, senza il suo maestro, per recuperare i frammenti e i pochi volumi rimasti intatti, pronunciando così le parole conclusive del racconto, dimostrando il fallimento dell'intelletto umano nella volontà di conoscere ogni cosa e definirne i confini attraverso i nomi.

L'ultima scena del film, invece, ritrae i due personaggi all'alba di un giorno nuovo. Il freddo e la neve hanno ormai sopito il fuoco, Adso si accorge che il terzo rogo è ancora intatto, perché il vento l'ha preservato dalle fiamme, ed è ormai vuoto: la giovane da lui amata è stata salvata dai *semplici* del villaggio, mentre Gui fuggiva con le sue guardie, restando trafitto da uno dei suoi strumenti di tortura. I monaci s'incamminano lungo il sentiero innevato che hanno percorso all'inizio, che costeggia le poche case cadenti del villaggio. Tra le piante rade ai margini del sentiero che percorre con il suo maestro, abbandonando quell'infausto luogo in cui ha conosciuto soltanto morte e distruzione, Adso scorge il volto della ragazza, che porterà con sé nel suo percorso di vita e di fede, come dimostrano le parole del monologo finale, in cui emergono la sua stima e la sua gratitudine nei confronti del maestro, ma si verifica anche un'arbitraria associazione tra il nome della giovane e la rosa, protagonista della citazione finale del romanzo.

Ripeto ancora oggi a me stesso che la mia scelta fu buona, che feci bene a seguire il mio maestro. Quando alla fine ci separammo, egli mi fece dono delle sue lenti, poi mi disse: "Tu hai vissuto in questi giorni mio povero ragazzo, una serie di avvenimenti in cui ogni retta regola sembrava essersi sciolta, ma l'anticristo può nascere dalla stessa pietà, dall'eccessivo amor di Dio o della verità, come l'eretico nasce dal santo e l'indemoniato dal veggente e la verità si manifesta a tratti anche nell'errore del mondo; così che dobbiamo decifrarne i segni, anche là dove ci appaiono oscuri e intessuti di una volontà del tutto intesa al male". Non lo vidi più, né so che cosa sia accaduto di lui, ma prego sempre che Dio abbia accolto l'anima sua e gli abbia perdonato i molti atti di orgoglio, che la sua fierezza intellettuale gli aveva fatto commettere. Ma ora che sono molto molto vecchio, mi rendo conto che, di tutti i volti che dal passato mi tornano alla mente, più chiaro di tutti, vedo quello della fanciulla che ha visitato tante volte i miei sogni di adulto e di vegliardo; eppure dell'unico amore terreno della mia vita, non avevo saputo ne seppi mai il nome.¹¹³

Si chiudono così due percorsi paralleli e mai uguali, compiuti dal libro e dal film del *Nome della rosa*: se il primo rappresenta un nuovo punto di partenza, un'apertura del testo a tutte le possibili letture e interpretazioni, il secondo è un "classico" lieto fine, che rincuora lo spettatore e dona alla vicenda un aspetto compiuto. Il romanzo fornisce alla sceneggiatura infiniti punti di riferimento, talvolta restano sullo sfondo o vengono esaltati, in modo da privare il racconto di tutti quei dettagli e quelle citazioni di valore, che però interrompono il ritmo narrativo e determinano la frammentarietà di un racconto apparentemente organizzato.

Annaud, romanzo alla mano, si rende conto di aver stravolto un testo che vanta tra i suoi maggiori pregi i precisi riferimenti storici e teologici, che occupano nel film uno spazio decisamente marginale, ma in occasione della prima conferenza stampa, tenutasi a Firenze poco dopo l'uscita del film, quindi dopo aver registrato le prime reazioni del pubblico e della critica, afferma:

¹¹³ J. J. Annaud, *Il Nome della Rosa*, 1986.

Perché un film va giudicato in riferimento ad altri film non a un libro. Un libro come quello di Eco offre una materia così straordinariamente ricca di sollecitazioni a ognuno dei suoi lettori che ciascuno leggendolo può avere in mente un suo film. Io ho scelto una mia chiave di lettura che non può corrispondere a quella di tutti gli altri. Non potevo fare un film che andasse bene a ciascuno. E se delle cinquecento pagine sono riuscito a tradurle in immagini almeno cento, è già un fatto importante; e poi il film l'ho fatto non solo per i cinque milioni che hanno letto il libro ma anche per i due miliardi che non lo hanno letto.

Il regista così si presenta in veste di lettore ed estimatore del romanzo, che esige una sceneggiatura che contempa tutti gli elementi funzionali alla comprensione da parte di pubblico che non ha ancora letto il libro. Per questo motivo, la critica accoglie il film con molte riserve, dalle recensioni e dalle interviste pubblicate nelle pagine di cultura dei quotidiani nazionali nelle settimane successive c'è sempre una punta di sarcasmo nei confronti del regista, un'ironia pungente che invece non tange la recitazione di Connery, che si dimostra all'altezza del ruolo andando anche oltre le aspettative, e il lavoro encomiabile di professionisti come Delli Colli e Ferretti. Lo scrittore non mette mai in discussione l'operato del regista, consapevole che la sceneggiatura tragga molti elementi dal suo romanzo, ma sia stata realizzata come testo indipendente, tagliando e condensando le parti prolisse e non interessanti ai fini della *detection*, attribuendo al film un carattere vicino al genere poliziesco, con un'ambientazione decisamente atipica e interessante, che fornisce però soltanto una generica contestualizzazione degli eventi e priva il racconto degli aspetti più strettamente letterari, molto difficili da rendere nel nuovo codice.

Al di là dei consensi raccolti nei primi mesi dopo l'uscita, in Italia il film avrebbe detenuto il record di ascolti della Rai per ben 13 anni, Radio 2 ne avrebbe proposto un adattamento in 35 puntate. Questi *rifacimenti* offrono una chiave di accesso al romanzo originario, oltre a fornire delle letture personali di rilievo da parte dei loro autori. Tante versioni, tanti linguaggi diversi impiegati al meglio per rendere omaggio all'imponente figura di un intellettuale che ha segnato profondamente la cultura degli ultimi decenni, che si prestano a un confronto, stimolano la curiosità di lettori/spettatori di tutte le età e offrono il racconto a nuove prospettive di lettura, come lo stesso autore auspicava. Le iniziali riserve di Eco rispetto al lavoro di Annaud, non impediscono al *Nome della rosa* di essere ancora oggi il suo romanzo più venduto, avendo un grande successo di ritorno, rivelando la lungimiranza del regista e l'adeguatezza del racconto rispetto ai suoi scopi. Ne consegue che il film, come risultato di una commistione alchemica di elementi, abbia sollecitato in modo proficuo l'interesse e il gradimento da parte di un pubblico ampio e diversificato, rendendo noti i contenuti del romanzo a nuovi lettori, talvolta distanti e inconsapevoli delle dinamiche letterarie e che invece, attraverso la visione e per mezzo di un linguaggio differente ricevono un chiaro invito alla lettura.

APPENDICE

Nella seguente sezione sono riportati alcuni brani tratti dalle opere più note di Umberto Eco. Tale selezione adotta un criterio di pertinenza rispetto ai riferimenti bibliografici e alle questioni teorico-critiche attraversate dai quattro saggi che compongono questa monografia.

La scelta di creare questa appendice risponde del resto a una finalità ben precisa: quella di invitare il lettore alla consultazione diretta dei testi di Eco, un'esperienza che riteniamo irrinunciabile (se non propedeutica) per chiunque voglia dedicarsi alla scoperta di uno degli intellettuali più eclettici e complessi della nostra cultura recente.

da DIARIO MINIMO

Fenomenologia di Mike Bongiorno

L'uomo circuito dai *mass media* è in fondo, fra tutti i suoi simili, il più rispettato: non gli si chiede mai di diventare che ciò che egli è già. In altre parole gli vengono provocati desideri studiati sulla falsariga delle sue tendenze. Tuttavia, poiché uno dei compensi narcotici a cui ha diritto è l'evasione nel sogno, gli vengono presentati di solito degli ideali tra lui e i quali si possa stabilire una tensione. Per togliergli ogni responsabilità si provvede però a far sì che questi ideali siano di fatto irraggiungibili, in modo che la tensione si risolva in una proiezione e non in una serie di operazioni effettive volte a modificare lo stato delle cose. Insomma, gli si chiede di diventare un uomo con il frigorifero e un televisore da 21 pollici, e cioè gli si chiede di rimanere com'è aggiungendo agli oggetti che possiede un frigorifero e un televisore; in compenso gli si propone come ideale Kirk Douglas o Superman. L'ideale del consumatore di *mass media* è un superuomo che egli non pretenderà mai di diventare, ma che si diletta a impersonare fantasticamente, come si indossa per alcuni minuti davanti a uno specchio un abito altrui, senza neppur pensare di possederlo un giorno.

La situazione nuova in cui si pone al riguardo la TV è questa: la TV non offre, come ideale in cui immedesimarsi, il *superman* ma *l'everyman*. La TV presenta come ideale l'uomo assolutamente medio. A teatro Juliette Greco appare sul palcoscenico e subito crea un mito e fonda un culto; Josephine Baker scatena rituali idolatrici e dà il nome a un'epoca. In TV appare a più riprese il volto magico di Juliette Greco, ma il mito non nasce neppure; l'idolo non è costei, ma l'annunciatrice, e tra le annunciatrici la più amata e famosa sarà proprio quella che rappresenta meglio i caratteri medi: bellezza modesta, *sex-appeal* limitato, gusto discutibile, una certa casalinga inespressività.

Ora, nel campo dei fenomeni quantitativi, la media rappresenta appunto un termine di mezzo, e per chi non vi si è ancora uniformato, essa rappresenta un traguardo. Se, secondo la nota *boutade*, la statistica è quella scienza per cui se giornalmente un uomo mangia due polli e un altro nessuno, quei due uomini hanno mangiato un pollo ciascuno — per l'uomo che non ha mangiato, la meta di un pollo al giorno è qualcosa di positivo cui aspirare. Invece, nel campo dei fenomeni qualitativi, il livellamento alla media corrisponde al livellamento a zero. Un uomo che possieda *tutte* le virtù morali e intellettuali in *grado medio*, si trova immediatamente a un livello minimale di evoluzione. La "medietà" aristotelica è equilibrio nell'esercizio delle proprie passioni, retto dalla virtù discernitrice della "prudenza". Mentre nutrire passioni in grado medio e aver una media prudenza significa essere un povero campione di umanità. Il caso più vistoso di riduzione del *superman* all'*everyman* lo abbiamo in Italia nella figura di Mike Bongiorno e nella storia della sua fortuna. Idolatrato da milioni di persone, quest'uomo deve il suo successo al fatto che in ogni atto e in ogni parola del personaggio cui dà vita davanti alle telecamere traspare una mediocrità assoluta unita (questa è l'unica virtù che egli possiede in grado eccedente) ad un fascino immediato e spontaneo spiegabile col fatto che in lui non si avverte nessuna costruzione o finzione scenica: sembra quasi che egli si venda per quello che è e che quello che è sia tale da non porre in stato di inferiorità nessuno spettatore, neppure il più sprovveduto. Lo spettatore vede glorificato e insignito ufficialmente di autorità nazionale il ritratto dei propri limiti.

Per capire questo straordinario potere di Mike Bongiorno occorrerà procedere a una analisi dei suoi comporta-menti, ad una vera e propria "Fenomenologia di Mike Bongiorno", dove, si intende, con questo nome è indicato non l'uomo, ma il personaggio.

Mike Bongiorno non è particolarmente bello, atletico, coraggioso, intelligente. Rappresenta, biologicamente parlando, un grado modesto di adattamento all'ambiente. L'amore isterico tributatogli dalle *teenagers* va attribuito in parte al complesso materno che egli è capace di risvegliare in una giovinetta, in parte alla prospettiva che egli lascia intravedere di un amante ideale, sottomesso e fragile, dolce e cortese.

Mike Bongiorno non si vergogna di essere ignorante e non prova il bisogno di istruirsi. Entra a contatto con le più vertiginose zone dello scibile e ne esce vergine e intatto, confortando le altrui naturali tendenze all'apatia e alla pigrizia mentale. Pone gran cura nel non impressionare lo spettatore, non solo mostrandosi all'oscuro dei fatti, ma altresì decisamente intenzionato a non apprendere nulla.

In compenso Mike Bongiorno dimostra sincera e primitiva ammirazione per colui che sa. Di costui pone tuttavia in luce le qualità di applicazione manuale, la memoria, la metodologia ovvia ed elementare: si diventa colti leggendo molti libri e ritenendo quello che dicono. Non lo sfiora minimamente il sospetto di una funzione critica e creativa della cultura. Di essa ha un criterio meramente quantitativo. In tal senso (occorrendo, per essere colto, aver letto per molti anni molti libri) è naturale che l'uomo non predestinato rinunci a ogni tentativo.

Mike Bongiorno professa una stima e una fiducia illimitata verso l'esperto; un professore è un dotto; rappresenta la cultura autorizzata. È il tecnico del ramo. Gli si domanda la questione, per competenza. L'ammirazione per la cultura tuttavia sopraggiunge quando, in base alla cultura, si viene a guadagnare denaro. Allora si scopre che la cultura serve a qualcosa. L'uomo mediocre rifiuta di imparare ma si propone di far studiare il figlio.

Mike Bongiorno ha una nozione piccolo borghese del denaro e del suo valore ("Pensi, ha guadagnato già centomila lire: è una bella sommetta!").

Mike Bongiorno anticipa quindi, sul concorrente, le impietose riflessioni che lo spettatore sarà portato a fare: "Chissà come sarà contento di tutti quei soldi, lei che è sempre vissuto con uno stipendio modesto! Ha mai avuto tanti soldi così tra le mani?".

Mike Bongiorno, come i bambini, conosce le persone per categorie e le appella con comica deferenza (il bambino dice: "Scusi, signora guardia...") usando tuttavia sempre la qualifica più volgare e corrente, spesso dispregiativa: "signor spazzino, signor contadino".

Mike Bongiorno accetta tutti i miti della società in cui vive: alla signora Balbiano d'Aramengo bacia la mano e dice che lo fa perché si tratta di una contessa (sic). Oltre ai miti accetta della società le convenzioni. È paterno e condiscendente con gli umili, deferente con le persone socialmente qualificate.

Elargendo denaro, è istintivamente portato a pensare, senza esprimerlo chiaramente, più in termini di elemosina che di guadagno. Mostra di credere che, nella dialettica delle classi, l'unico mezzo di ascesa sia rappresentato dalla provvidenza (che può occasionalmente assumere il volto della Televisione).

Mike Bongiorno parla un *basic italian*. Il suo discorso realizza il massimo di semplicità. Abolisce i congiuntivi, le proposizioni subordinate, riesce quasi a tendere invisibile la dimensione sintassi. Evita i pronomi, ripetendo sempre per esteso il soggetto, impiega un numero stragrande di punti fermi. Non si avventura mai in incisi o parentesi, non usa espressioni ellittiche, non allude, utilizza solo metafore ormai assorbite dal lessico comune. Il suo linguaggio è rigorosamente referenziale e farebbe la gioia di un neopositivista.

Non è necessario fare alcuno sforzo per capirlo. Qualsiasi spettatore avverte che, all'occasione, egli potrebbe essere più facondo di lui. Non accetta l'idea che a una domanda possa esserci più di una risposta. Guarda con sospetto alle varianti. Nabucco e Nabuccodonosor non sono la stessa cosa; egli reagisce di fronte ai dati come un cervello elettronico, perché è fermamente convinto che A è uguale ad A e che *tertium non datur*. Aristotelico per difetto, la sua pedagogia è di conseguenza conservatrice, paternalistica, immobilistica.

Mike Bongiorno è privo di senso dell'umorismo. Ride perché è contento della realtà, non perché sia capace di deformare la realtà. Gli sfugge la natura del paradosso; come gli viene proposto, lo ripete con aria divertita e scuote il capo, sottintendendo che l'interlocutore sia simpaticamente anormale; rifiuta di sospettare che dietro il paradosso si nasconda una verità, comunque non lo considera come veicolo autorizzato di opinione.

Evita la polemica, anche su argomenti leciti. Non manca di informarsi sulle stranezze dello scibile

(una nuova corrente di pittura, una disciplina astrusa... "Mi dica un po', si fa tanto parlare oggi di questo futurismo.

Ma cos'è di preciso questo futurismo?"). Ricevuta la spiegazione non tenta di approfondire la questione, ma lascia avvertire anzi il suo educato dissenso di benpensante. Rispetta comunque l'opinione dell'altro, non per proposito ideologico, ma per disinteresse.

Di tutte le domande possibili su di un argomento sceglie quella che verrebbe per prima in mente a chiunque e che una metà degli spettatori scarterebbe subito perché troppo banale: "Cosa vuol rappresentare quel quadro?" "Come mai si è scelto un hobby così diverso dal suo lavoro?" "Com'è che viene in mente di occuparsi di filosofia?"

Porta i *clichés* alle estreme conseguenze. Una ragazza educata dalle suore è virtuosa, una ragazza con le calze colorate e la coda di cavallo è "bruciata". Chiede alla prima se lei, che è una ragazza così per bene, desidererebbe diventare come l'altra; fattogli notare che la contrapposizione è offensiva, consola la seconda ragazza mettendo in risalto la sua superiorità fisica e umiliando l'educanda. In questo vertiginoso gioco di *gaffes* non tenta neppure di usare perifrasi: la perifrasi è già una *agudeza*, e le *agudezas* appartengono a un ciclo vichiano cui Bongiorno è estraneo. Per lui, lo si è detto, ogni cosa ha un nome e uno solo, l'artificio retorico è una sofisticazione. In fondo la *gaffe* nasce sempre da un atto di sincerità non mascherata; quando la sincerità è voluta non si ha *gaffe* ma sfida e provocazione; la *gaffe* (in cui Bongiorno eccelle, a detta dei critici e del pubblico) nasce proprio quando si è sinceri per sbaglio e per sconsideratezza.

Quanto più è mediocre, l'uomo mediocre è maldestro. Mike Bongiorno lo conforta portando la *gaffe* a dignità di figura retorica, nell'ambito di una etichetta omologata dall'ente trasmittente e dalla nazione in ascolto.

Mike Bongiorno gioisce sinceramente col vincitore perché onora il successo. Cortesemente disinteressato al perdente, si commuove se questi versa in gravi condizioni e si fa promotore di una gara di beneficenza, finita la quale si manifesta pago e ne convince il pubblico; indi trasvola ad altre cure confortato sull'esistenza del migliore dei mondi possibili. Egli ignora la dimensione tragica della vita.

Mike Bongiorno convince dunque il pubblico, con un esempio vivente e trionfante, del valore della mediocrità. Non provoca complessi di inferiorità pur offrendosi come idolo, e il pubblico lo ripaga, grato, amandolo. Egli rappresenta un ideale che nessuno deve sforzarsi di raggiungere perché chiunque si trova già al suo livello. Nessuna religione è mai stata così indulgente coi suoi fedeli. In lui si annulla la tensione tra essere e dover essere. Egli dice ai suoi adoratori: voi siete Dio, restate immoti.

(1961)

Lettera a mio figlio

Caro Stefano, si avvicina il Natale e presto i negozi del centro saranno affollati di padri eccitatissimi che giocheranno la commedia della generosità annuale – essi, che hanno atteso con gioia ipocrita quel momento in cui potranno comperarsi, contrabbandandoli per i figli, i loro trenini preferiti, i teatri dei burattini, i tiri a segno per frecce e i ping pong casalinghi. Io starò a vedere, perché quest'anno non è ancora il mio turno, tu sei troppo piccolo, e i giocattoli Montessori non mi divertono più che tanto, forse perché non provo gusto a metterli in bocca, anche se l'avvertenza mi comunica che non mi andranno giù. No, debbo aspettare: due, tre, forse quattro anni. Poi verrà il mio turno, passerà la fase dell'educazione materna, tramonterà l'era dell'orsacchiotto e sarà il momento in cui incomincerò a plasmare io, con la dolce sacrosanta violenza della patria potestas, la tua coscienza civile. E allora, Stefano...

Allora ti regalerò fucili. A due canne. A ripetizione. Mitra. Cannoni. Bazooka. Sciabole. Eserciti di soldatini in assetto di guerra. Castelli con ponti levatoi. Fortini da assediare. Casamatte, polveriere,

corazzate, reattori. Mitragliatrici, pugnali, pistole a tamburo. Coli, Winchester, Rifles, Chassepots, novantuno, Garand, obici, colubrine, passavolanti, archi, fionde, balestre, palle di piombo, catapulte, falariche, granate, baliste, spade, picchi, ramponi, alabarde e grappini di arrembaggio; e pezzi da otto, quelli del capitano Flint (in memoria di Long John Silver e di Ben Gun). Draghinasse, di quelle che piacevano a Don Barrejo, e lame di Toledo, di quelle che ci si fa il colpo delle tre pistole, da stendere secco il marchese di Montelimar, o la mossa del Napoletano, con cui il barone di Sigognac fulminava il primo bravaccio che tentasse di rapirgli la sua Isabella; e poi azze, partigiane, misericordie, kriss, giavellotti, scimitarre e verrettoni e bastoni animati, come quello con cui John Carradine moriva folgorato sulla terza rotaia, e chi non se ne ricorda peggio per lui. Sciabole d'arrembaggio da far impallidire Carmaux e Van Stiller, pistole arabescate che Sir James Brook non ebbe mai (sennò non si sarebbe dato per vinto di fronte alla sardonica ennesima sigaretta del portoghese); e stiletto dalla lama triangolare, come quello con cui, mentre la giornata moriva assai dolcemente a Clignancourt, il discepolo di Sir Williams diede morte al sicario Zampa, consumato che ebbe il matricidio sulla vecchia e sordida Fipart; e pere d'angoscia, di quelle che furono introdotte nella bocca del carceriere La Ramée mentre il duca di Beaufort, i peli ramati della barba resi più fascinosi dalle lunghe cure di un pettine di piombo, si allontanava a cavallo pregustando le ire del Mazarino; e bocche da fuoco caricate a chiodaglia, da sparare coi denti fatti rossi dal *betel*, e fucili dal calcio di madreperla, da impugnare su corsieri arabi dal pelo lucido e dal garretto nervoso; archi rapidissimi, da far diventar verde lo sceriffo di Nottingham, e coltelli da scalpo, come ne ebbe Minnehaha o (tu che sei bilingue) Winnetou. Pistole piccole e piatte, da marsina, per i colpi da ladro gentiluomo, o *luger* pesantissime da appesantir la tasca o da gonfiar l'ascella, alla Michael Shayne. E ancora fucili. Fucili, fucili da Ringo, da Wild Bili Hitchcock, o da Sambigliong, ad avancarica. Armi, insomma, figlio mio, tante armi, solo armi. Questo ti porteranno i tuoi Natali.

Mi stupisco signore – mi diranno – Lei che milita in un comitato per il disarmo atomico e flirta con le consulte della pace, che fa marce capitiniane e coltiva mistiche all'Aldermaston. Mi contraddico? Ebbene, mi contraddico (Walt Withman).

Era una mattina, avevo promesso un regalo al figlio del mio amico, e entrai nel gran magazzino a Francoforte per domandare una bella pistola a tamburo. Mi guardarono scandalizzati. Non facciamo giocattoli bellici, signore. Da sentirsi gelati. Uscii mortificato e andai a sbattere il naso in due uomini della Bundeswehr che passavano sul marciapiede. Tornai alla realtà. Non mi avrebbero più ingannato, da allora in poi mi sarei basato solo sull'esperienza personale e avrei diffidato dei pedagoghi.

Ho avuto una infanzia fortemente, esclusivamente bellica: sparavo tra gli arbusti in cerbottane fatte all'ultimo momento, mi acquattavo dietro le rade macchine posteggiate facendo fuoco col mio fucile a ripetizione, guidavo assalti all'arma bianca, mi perdevo in battaglie sanguinosissime. In casa, soldatini. Eserciti interi, impegnati in strategie snervanti, operazioni che duravano settimane, cicli lunghissimi in cui mobilitavo anche le vestigia dell'orso di pelouche e le bambole della sorella. Organizzavo bande di avventurieri, mi facevo chiamare da pochi scherani fedelissimi "il terrore di Piazza Genova" (ora piazza Matteotti); sciolsi una formazione di "Leoni Neri" per fondermi con un'altra banda più forte, al cui interno organizzai poi un pronunciamento degli esiti disastrosi; sfollato nel Monferrato fui assoldato di forza dalla Banda dello Stradino e subii una cerimonia di iniziazione che consistette in cento calci nel sedere e la prigionia per tre ore in un pollaio; combattemmo contro la banda di Rio Nizza, che erano neri sporchi e terribili, la prima volta ebbi paura e scappai, la seconda mi presi un sasso sul labbro e ancora adesso ho come un nodulo dentro che si sente con la lingua. (Poi arrivò la guerra vera, i partigiani ci prestavano lo Sten per due secondi e vedemmo alcuni amici morti con un buco nella fronte; ma ormai si stava diventando adulti e si andava lungo le rive del Belbo per sorprendere i diciottenni che facevano all'amore, salvo i momenti delle prime crisi mistiche).

Da quest'orgia di giochi bellici è venuto fuori un uomo che è riuscito a fare diciotto mesi di servizio militare senza toccare un fucile e dedicando le lunghe ore di caserma a severi studi di filosofia medievale; un uomo che si è macchiato di tante iniquità ma che è sempre stato puro di quel tristo

delitto che consiste nell'amare le armi e nel credere alla santità e all'efficienza del valore guerriero. Un uomo che comprende il valore degli eserciti solo quando li vede accorrere tra la melma del Vajont a ritrovare una serena e nobile vocazione civile. Che non crede assolutamente alle guerre giuste, e apprezza solo le guerre civili, in cui chi combatte lo fa contro voglia, tirato per i capelli, a suo rischio e pericolo, sperando che finisca subito e perché proprio ne va dell'onore e non se ne può fare a meno. E credo di dovere questo mio profondo, sistematico, colto e documentato orrore della guerra ai sani ed innocenti sfoghi, platonicamente sanguinari, concessimi nell'infanzia, così come si esce da un film western (dopo una scazzottatura solenne, di quelle che fan crollare le pareti del saloon, in cui si fracassano i tavoli e i grandi specchi, si spara sul pianista e si schiantano le vetrate) più puliti, buoni e distesi, disposti a sorridere al passante che ti urta con la spalla, a prestar soccorso ai passerotti caduti dal nido — come Aristotele ben sapeva, quando chiedeva alla tragedia di agitare ai nostri occhi il drappo rosso del sangue per purificarci a fondo, col divino sale inglese della catarsi finale.

E mi immagino invece l'infanzia di Eichmann. Prono, lo sguardo da ragioniere della morte, sul rompicapo del meccano, seguendo le istruzioni del manuale; avido ad aprire la scatola variopinta del piccolo chimico, sadico nel disporre i suoi attrezzi di gaio falegname con pialletta larga una spanna e sega di venti centimetri su legno compensato. Temete i giovani che costruiscono piccole gru! Nelle loro fredde e distorte menti di piccoli matematici si stanno comprimendo i complessi atroci che agiteranno la loro età matura. In ogni piccolo mostro che azioni gli scambi della sua ferrovia in miniatura io vedo il futuro direttore di campo della morte! Guai se ameranno le collezioni di piccole automobili, che orrendamente l'industria del giocattolo propone loro in facsimile perfetto, col portabagagli che si alza e i vetri che scorrono — terrificante, terrificante gioco per futuri sergenti di un esercito elettronico che premeranno senza passioni il bottone rosso di una guerra atomica!

Voi già potete identificarli ora. I grossi speculatori edilizi, i cesellatori dello sfratto in pieno inverno, che han formato la loro personalità sull'infame "Monopoli", abituandosi all'idea della compra vendita d'immobili e della cessione disinvoltata di pacchetti azionari. I papà Grandet d'oggi, che hanno succhiato il gusto dell'accumulazione e della vincita in borsa sulle cartelle della tombola. I burocrati della morte educatisi sul meccano, i moribondi della burocrazia che han dato inizio alla loro morte spirituale sulle cartelle e sui timbri della piccola posta...

E domani? Cosa avverrà di una infanzia a cui il Natale industriale porta bambole americane che parlano e cantano e si muovono da sole; automi giapponesi che saltano e ballano senza che la pila si consumi mai; automobili radiocomandate, di cui si ignorerà per sempre il meccanismo...

Stefano, figlio mio, ti regalerò fucili. Perché un fucile non è un gioco. È lo spunto di un gioco. Di lì dovrai inventare una situazione, un insieme di rapporti, una dialettica di eventi. Dovrai fare pum con la bocca, e scoprirai che il gioco vale per quel che vi inserisci, non per quel che vi trovi di confezionato. Immaginerai di distruggere dei nemici, e soddisferai a un impulso ancestrale che nessuna barba di civiltà riuscirà mai ad ottenebrarti, a meno di far di te un nevrotico pronto all'esame aziendale attraverso Rorschach.

Ma ti convincerai che distruggere i nemici è una convenzione ludica, un gioco tra i giochi, e imparerai così che è pratica estranea alla realtà, di cui giocando ben conosci i limiti. Ti ripulirai di rabbie e compressioni, e sarai pronto ad accogliere altri messaggi, che non contemplan né morte né distruzione; sarà importante, anzi, che morte e distruzione ti appaiano per sempre dati di fantasia, come il lupo di cappuccetto rosso, che ciascuno di noi ha odiato senza che di qui sia nato un odio irragionevole per i cani lupo.

Ma forse non è tutto qui, e non sarà tutto qui. Non ti concederò di sparare le tue colpe solo a titolo di sfogo nervoso, di purificazione ludica degli istinti primordiali, rimandando a dopo, a depurazione avvenuta, la *pars construens*, la comunicazione dei valori. Cercherò di darti idee già mentre spari nascosto dietro una poltrona.

Anzitutto non ti insegnerò a sparare agli indiani. Ti insegnerò a sparare ai trafficanti di armi e di alcool che stanno distruggendo le riserve indiane. E agli schiavisti del sud, per cui è inteso che

sparerai come uomo di Lincoln. Non ti apprenderò a tirare sui cannibali congolesi, ma sui mercanti d'avorio, e in un momento di debolezza forse ti insegnerò a cuocere in pentola il dottor Livingstone, *I suppose*. Giocheremo dalla parte degli Arabi contro Lawrence, che oltretutto non mi è mai sembrato un bel modello di virilità per i giovanetti dabbene, e se giocheremo ai Romani staremo dalla parte dei Galli, che erano Celti come noi piemontesi e più puliti di quel Giulio Cesare che dovrai ben presto imparare a guardar con diffidenza, perché non si tolgono le libertà a una comunità democratica dando per tutta mancia, dopo la morte, gli orti da andarci a passeggiare. Staremo dalla parte di Toro Seduto contro quel ripugnante individuo che fu il generale Custer: Dalla parte dei Boxers, naturalmente. Dalla parte di Fantomas piuttosto che da quella di Juve, troppo ligio al dovere per rifiutarsi, all'occorrenza, di manganellare un algerino. Ma qui sto scherzando: ti insegnerò, certo, che Fantomas era cattivo, ma non verrò a raccontarti, complice della corruttrice baronessa Orczy, che la Primula Rossa era un eroe. Era uno sporco vandeano che dava noie al buon Danton e al purissimo Robespierre, e se giocheremo tu prenderai parte alla presa della Bastiglia.

Saranno giochi formidabili, pensa, e li faremo insieme! Ah, volevi farci mangiare brioches? Avanti, signor San-terre, faccia rullare i tamburi, tricoteuses di tutto il mondo, sferruzzate gioiose! Oggi si gioca alla decapitazione di Maria Antonietta! Pedagogia perversa? Chi parla? Lei signore, che sta facendo film sull'eroe Fra Diavolo, grassatore se mai ve ne furono al soldo degli agrari e dei Borboni? Ha mai insegnato a suo figlio a giocare a Carlo Pisacane, o ha permesso all'istruzione elementare e al poetastro Mercantini di farlo passare agli occhi dei nostri piccoli come un biondo idiota gentile da imparare a memoria?

E lei, lei che è antifascista si può dire dalla nascita, ha mai giocato con suo figlio ai partigiani? Si è mai acquattato dietro il letto fingendo di essere nelle Langhe e gridando attenzione, da destra arriva la Brigata Nera, rastrellamento, rastrellamento, si spara, fuoco sui nazi?! Lei regala a suo figlio i legnetti da costruzione e lo manda con la domestica a vedere i film razzisti che esaltano la distruzione della nazione indiana.

Così, caro Stefano, ti regalerò dei fucili. E ti insegnerò a giocare guerre molto complesse, in cui la verità non stia mai da una parte sola, in cui all'occorrenza si debbano organizzare degli otto settembre. Ti sfogherai, nei tuoi anni giovani, ti confonderai un poco le idee, ma ti nasceranno lentamente delle persuasioni. Poi, adulto, crederai che sia stata tutta una favola, cappuccetto rosso, cenerentola, i fucili, i cannoni, l'uomo contro l'uomo, la strega contro i sette nani, gli eserciti contro gli eserciti. Ma se per avventura, quando sarai grande, vi saranno ancora le mostruose figure dei tuoi sogni infantili, le streghe, i coboldi, le armate, le bombe, le leve obbligatorie, chissà che tu non abbia assunto una coscienza critica verso le fiabe e che non impari a muoverti criticamente nella realtà.

(1964)

da OPERA APERTA

Introduzione alla seconda edizione

I saggi di questo libro nascono da una comunicazione (*Il problema dell'opera aperta*) presentata al XII Congresso Internazionale di Filosofia nel 1958. Apparvero poi col titolo di *Opera aperta* nel 1962.

[...]

Se dovessimo sintetizzare l'oggetto delle presenti ricerche, potremmo rifarci ad una nozione ormai acquisita da molte estetiche contemporanee: l'opera d'arte è un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante. Che questa condizione sia propria ad ogni opera d'arte, cerchiamo di mostrare nel secondo saggio, "Analisi del linguaggio poetico"; ma il tema del primo, e dei saggi che seguono, è che tale ambiguità diventa – nelle poetiche contemporanee – una delle finalità esplicite dell'opera, un valore da realizzare a preferenza di altri, secondo modalità per caratterizzare le quali ci è parso opportuno impiegare strumenti fornitici dalla teoria dell'informazione.

Poiché spesso, per realizzare tale valore, gli artisti contemporanei si rifanno a ideali di informalità, disordine, aleatorietà, indeterminazione degli esiti, si è tentato anche di impostare il problema di una dialettica tra "forma" e "apertura": di definire cioè i limiti entro i quali una opera possa realizzare la massima ambiguità e dipendere dall'intervento attivo del consumatore, senza peraltro cessare di essere "opera". Intendendo per "opera" un oggetto dotato di proprietà strutturali definite, che permettano ma coordinino l'avvicinarsi delle interpretazioni, lo spostarsi delle prospettive. Ma, proprio per comprendere di che natura sia l'ambiguità voluta dalle poetiche contemporanee, questi saggi hanno dovuto affrontare una seconda prospettiva di ricerca, che per certi aspetti ha assunto un ruolo primario: si è cercato cioè di vedere come i programmi operativi degli artisti presentassero delle analogie con programmi operativi elaborati nell'ambito della ricerca scientifica contemporanea. In altri termini si è cercato di vedere come una certa concezione dell'opera nascesse in concomitanza o in esplicita relazione con impostazioni delle metodologie scientifiche, della psicologia o della logica contemporanea. L'uomo occidentale credeva immutabile e identificava con la struttura oggettiva del mondo... Ora, poiché questa nozione si è dissolta, attraverso un secolare sviluppo problematico, nel dubbio metodico, nella instaurazione delle dialettiche storicistiche, nelle ipotesi dell'indeterminazione, della probabilità statistica, dei modelli esplicativi provvisori e variabili, l'arte non ha fatto altro che accettare questa situazione e tentare — come è sua vocazione — *di darle forma.*"

Ma si deve ammettere che, in materia così delicata di rapporti tra diversi universi disciplinari, di "analogie" tra modi di operare, un discorso metaforico rischia di essere inteso, malgrado ogni cautela, come un discorso metafisico. Crediamo dunque utile definire più a fondo e con maggior rigore: 1) quale sia l'ambito della nostra ricerca; 2) che valore abbia la nozione di *opera aperta*; 3) cosa significhi parlare di "struttura di un'opera aperta" e raffrontare questa struttura a quella di altri fenomeni culturali; 4) infine, se una ricerca del genere debba essere fine a se stessa o preludere a ulteriori correlazioni.

1. Anzitutto, questi non sono soltanto saggi d'estetica teorica (non elaborano ma piuttosto presumono una serie di definizioni sull'arte e i valori estetici): sono piuttosto saggi di storia della cultura — e più precisamente di storia delle poetiche. Cercano di illuminare un momento della storia della cultura occidentale (il presente) scegliendo come punto di vista e via di accesso (come *approach*) le poetiche dell'opera aperta. Cosa si intende per "poetica"? Il filone che dai formalisti russi va agli attuali discendenti degli strutturalisti di Praga intende per "poetica" lo studio delle strutture linguistiche di un'opeta letteraria. Valéry, nella *Fremière Leçon du Cours de Poétique*, allargando l'accezione del termine a tutti i generi artistici, parlava di uno studio del *fare* artistico, quel *poëin* "qui s'achève en

quelque oeuvre”, “l'action qui fait”, le modalità di quell'atto di *produzione* che mira a costituire un oggetto in vista di un atto di *consumazione*.

2. Noi intendiamo “poetica” in un senso più legato all'accezione classica: non come un sistema di regole costrittive (l'*Ars Poetica* come norma assoluta), ma come il programma operativo che volta a volta l'artista si propone, il progetto di opera a farsi quale l'artista esplicitamente o implicitamente lo intende. Esplicitamente o implicitamente: infatti una ricerca sulle poetiche (e una storia delle poetiche; e quindi una storia della cultura dal punto di vista delle poetiche) si basa sia sulle dichiarazioni espresse degli artisti (un esempio: l'*Art poétique* di Verlaine o la prefazione a *Pierre et Jean* di Maupassant), sia su una analisi delle strutture dell'opera, in modo che, dal modo in cui l'opera è fatta, si possa dedurre come voleva essere fatta. È chiaro dunque che, nella nostra accezione, la nozione di “poetica” come progetto di formazione o strutturazione dell'opera, viene a coprire anche il primo senso citato: la ricerca sul progetto originario si perfeziona attraverso una analisi delle strutture finali dell'oggetto artistico, viste come documento di una intenzione operativa, tracce di una intenzione. Il fatto che sia impossibile, in tale ricerca, non rilevare le disparità tra progetto e risultato (un'opera è al tempo stesso la traccia di ciò che voleva essere e di ciò che di fatto è, anche se i due valori non coincidono), fa sì che venga ricuperato anche il significato che dava al termine Valéry.

D'altra parte, in questa sede, lo studio delle poetiche non ci interessa per rilevare se le varie opere abbiano o no adeguato il progetto iniziale: questo è compito del giudizio critico. A noi interessa mettere in chiaro i progetti di poetica per illuminare attraverso di essi (anche quando pongano capo a opere sbagliate o discutibili dal punto di vista estetico) una fase della storia della cultura. Anche se, nella maggior parte dei casi, risulta certo più facile individuare una poetica riferendosi ad opere che, a parer nostro, ne hanno adeguato le intenzioni.

3. La nozione di “opera aperta” non ha rilievo assiologico. Il senso di questi saggi non è (qualcuno li ha intesi così; poi ha virtuosamente sostenuto l'inattendibilità della tesi) di dividere le opere d'arte in opere valide (“aperte”) e opere non valide, sorpassate, brutte (“chiuse”); si è sostenuto abbastanza, crediamo, che l'apertura, intesa come ambiguità fondamentale del messaggio artistico, è una costante di ogni opera in ogni tempo. E ad alcuni pittori o romanzieri che, letto questo libro, ci presentavano le loro opere chiedendoci se erano “opere aperte”, siamo stati costretti a rispondere, con evidente irrigidimento polemico, che di “opere aperte” non ne avevamo mai viste, e che in realtà, probabilmente, non ne esistono. Questo era un modo di dire, paradossalmente, che la nozione di “opera aperta” non è una categoria critica, *ma rappresenta un modello ipotetico*, sia pure elaborato sulla scorta di numerose analisi concrete, utilissimo per indicare, con formula maneggevole, una direzione dell'arte contemporanea.

4. In altri termini potremmo indicare il fenomeno dell'opera aperta come ciò che Riegl chiamava *Kunstwollen* e che Erwin Panofsky definisce meglio (spogliandolo di certi sospetti idealistici) come “un senso ultimo e definitivo, riscontrabile in vari fenomeni artistici, indipendentemente dalle stesse decisioni coscienti e attitudini psicologiche dell'autore”; aggiungendo che tale nozione non indica tanto come i problemi artistici vengano *risolti*, ma come vengano *posti*. In senso più empirico, diremo che si tratta di una categoria esplicativa elaborata per esemplificare una tendenza delle varie poetiche. Quindi, poiché si tratta di una tendenza operativa, essa sarà riscontrabile in modi diversi, incorporata in molteplici contesti ideologici, realizzata in modo più o meno esplicito; tanto che per renderla esplicita è stato necessario irrigidirla in una astrazione, che come tale non si ritrova concretamente da nessuna parte. E tale astrazione è appunto *il modello dell'opera aperta*.

Dicendo “modello” impliciamo già una linea di discorso e una decisione metodologica. Riprendendo una risposta di Lévi-Strauss a Gurvitch, diremo che non ci si riferisce a un modello se non nella misura in cui esso può essere manovrato: è un procedimento artigianale e operatorio. Si elabora un modello per indicare una *forma comune* a diversi fenomeni. Il fatto che si pensi all'opera aperta come a un modello significa che si è ritenuto di poter individuare in diversi modi di operazione una comune tendenza operativa, la tendenza a produrre opere che, dal punto di vista del rapporto di

consumazione, presentassero similarità strutturali. Proprio perché astratto, questo modello appare applicabile a diverse opere che su altri piani (a livello dell'ideologia, delle materie impiegate, del "genere" artistico realizzato, del tipo di appello che rivolgono al consumatore) sono diversissime. E qualcuno è stato scandalizzato dal fatto che si suggerisse di applicare il modello fruitivo dell'opera aperta sia a un quadro informale che a un dramma di Brecht. È parso impossibile che un puro appello al godimento delle relazioni tra eventi materici presentasse similarità di qualsiasi tipo con l'appello "engagé" a una razionale discussione di problemi politici. In tal caso non si è compreso che — a esempio — l'analisi di un quadro informale non mirava ad altro che a porre in luce un certo tipo di rapporto tra opera e fruitore, il momento di una dialettica tra la struttura dell'oggetto, come sistema fisso di relazioni, e la risposta del consumatore come libera inserzione e attiva ricapitolazione di quello stesso sistema. E nello stendere queste osservazioni ci conforta rileggere una intervista rilasciata a "Tel Quel" da Roland Barthes, dove la presenza di questo tipico rapporto in Brecht viene lucidamente individuata: "au moment même où il liait ce théâtre de la signification à une pensée politique, Brecht, si l'on peut dire, affirmait le sens mais ne le remplissait pas. Certes, son théâtre est idéologique, plus franchement que beaucoup d'autres: il prend parti sur la nature, le travail, le racisme, le fascisme, l'histoire, la guerre, l'aliénation; cependant c'est un théâtre de la conscience, non de l'action, du problème, non de la réponse: comme tout langage littéraire, il sert à formuler, non à faire; toutes les pièces de Brecht se terminent implicitement par un *Cherchez l'issue* adressé au spectateur au nom de ce déchiffrement auquel la matérialité du spectacle doit le conduire... le rôle du système n'est pas ici de transmettre un message positif (ce n'est pas un théâtre des signifiés), mais de faire comprendre que le monde est un objet qui doit être déchiffré (c'est un théâtre des signifiants)"

Il fatto che in questo libro si elabori un modello di opera aperta rifacendosi, più che ad opere del tipo Brecht, ad opere dove la ricerca formale sulle strutture fini a se stesse è più esplicita e decisa, dipende dal fatto che in queste opere il modello appariva più facile da individuarsi. E dipende dal fatto che l'esempio di Brecht rimane ancora un esempio piuttosto isolato di opera aperta risoltasi in appello ideologico concreto; o meglio, l'unico chiaro esempio di appello ideologico risoltosi in opera aperta, e dunque capace di tradurre una nuova visione del mondo non solo nell'ordine dei contenuti, ma in quello delle strutture comunicative.

È stato possibile avanzare l'ipotesi di un modello costante perché ci è parso di rilevare che il rapporto produzione-opera-fruizione in casi diversi presentasse una struttura simile. Vale forse la pena di chiarire meglio il senso che vogliamo dare a una nozione come "struttura di un'opera aperta", dato che il termine di "struttura" si presta a numerosi equivoci e viene usato (anche in questo stesso libro) in accezioni non completamente univoche. Noi parleremo dell'opera come di una "forma": e cioè come di un tutto organico che nasce dalla fusione di diversi livelli di esperienza precedente (idee, emozioni, disposizioni ad operare, materie, moduli d'organizzazione, temi, argomenti, stilemi prefissati e atti d'invenzione). Una forma è un'opera riuscita, il punto di arrivo di una produzione e il punto di partenza di una consumazione che — articolandosi — torna a dar vita sempre e di nuovo, da prospettive diverse, alla forma iniziale.

Useremo però talora, come sinonimo di forma, anche il termine "struttura": ma una struttura è una forma non in quanto oggetto concreto bensì in quanto sistema di relazioni, relazioni tra i suoi diversi livelli (semantico, sintattico, fisico, emotivo; livello dei temi e livello dei contenuti ideologici; livello delle relazioni strutturali e della risposta strutturata del ricettore; eccetera). Si parlerà così di struttura anziché di forma quando si vorrà mettere in luce, dell'oggetto, non la sua consistenza fisica individuale, bensì la sua analizzabilità, il suo poter essere scomposto in relazioni, in modo da poter isolare tra queste il tipo di rapporto fruitivo esemplificato nel modello astratto di un'opera aperta.

Ma si riduce una forma a un sistema di relazioni proprio per mettere in luce la generalità e la trasponibilità di questo sistema di relazioni: proprio cioè per mostrare nell'oggetto singolo la presenza di una "struttura" che lo accomuna ad altri oggetti. Si ha come un progressivo disossamento dell'oggetto, prima per ridurlo a uno scheletro strutturale, quindi per scegliere, in questo scheletro,

quelle relazioni che sono comuni ad altri scheletri. In ultima analisi quindi la “struttura” vera e propria di un’opera è ciò che essa ha in comune con altre opere, ciò in definitiva che viene messo in luce da un *modello*. Così la “struttura di un’opera aperta” non sarà la struttura singola delle varie opere, ma il modello generale (su cui già si è discusso) che descrive non solo un gruppo di opere ma *un gruppo di opere in quanto poste in una determinata relazione fruitiva coi loro ricettori*.

In conclusione andranno tenuti presenti due punti: a) il modello di un’opera aperta non riproduce una presunta struttura oggettiva delle opere, ma la struttura di un rapporto fruitivo; una forma è descrivibile solo in quanto genera l’ordine delle proprie interpretazioni, ed è abbastanza chiaro come così facendo il nostro procedimento si discosti dall’apparente rigore oggettivistico di certo strutturalismo ortodosso, che presume di analizzare delle forme significanti astraendo dal gioco mutevole dei significati che la storia vi fa convergere. Se lo strutturalismo avanza la pretesa di poter analizzare e descrivere l’opera d’arte come un “cristallo”, pura struttura significante, al di qua della storia delle sue interpretazioni — allora ha ragione Lévi-Strauss quando polemizza con *Opera aperta* (come ha fatto nell’intervista rilasciata a Paolo Caruso per “Paese Sera-Libri”, 20-1-67): la nostra ricerca non ha nulla a che vedere con lo strutturalismo. Ma è possibile astrarre così decisamente dalla nostra situazione di interpreti, situati storicamente, e vedere l’opera come un cristallo? Quando Lévi-Strauss e Jakobson analizzano *Les chats* di Baudelaire mettono in luce una struttura che *sta al di qua* delle sue letture possibili o non ne danno invece una esecuzione, possibile solo oggi, alla luce delle acquisizioni culturali del nostro secolo? Su questo sospetto si basa tutta *Opera aperta*.

b) il modello di opera aperta che abbiamo così ottenuto è modello assolutamente teorico e indipendente dall’esistenza fattuale di opere definibili come “aperte”. Poste queste premesse, resta ancora da ripetere che per noi parlare di similarità di struttura tra diverse opere (nel nostro caso: similarità dal punto di vista delle modalità strutturali che consentono una consumazione plurivoca), non significa dire che esistono fatti oggettivi che presentino caratteri simili. Significa dire che di fronte a una molteplicità di messaggi appare possibile ed utile definire ciascuno impiegando gli stessi strumenti, e quindi riducendoli a parametri simili. Questa precisazione va fatta per chiarire un secondo punto. Come si è parlato di struttura di un oggetto (nella fattispecie l’opera d’arte) così abbiamo già parlato della struttura di una operazione e di un procedimento: sia esso l’operazione produttiva di un’opera (e il progetto di poetica che la definisce), sia l’operazione di ricerca dello scienziato, che pone capo a definizioni, oggetti ipotetici, realtà assunte, almeno provvisoriamente, come definite e stabili. In questo senso si è parlato di opera aperta come metafora epistemologica (usando naturalmente un’altra metafora): le poetiche dell’opera aperta presentano caratteri strutturali simili ad altre operazioni culturali tese a definire fenomeni naturali o processi logici. Per mettere in luce queste similarità strutturali si riduce l’operazione di poetica a un modello (il progetto di opera aperta) onde rilevare se questo presenti caratteri simili con altri modelli di ricerca, con modelli di organizzazione logica, con modelli di processi percettivi. Stabilire dunque che l’artista contemporaneo nel dar corpo a un’opera, prevede tra essa, se stesso e il consumatore, un rapporto di non-univocità — pari a quello che lo scienziato prevede tra il fatto che descrive e la descrizione che ne dà, o tra la sua immagine dell’universo e le prospettive che è possibile realizzare su di esso — tutto questo non significa affatto voler ricercare ad ogni costo una profonda e sostanziale unità tra le presunte forme dell’arte e la presunta forma del reale. Significa che si vuol stabilire se, per definire entrambi i rapporti (se nel definire entrambi gli oggetti che derivano da questi rapporti), sia possibile ricorrere a strumenti definitori simili. E se, sia pure istintivamente o con confusa coscienza, di fatto questo non si sia già verificato. Il risultato non è una rivelazione circa la natura delle cose: è una chiarificazione circa una situazione culturale in atto, in cui si disegnano delle connessioni, da approfondire, tra i vari rami del sapere e le varie attività umane.

Giova comunque avvertire che i saggi di questo libro non pretendono affatto di fornire i modelli definitivi che consentano di compiere questa indagine in modo rigoroso (così come si è fatto invece in altre sedi raffrontando ad esempio le strutture sociali con quelle linguistiche). In una certa misura, mentre i saggi venivano scritti, non avevamo presenti tutte le possibilità e tutte le implicanze

metodologiche che ora andiamo esponendo. Ma riteniamo che questi saggi possano indicare una via lungo la quale proseguire, noi o altri, una simile operazione. Ed è lungo questa direttrice di marcia che pensiamo possano essere confutate certe obiezioni per cui ogni raffronto tra procedimenti dell'arte e procedimenti della scienza costituirebbe una gratuita analogia.

Si sono impiegate spesso categorie elaborate dalla scienza, traducendole con disinvoltura in altri contesti (morale, estetico, metafisico, eccetera). E hanno fatto bene gli scienziati ad avvertire che queste categorie erano semplici strumenti empirici validi solo nel loro ristrettissimo ambito. Ma una volta tenuto presente questo fatto, pensiamo che sarebbe molto sterile rinunciare a chiedersi se tra diversi atteggiamenti culturali non esista per caso un'unità di comportamento. Stabilire questa unità significa da un lato chiarire sino a che punto una cultura sia omogenea, dall'altro cercare di realizzare su base interdisciplinare, a livello dei comportamenti culturali, quell'unità del sapere che a livello metafisico è risultata illusoria ma che purtuttavia va tentata in qualche modo, per rendere omogenei e traducibili i nostri discorsi intorno al mondo. Attraverso l'individuazione di strutture universali o attraverso l'elaborazione di un metalinguaggio? Non è che la risposta a questo problema sia estranea alla nostra ricerca, ma certo va oltre. Si impostano ricerche del genere proprio per radunare elementi utili, un giorno, per una risposta.

4. Ultimo problema, quello circa i limiti del nostro discorso. Elaborare una nozione di opera aperta risponde a tutte le domande circa la natura e la funzione dell'arte contemporanea o dell'arte in genere? Certo no. Ma condurre questo discorso sul particolarissimo rapporto di fruizione attiva, non riduce la problematica dell'arte a uno sterile discorso circa le strutture formali, lasciando in ombra i rapporti di essa con la storia, la situazione concreta, i valori che più ci stanno a cuore? Pare impossibile, ma questa obiezione è stata giudicata fondamentale. Pare impossibile perché nessuno rimprovererebbe a un entomologo di attardarsi ad analizzare le modalità del volo di un'ape senza studiare subito la sua ontogenesi, la sua filogenesi e la sua attitudine a dar miele, nonché il ruolo che gioca la produzione del miele nell'economia mondiale. D'altra parte è vero che un'opera d'arte non è un insetto, i suoi rapporti col mondo della storia non sono accessori o casuali, ma entrano a costituirli in tal modo che appare rischioso ridurla a un gioco astratto di strutture comunicative e di equilibri relazionali, in cui significati, riferimenti alla storia, efficacia pragmatica, entrino solo come elementi della relazione, sigle tra le sigle, incognite di una equazione. È ancora una volta la disputa sulla legittimità di una ricerca sincronica che preceda la ricerca diacronica e astragga da essa. Molti non sono stati soddisfatti dalla risposta che una descrizione delle strutture comunicative non possa che costituire il primo passo indispensabile per ogni ricerca che intenda poi porre queste in rapporto col più ampio background dell'opera come fatto inserito nella storia. E tuttavia, a conti fatti, dopo aver tentato tutte le integrazioni possibili, non ci pare di poter sostenere nessun'altra tesi, pena la improvvisazione, il desiderio generoso di chiarire tutto subito, e male.

L'opposizione tra processo e struttura costituisce un problema assai dibattuto: nello studio dei gruppi umani, osserva Lévi-Strauss, "si è dovuto attendere gli antropologi per scoprire che i fenomeni sociali obbedivano a degli assestamenti strutturali. La ragione è semplice: è che le strutture non appaiono che a una osservazione praticata da fuori". In estetica, diremo, poiché il rapporto tra interprete ed opera è sempre stato un rapporto di alterità, questa constatazione è assai più antica. Nessuno dubita che l'arte sia un modo di strutturare un certo materiale (intendendo per materiale la personalità stessa dell'artista, la storia, un linguaggio, una tradizione, un tema specifico, una ipotesi formale, un mondo ideologico): ciò che è stato sempre detto, ma viene sempre messo in dubbio, è invece che l'arte possa condurre il suo discorso sul mondo, e reagire alla storia da cui nasce, interpretarla, giudicarla, farvi dei progetti, solo attraverso questo modo di formare; mentre solo prendendo in esame l'opera come modo di formare (diventato modo di essere formata grazie al modo in cui noi, interpretandola, la formiamo) possiamo ritrovare attraverso la sua fisionomia specifica la storia da cui nasce.

[...]

Certo i vari universi culturali nascono da un contesto storico economico e sarebbe assai difficile riuscire a capire a fondo i primi senza rapportarli al secondo: delle lezioni del marxismo, una delle

più feconde è il richiamo al rapporto tra base e sovrastrutture, inteso naturalmente come rapporto dialettico e non come rapporto deterministico a senso unico. Ma un'opera d'arte, come un progetto metodologico scientifico e un sistema filosofico, non si riferisce immediatamente al contesto storico — a meno che si ricorra a deplorabili interferenze biografiche (il tale artista nasce in tale gruppo, o vive alle spalle di quest'altro gruppo, dunque la sua arte esprime tale gruppo). Un'opera d'arte o un sistema di pensiero nascono da una rete complessa di influenze, la maggior parte delle quali si svolgono al livello specifico di cui opera o sistema fanno parte; il mondo interiore di un poeta è influenzato e formato dalla tradizione stilistica dei poeti che lo hanno preceduto tanto e forse più che dalle occasioni storiche a cui si rifà la sua ideologia; e attraverso le influenze stilistiche egli ha assimilato, sotto specie di modo di formare, un modo di vedere il mondo. L'opera che produrrà potrà avere connessioni esilissime con il proprio momento storico, potrà esprimere una fase successiva dello sviluppo generale del contesto, o potrà esprimere, della fase in cui egli vive, livelli profondi che non appaiono ancora così chiari ai contemporanei. Ma per poter ritrovare, attraverso quel modo di elaborare strutture, tutti i legami tra l'opera e il suo tempo, o il tempo passato, o quello a venire, l'indagine storica immediata non potrà che dare risultati approssimativi. Solo comparando quel *modus operandi* ad altri atteggiamenti culturali dell'epoca (o di epoche diverse, in un rapporto di *décalage* che in termini marxisti possiamo indicare come “disparità di sviluppo”), solo identificando tra questi elementi comuni, riducibili alle stesse categorie descrittive, si profilerà la direzione lungo la quale una indagine storica successiva dovrà individuare le connessioni più profonde e articolate che sottostanno alle similarità rilevate in un primo tempo. A maggior ragione, quando — come nel nostro caso — l'ambito del discorso è il periodo di cui noi stessi siamo giudici e prodotto a un tempo, il gioco delle relazioni tra fenomeni culturali e contesto storico si fa vieppiù intricato. Ogni volta che, per polemica o dogmatismo, cerchiamo di porre un rapporto immediato, mistifichiamo una realtà storica che è sempre più ricca e sottile di quanto noi la facciamo. La semplificazione prodotta da una descrizione in termini di modelli strutturali, pertanto, non significa occultare la realtà: rappresenta il primo passo verso la sua comprensione. Si stabilisce qui, allora, ad un livello più empirico, il rapporto ancora problematico tra logica formale e logica dialettica (e tale, in ultima analisi, ci pare il senso di tante attuali discussioni tra metodologie diacroniche e sincroniche). La nostra persuasione è che i due universi siano recuperabili. Che in una certa misura, anche senza che lo si voglia, la coscienza della storia agisca già in ogni indagine sulle configurazioni formali dei fenomeni; e potrà agirvi in seguito quando, introdotti i modelli formali elaborati nel giro di un più ampio discorso storico, la serie delle verifiche potrà anche portarci a rielaborare lo stesso modello iniziale.

Fissare dunque l'attenzione, come abbiamo fatto, sul rapporto fruitivo opera-consumatore, quale si configura nelle poetiche dell'opera aperta, non significa ridurre il nostro rapporto con l'arte nei termini di un puro gioco tecnicistico, come molti vorrebbero. È invece un modo tra i tanti, quello consentitoci dalla nostra specifica vocazione di ricerca, per radunare e coordinare gli elementi necessari per un discorso sul momento storico in cui viviamo.

[...]

(1967)

da APOCALITTICI E INTEGRATI

Prefazione

È profondamente ingiusto sussumere degli atteggiamenti umani – in tutta la loro varietà, in tutte le loro sfumature – sotto due concetti generici e polemici come quelli di “apocalittico” e “integrato”. Certe cose si fanno perché la titolazione di un libro ha le sue esigenze (si tratta, lo vedremo, di industria culturale, ma cercheremo appunto di dire come questo termine vada assunto in una accezione il più possibile decongestionata); e si fanno anche perché, se si vuole impostare un discorso introduttivo ai saggi che seguiranno, occorrerà fatalmente identificare alcune linee metodologiche generali: e per definire ciò che non si vorrebbe fare, risulta comodo tipicizzare all'estremo una serie di scelte culturali, che naturalmente andrebbero analizzate in concreto e con maggiore serenità. Ma questo è compito dei vari saggi e non di una introduzione. D'altra parte a coloro che definiamo come apocalittici o integrati, rimproveriamo proprio di avere diffuso dei concetti altrettanto generici – dei “concetti feticcio” – e di averli usati come teste di turco per polemiche improduttive o per operazioni mercantili di cui noi stessi quotidianamente ci nutriamo. Tanto è vero che per definire la natura di questi saggi, per poterci fare intendere preliminarmente dal lettore, anche noi siamo obbligati a ricorrere a un concetto generico e ambiguo come quello di “cultura di massa”. Tanto generico, ambiguo e improprio, che proprio ad esso si deve lo sviluppo dei due tipi di atteggiamenti ai quali (con ingenerosa ma indispensabile vis polemica) stiamo muovendo alcune contestazioni. Se la cultura è un fatto aristocratico, la gelosa coltivazione, assidua e solitaria, di una interiorità che si affina e si oppone alla volgarità della folla (Eraclito: “Perché volete trarmi d'ogni parte o illetterati? Non per voi ho scritto, ma per chi può capirmi. Uno vale per me centomila, e nulla la folla”), allora il solo pensiero di una cultura condivisa da tutti, prodotta in modo che si adatti a tutti, e elaborata sulla misura di tutti, è un mostruoso controsenso. La cultura di massa è l'anticultura. Ma siccome nasce nel momento in cui la presenza delle masse nella vita associata diventa il fenomeno più evidente di un contesto storico, la “cultura di massa” non segna una aberrazione transitoria e limitata: diventa il segno di una caduta irrecuperabile, di fronte alla quale l'uomo di cultura (ultimo superstite della preistoria destinato ad estinguersi) non può che dare una estrema testimonianza in termini di Apocalisse.

Di contro, la risposta ottimistica dell'integrato. Poiché la televisione, il giornale, la radio, il cinema e il fumetto, il romanzo popolare e il Reader's Digest mettono ormai i beni culturali a disposizione di tutti, rendendo amabile e leggero l'assorbimento delle nozioni e la ricezione di informazioni, stiamo vivendo in un'epoca di allargamento dell'area culturale in cui finalmente si attua ad ampio livello, col concorso dei migliori, la circolazione di un'arte e una cultura “popolare”. Se questa cultura salga dal basso o sia confezionata dall'alto per consumatori indifesi, non è problema che l'integrato si ponga. Anche perché, se gli apocalittici sopravvivono proprio confezionando teorie sulla decadenza, gli integrati raramente teorizzano, e più facilmente operano, producono, emettono i loro messaggi quotidianamente ad ogni livello. L'Apocalisse è un'ossessione del *dissenter*, l'integrazione è la realtà concreta di coloro che *non dissentono*. L'immagine dell'Apocalisse va rilevata dalla lettura dei testi *sulla* cultura di massa; l'immagine dell'integrazione emerge dalla lettura dei testi *della* cultura di massa. Ma sino a che punto non ci troviamo di fronte a due facce di uno stesso problema e i testi apocalittici non rappresentano il più sofisticato prodotto che si offra al consumo di massa? Allora la formula “Apocalittici e integrati” non suggerirebbe l'opposizione tra due atteggiamenti (e i due termini non avrebbero valore di sostantivo) ma la predicazione di due aggettivi complementari adattabili agli stessi produttori di una “critica popolare della cultura popolare”.

[...]

Quello che invece si rimprovera all'apocalittico è di non tentare mai, in realtà, uno studio concreto dei prodotti e dei modi in cui vengono davvero consumati. L'apocalittico non solo riduce i

consumatori a quel feticcio indifferenziato che è l'uomo massa, ma – mentre lo accusa di ridurre ogni prodotto artistico, anche il più valido, a puro feticcio – riduce egli stesso a feticcio il prodotto di massa. E anziché analizzarlo, caso per caso, per farne emergere le caratteristiche strutturali, lo nega in blocco. Quando lo analizza, allora tradisce una sua strana propensione emotiva, e manifesta un irrisolto complesso di amore-odio – tale che nasce il sospetto che la prima e più illustre vittima del prodotto di massa sia proprio il critico virtuoso. È questo uno dei fenomeni più curiosi e appassionati di quel fenomeno di industria culturale che è la critica apocalittica all'industria culturale. Come la manifestazione, a mala pena mascherata, di una passione frustrata, di un amore tradito; meglio, come l'esibizione nevrotica di una sensualità repressa, simile a quella del moralista che, denunciando l'oscenità di una immagine, si sofferma così a lungo e voluttuosamente sull'immondo oggetto del suo sdegno, da tradire in quel gesto la sua reale natura di animale carnale e concupiscente. [...]

Il mito di Superman

Una immagine simbolica di particolare interesse è quella di Superman. L'eroe fornito di poteri superiori a quelli dell'uomo comune è una costante della immaginazione popolare, da Ercole a Sigfrido, da Orlando a Pantagruel sino a Peter Pan. Spesso la virtù dell'eroe si umanizza, e i suoi poteri più che soprannaturali sono l'alta realizzazione di un potere naturale, l'astuzia, la velocità, l'abilità bellica, addirittura l'intelligenza sillogizzante e il puro spirito di osservazione, come avviene in Sherlock Holmes. Ma in una società particolarmente livellata, in cui le turbe psicologiche, le frustrazioni, i complessi di inferiorità sono all'ordine del giorno; in una società industriale dove l'uomo diventa numero nell'ambito di una organizzazione che decide per lui, dove la forza individuale, se non esercitata nell'attività sportiva, rimane umiliata di fronte alla forza della macchina che agisce per l'uomo e determina i movimenti stessi dell'uomo – in una società di tale tipo l'eroe positivo deve incarnare oltre ogni limite pensabile le esigenze di potenza che il cittadino comune nutre e non può soddisfare.

Superman è il mito tipico di un tale genere di lettori: Superman non è un terrestre, ma arrivò sulla terra, ancora fanciullo, dal pianeta Krypton. Krypton stava per essere distrutto da una catastrofe cosmica e il padre di Superman, abile scienziato, era riuscito a mettere in salvo il proprio figlio affidandolo a un veicolo spaziale. Cresciuto sulla terra, Superman si trova dotato di poteri sovrumani. La sua forza è praticamente illimitata, egli può volare nello spazio a una velocità pari a quella della luce, e quando viaggia a velocità superiore alla luce allora infrange la barriera del tempo e può trasferirsi in altre epoche. Con la semplice pressione delle mani può sottoporre il carbone a una tale temperatura da mutarlo in diamante; in pochi secondi, a velocità supersonica, può abbattere una intera foresta, trarre dagli alberi legno e fabbricarvi un villaggio o una nave; può perforare montagne, sollevare transatlantici, abbattere o edificare dighe; la sua vista ai raggi X gli permette di vedere attraverso qualsiasi corpo a distanze praticamente illimitate, di fondere con lo sguardo oggetti di metallo; il suo superudito lo pone in condizioni vantaggiosissime, consentendogli di ascoltare discorsi da qualsiasi punto provengano. È bello, umile, buono e servizievole: la sua vita è dedicata alla lotta contro le forze del male e la polizia ha in lui un collaboratore instancabile.

Tuttavia l'immagine di Superman non è al di fuori di ogni possibilità di identificazione per il lettore. Infatti Superman vive tra gli uomini sotto le mentite spoglie del giornalista Clark Kent; e come tale è un tipo apparentemente pauroso, timido, di mediocre intelligenza, un po' goffo, miope, succube della matriarcale e vogliossissima collega Lois Lane che tuttavia lo disprezza, essendo pazzamente innamorata di Superman. Narrativamente la doppia identità di Superman ha una ragion d'essere perché permette di articolare in modo assai vario la narrazione delle avventure del nostro, gli equivoci, i colpi di scena, una certa *suspense* da romanzo giallo. Ma dal punto di vista mitopoietico la trovata è poi addirittura sapiente: infatti Clark Kent impersona in modo abbastanza tipico il lettore medio assillato da complessi e disprezzato dai suoi simili; attraverso un ovvio processo di

identificazione, qualsiasi *accountant* di qualsiasi città americana nutre segretamente la speranza che un giorno, dalle spoglie della sua attuale personalità, possa fiorire un superuomo capace di riscattare anni di mediocrità.

[...]

Il personaggio mitologico del fumetto si trova ora in questa singolare situazione: esso deve essere un archetipo, la somma di determinate aspirazioni collettive, e quindi deve necessariamente immobilizzarsi in una sua fissità emblematica che lo renda facilmente riconoscibile (ed è quello che accade per la figura di Superman); ma poiché è commerciato nell'ambito di una produzione "romanzesca" per un pubblico che consuma "romanzi", deve essere sottoposto a quello sviluppo che è caratteristico, come abbiamo visto, del personaggio del romanzo. Per risolvere una situazione del genere si hanno compromessi di vario tipo, e un esame delle vicende dei *comics* sotto questo punto di vista sarebbe altamente istruttivo. Noi ci limiteremo ad esaminare in questa sede la figura di Superman perché con esso ci troviamo di fronte all'esempio limite, il caso in cui il protagonista ha in partenza e per definizione tutte le caratteristiche dell'eroe mitico, trovandosi nel contempo immesso in una situazione romanzesca di stampo contemporaneo.

[...]

Ora Superman, che è per definizione il personaggio che nulla può contrastare, si trova nella preoccupante situazione narrativa di essere un eroe senza avversario e quindi senza possibilità di sviluppo. A ciò si aggiunga che, per precise ragioni commerciali (anche queste spiegabili attraverso una indagine di psicologia sociale), le sue avventure vengono vendute a un pubblico pigro che sarebbe atterrito da uno sviluppo indefinito dei fatti, tale da impegnare la sua memoria per più settimane di seguito; ed ogni storia si conclude nel giro di poche pagine, anzi, ogni albo settimanale si compone di due o tre storie complete, ciascuna delle quali pone, sviluppa e risolve un particolare nodo narrativo senza lasciare altre scorie. Esteticamente e commercialmente privato delle occasioni basilari per uno sviluppo narrativo, Superman pone seri problemi ai suoi soggettisti. Vengono via via prospettate varie formule per provocare e giustificare un contrasto: Superman per esempio è affetto da una debolezza, viene cioè reso praticamente inerme dalle radiazioni della kriptonite, un metallo di origine meteoritica che naturalmente i suoi avversari si procurano con ogni mezzo per neutralizzare il loro giustiziere. Ma una creatura dotata di tali superpoteri, e di superpoteri intellettuali oltre che fisici, trova facilmente il mezzo di trarsi da tali impacci, ed è ciò che Superman fa, uscendo vincitore da simili vicende. Si consideri inoltre che, come tema narrativo, l'attentato ai suoi poteri attraverso la kriptonite non offre una gamma tanto vasta di soluzioni, e può essere usato solo con parsimonia. Non rimane quindi che mettere Superman a confronto con una serie di ostacoli, curiosi per la loro imprevedibilità, ma in definitiva sormontabili da parte dell'eroe. In tal caso si ottengono due effetti: anzitutto si colpisce il lettore con la stranezza dell'ostacolo, escogitando invenzioni diaboliche, apparizioni di esseri spaziali curiosamente dotati, macchine capaci di far viaggiare nel tempo, esiti teratologici di nuovi esperimenti, astuzie di scienziati malvagi per colpire Superman mediante la kriptonite, lotte di Superman con creature dotate di poteri pari o equivalenti ai suoi, come lo gnomo Mxyzptlk, che viene dalla quinta dimensione e che può esservi ricacciato solo se Superman riesce a fargli pronunciare il proprio nome a rovescio (Kltpzyxm), e così di seguito; in secondo luogo, grazie alla indubbia superiorità dell'eroe, la crisi viene superata rapidamente e il racconto può mantenersi nel limite della short story.

Ma questo non risolve nulla. Infatti, vinto l'ostacolo, e vinto entro un termine prefissato dalle esigenze commerciali, Superman ha pur sempre compiuto qualcosa; il personaggio di conseguenza ha fatto un gesto che si iscrive nel suo passato e grava sul suo futuro; in altre parole ha fatto un passo verso la morte, è invecchiato sia pure di un'ora, ha accresciuto in modo irreversibile il magazzino delle proprie esperienze. Agire, quindi, per Superman come per qualsiasi altro personaggio (e per ciascuno di noi) significa consumarsi.

Ora Superman non può consumarsi, perché un mito è inconsumabile. Il personaggio del mito classico, si è visto, diventava inconsumabile proprio perché all'essenza della parabola mitologica

apparteneva l'essersi egli già consumato in qualche azione esemplare; oppure gli era del pari essenziale la possibilità di una rinascita continua, simboleggiando egli qualche ciclo vegetativo o comunque una certa quale circolarità degli eventi e della vita stessa. Ma Superman è mito a condizione di essere creatura immessa nella vita quotidiana, nel presente, apparentemente legato alle nostre stesse condizioni di vita e di morte, anche se dotato di facoltà superiori. Superman immortale non sarebbe più uomo, ma dio, e l'identificazione del pubblico con la sua doppia personalità (quella identificazione per cui è stata escogitata la doppia identità) cadrebbe nel vuoto.

Superman deve dunque rimanere inconsumabile e tuttavia consumarsi secondo i modi dell'esistenza quotidiana. Possiede le caratteristiche del mito intemporale, ma viene accettato solo perché la sua azione si svolge nel mondo quotidiano e umano della temporalità. Il paradosso narrativo che i soggettisti di Superman devono in qualche modo risolvere, anche senza esserne consci, esige una soluzione paradossale nell'ordine della temporalità. [...]

Un intreccio senza consumo

Se, nella varietà delle accentuazioni, su questa concezione del tempo si basano le discussioni contemporanee che coinvolgono l'uomo in una meditazione sul suo destino e sulla sua condizione, a questa concezione del tempo la struttura narrativa di Superman decisamente si sottrae per salvare la situazione che già avevamo raffigurato.

In Superman entra dunque in crisi una concezione del tempo, si frantuma la struttura stessa del tempo, e ciò non avviene nell'ambito del tempo di cui si racconta, ma del tempo in cui si racconta. Vale a dire che, se anche nelle storie del nostro personaggio si parla di fantastici viaggi nel tempo e Superman entra in contatto con genti di diverse epoche, viaggiando nel futuro e nel passato, questo non impedirebbe tuttavia al personaggio di trovarsi coinvolto in quella vicenda di sviluppo e consumo che avevamo rilevato letale alla sua natura di figura mitica. Si accettino pure paradossi cosmologici come quello di Langevin, per cui l'astronauta che ha viaggiato per pochi anni nello spazio a velocità della luce, torna sulla terra e ritrova (essendo egli invecchiato di tanto quanto ha viaggiato) tutti gli altri morti da parecchio tempo, dato che sono ormai trascorsi, sulla Terra, centinaia di anni dal giorno della sua partenza; ma questa distorsione delle abituali leggi temporali non sottrae l'astronauta al consumo e non ha sottratto comunque al consumo il rapporto tra l'astronauta e il suo ambiente di un tempo sognato, e si sospende l'assenso a quanto è stato detto. Su questa linea la soluzione più originale è indubbiamente quella degli imaginary tales: avviene infatti che sovente il pubblico, attraverso la piccola posta richiama ai soggettisti sviluppi narrativi gustosi; ad esempio, perché Superman non sposa la giornalista Lois Lane che lo ama da tanto tempo? Ora se Superman sposasse Lois Lane farebbe, come si è già detto, un altro passo in direzione della morte, porrebbe una premessa irreversibile; e tuttavia occorre trovare sempre nuovi stimoli narrativi e soddisfare le esigenze "romanzesche" del pubblico. Si racconta così "cosa sarebbe accaduto se Superman avesse sposato Lois". Si sviluppa tale premessa in tutte le sue implicanze drammatiche e alla fine si avverte: badate, questa era una storia "immaginaria" che in verità non si è verificata.

Gli imaginary tales sono frequenti, e così gli untold tales, vale a dire i racconti che concernono avvenimenti già raccontati, ma in cui "si era trascurato di dire qualcosa", per cui li si ridice sotto un altro punto di vista, scoprendone aspetti laterali. In questo bombardamento massiccio di avvenimenti che non sono più collegati da alcun filo logico e non sono più mutuamente dominati da alcuna necessità, il lettore, naturalmente senza avvedersene, smarrisce la nozione dell'ordine temporale. E gli accade di vivere in un universo immaginativo in cui, a differenza di quanto accade nel nostro, le catene causali non siano aperte (A provoca B, B provoca C, C provoca D e così via all'infinito) ma chiuse (A provoca B, B provoca C, C provoca D e D provoca A), e non abbia più senso quindi parlare di quell'ordine del tempo in base al quale descriviamo abitualmente gli accadimenti del macrocosmo. [...]

Le avventure di Superman, invece, non hanno affatto questa intenzione critica, e il paradosso

temporale su cui si sostengono deve sfuggire al lettore (come probabilmente sfugge agli autori) perché una nozione confusa del tempo è l'unica condizione di credibilità del racconto. Superman si sostiene come mito solo se il lettore perde il controllo dei rapporti temporali e rinuncia a ragionare in base ad essi, abbandonandosi così al flusso incontrollabile delle storie che gli vengono dette e mantenendosi nell'illusione di un continuo presente. Poiché il mito non è isolato esemplarmente in una dimensione di eternità ma, per essere compartecipabile, deve essere immesso nel flusso della storia in atto, questa storia in atto viene negata come flusso e vista come presente immobile. Nell'assuefarsi a questo esercizio di presentificazione continua di ciò che accade, il lettore perde coscienza del fatto che invece ciò che accade deve svolgersi secondo le coordinate delle tre estasi temporali. Perdendo coscienza di esse, dimentica i problemi che su queste si basano: l'esistenza cioè di una libertà, della possibilità di far progetti, del dovere di farli, del dolore che questo progettare comporta, della responsabilità che ne consegue, e infine dell'esistenza di tutta una comunità umana la cui progressività si basa sul mio far progetti.

[...]

Coscienza civile e coscienza politica

Le storie di Superman hanno una caratteristica in comune con una serie di altre avventure imperniata su eroi dotati di superpoteri. Che in Superman i veri elementi si fondino in un tutto più omogeneo, giustifica il fatto che vi abbiamo dedicato un'attenzione speciale; e non è un caso se Superman è, al postutto, tra gli eroi di cui parleremo, il più popolare: non solo rappresenta il capostipite del gruppo (anzianità 1938), ma di tutti questi personaggi è ancora quello tratteggiato più a fondo, dotato di una personalità riconoscibile, scavato da un'aneddotica pluriennale. Se pure, per le ragioni addotte, e per altre che vedremo, non può essere definito un tipo, di tutti i suoi confratelli è quello che più potrebbe aspirare a tale titolo. Inoltre non va taciuto che c'è sempre, nelle sue storie, un pizzico di ironia, una compiacente indulgenza degli autori che, mentre disegnano il personaggio e le sue vicende, non sono inconsapevoli di star montando, in fin dei conti, una "commedia" e non un "dramma" o un "romanzo d'avventure". È questa sapienza nel dosaggio degli effetti romanzeschi, questo vendere il personaggio con un minimo indispensabile di autoironia, che salva in parte Superman dalla banalità basso-commerciale, e ne fa comunque un "caso".

[...]

Ma l'ambiguità dell'insegnamento appare nel momento in cui ci si domandi che cosa sia il Bene. A questo punto basta riesaminare a fondo la situazione di Superman, che riassume anche le altre, almeno nelle coordinate fondamentali.

Superman è praticamente onnipotente, delle sue capacità fisiche, mentali e tecnologiche già si è detto. La sua capacità operativa si estende su scala cosmica. Ora, un essere dotato di tali capacità, e votato al bene dell'umanità (poniamoci, il problema col massimo candore ma il massimo senso di responsabilità, dando tutto per verosimile), avrebbe davanti a sé un immenso campo di azione. Da un uomo che può produrre lavoro e ricchezza in dimensioni astronomiche nel giro di pochi secondi, ci si potrebbero attendere i più sbalorditivi rivolgimenti dell'ordine politico, economico, tecnologico del mondo. Dalla soluzione dei problemi della fame, al dissodamento di aree inabitabili, dalla distruzione di sistemi inumani (leggiamo pure Superman nello "spirito di Dallas": perché non va a liberare seicento milioni di cinesi dal giogo di Mao?), Superman potrebbe esercitare il bene a livello cosmico, galattico, e fornircene nel contempo una definizione che, attraverso l'amplificazione fantastica, chiarificasse comunque precise linee etiche.

Invece Superman svolge la sua attività a livello della piccola comunità in cui vive (Smallville nella fanciullezza, Metropolis da adulto) e – come accadeva al villico medievale, cui poteva accadere di conoscere la Terrasanta ma non la comunità, chiusa e separata, che fioriva a cinquanta chilometri dal suo centro di vita – se pure affronta con disinvoltura viaggi in altre galassie, ignora praticamente, non dico la dimensione "mondo", ma la dimensione "Stati Uniti". Nell'ambito della sua little town il

male, l'unico male da combattere, gli si configura sotto specie di aderenti all'under world, al mondo sotterraneo della malavita, di preferenza occupato non a contrabbandare stupefacenti né – è evidente – a corrompere amministratori o uomini politici, ma a svaligiare banche e furgoni postali. In altri termini, l'unica forma visibile che assume il male è l'attentato alla proprietà privata. Il male extra-spaziale è pimento accessorio, è casuale, e assume sempre forme imprevedute e transitorie: l'underworld è invece male endemico, come una sorta di filone dannato che pervade il corso della storia umana, chiaramente divisa in zone dalla incontrovertibilità manichea – dove ogni autorità è fondamentalmente buona e incorrotta, ogni malvagio è tale alle radici, senza speranza di redenzione. Naturalmente si procede qui per larghe zone tematiche inframmezzate da piccoli episodi eccentrici (comunque sempre di sapore deamicisiano: il giovanetto perverso per debolezza, l'improvvisa resipiscenza di un "cattivo" endemico come Luthor, avversario dall'intelligenza altissima e diabolica, vero sacerdote del male, nemico giurato di Superman per ragioni che risalgono all'infanzia: il giovane Superboy è stato responsabile, almeno così ritiene Luthor, della sua calvizie): ma un facile studio statistico condotto a livello tematico potrebbe facilmente verificare le ipotesi suaccennate. Come altri ha detto, abbiamo in Superman un perfetto esempio di coscienza civile completamente scissa dalla coscienza politica. Il civismo di Superman è perfetto, ma si esercita e si configura nell'ambito di una piccola comunità chiusa.

È singolare come, volgendosi al bene, Superman spenda enormi energie per organizzare spettacoli di beneficenza, onde raccogliere denari per orfani e indigenti. Il paradossale spreco di mezzi (la stessa energia potrebbe essere impiegata per produrre direttamente ricchezze o per modificare radicalmente situazioni più vaste) non cessa di colpire il lettore, che vede Superman perennemente impegnato in spettacoli di tipo parrocchiale. Così come il male assume il solo aspetto dell'offesa alla proprietà privata, il bene si configura solamente come carità. Questa semplice equivalenza basterebbe a caratterizzare il mondo morale di Superman. Ma di fatto ci si rende conto che Superman è costretto a mantenere le proprie operazioni nell'ambito di piccole e infinitesimali modificazioni del fattuale, per gli stessi motivi elencati a proposito della staticità delle sue trame: ogni modificazione generale spingerebbe il mondo, e Superman in esso, verso il consumo.

D'altra parte sarebbe inesatto dire che la giudiziosa e dosata virtù di Superman dipenda soltanto dalla struttura dell'intreccio, e cioè dall'esigenza di non farne scattare eccessivi e irrecuperabili sviluppi. È vero anche il contrario: che la metafisica immobilistica sottesa a questa concezione dell'intreccio è la diretta, e non voluta, conseguenza di un meccanismo strutturale complessivo, il quale appare l'unico adatto a comunicare, attraverso la tematica individuata, un determinato insegnamento. L'intreccio deve essere statico ed eludere ogni sviluppo perché Superman deve far consistere là virtù in tanti piccoli atti parziali, mai in una presa di coscienza totale. E la virtù, di converso, deve essere caratterizzata dal compimento di atti soltanto parziali affinché l'intreccio risulti statico. Ancora una volta il discorso riguarda non la precisa volontà degli autori, quanto il loro adattarsi a una concezione di "ordine" che pervade il modello culturale in cui vivono e di cui fabbricano, in scala ridotta, modellini "analoghi" con funzioni di rispecchiamento.

Il mondo di Charlie Brown

[...]

Ed ecco che il discorso ci porta ai Peanuts di Charles M. Schulz, che noi ascriveremmo al filone "lirico" di Krazy Kat. Anche qui una situazione elementare: un gruppo di bambini, Charlie Brown, Lucy, Violet, Patty, Frida, Linus, Schroeder, Pig Pen e il cane Snoopy, intenti ai loro giochi e ai loro discorsi. Su questo schema di base, un flusso continuo di variazioni, secondo un ritmo proprio a certe epopee primitive (e primitivo è persino questo assurdo fedelissimo indicare il protagonista sempre per nome e cognome – anche la mamma lo chiama così – come un eroe eponimo), in modo che non potrebbe mai scoprire la forza di questa "poésie ininterrompue" leggendo solo una o due, o dieci

storie, ma solo dopo essere entrati a fondo nei caratteri e nelle situazioni, poiché la grazia, la tenerezza o il riso nascono solo dalla ripetizione, infinitamente cangiante, degli schemi, nascono dalla fedeltà all'ispirazione di base, e richiedono al lettore un atto continuo e fedele di simpatia.

Questa struttura formale basterebbe già a stabilire la forza di queste storie. Ma c'è di più: la poesia di questi bambini nasce dal fatto che in essi ritroviamo tutti i problemi, tutti i patemi degli adulti che stanno dietro le quinte. In questo senso Schulz è un Herriman avvicinatosi peraltro al filone critico e sociale di un Feiffer. Questi bambini ci toccano da vicino perché in un certo senso sono dei mostri: sono le mostruose riduzioni infantili di tutte le nevrosi di un moderno cittadino della civiltà industriale. Essi ci toccano da vicino perché ci accorgiamo che se sono mostri è perché noi, gli adulti, li abbiamo resi tali. In essi ritroviamo tutto, Freud, la massificazione, la cultura assorbita attraverso le varie "Selezioni", la lotta frustrata per il successo, la ricerca di simpatie, la solitudine, la reazione proterva, l'acquiescenza passiva e la protesta nevrotica. E però tutti questi elementi non fioriscono, tali e quali noi li conosciamo, dalla bocca di un gruppo di innocenti: sono pensati e ridetti dopo essere passati attraverso il filtro dell'innocenza.

I bambini di Schulz non sono lo strumento malizioso per contrabbandare i problemi di noi adulti; questi problemi in essi vengono vissuti secondo i modi di una psicologia infantile, e proprio per questo ci appaiono toccanti e senza speranza, come se riconoscessimo all'improvviso che i nostri mali hanno inquinato tutto, alla radice. Ma ancora: la riduzione dei miti adulti a miti dell'infanzia (di una infanzia che non viene più prima della nostra maturità, ma dopo – e ce ne mostra le incrinature) permette a Schulz un ricupero: e questi bambini-mostri sono capaci all'improvviso di candori e di genuinità che rimettono tutto in questione, filtrano tutti i detriti e ci restituiscono un mondo che è tuttavia e sempre gentilissimo e soffice, che sa di latte e di pulizia. Così che in una altalena continua di reazioni, all'interno di una stessa storia, o tra storia e storia, non sappiamo se essere disperati o se concederci un respiro di ottimismo. Ma comunque ci accorgiamo che siamo usciti, in ogni caso, da un circuito banale del consumo e dell'evasione, e abbiamo quasi raggiunto le soglie di una meditazione. La prova più stupefacente di queste ed altre cose è che, mentre fumetti decisamente "colti" come quelli di Pogo Possum, piacciono solo agli intellettuali (e vengono consumati dalla massa solo per distrazione), i Peanuts affascinano con uguale intensità i grandi più sofisticati e i bambini, come se ciascuno vi trovasse qualcosa per sé, ed è sempre la stessa cosa, fruibile in due chiavi diverse.

Il mondo dei Peanuts è un microcosmo, una piccola commedia umana per tutte le borse. Al centro sta Charlie Brown: ingenuo, testone, sempre inabile e quindi votato all'insuccesso. Bisognoso sino alla nevrosi di comunicazione e "popolarità", e ripagato, dalle bambine matriarcali e saccenti che lo attorniano, col disprezzo, le allusioni alla sua testa rotonda, le accuse di stupidità, le piccole malvagità che colpiscono a fondo. Charlie Brown impavido ricerca tenerezza e affermazione da ogni parte: nel baseball, nella costruzione di aquiloni, nei rapporti con Snoopy, il suo cane, nei contatti di gioco con le ragazze. Fallisce sempre. La sua solitudine si fa abissale, il suo complesso di inferiorità pervasivo (colorato dal sospetto continuo, che prende anche il lettore, che Charlie Brown non abbia alcun complesso di inferiorità, ma sia veramente inferiore). La tragedia è che Charlie Brown non è inferiore. Peggio: è assolutamente normale. È come tutti. Per questo marcia sempre sull'orlo del suicidio o quanto meno del collasso: perché cerca la salvezza secondo le formule di comodo propostegli dalla società in cui vive (l'arte di conquistare gli amici, come diventare intrattenitore ricercato, come farsi una cultura in quattro lezioni, la ricerca della felicità, come piacere alle ragazze... lo hanno rovinato, ovviamente, il dottor Kinsey, Dale Carnegie e Lyn Yutang). Ma poiché lo fa con assoluta purezza di cuore e nessuna furbizia, la società è pronta a respingerlo nella persona di Lucy, matriarcale, perfida, sicura di sé, imprenditrice a profitto sicuro, pronta a smerciare una sicumera del tutto fasulla ma di indubbio effetto (sono le sue lezioni di scienze naturali al fratellino Linus, una accozzaglia di improntitudini che a Charlie Brown danno male allo stomaco, "I can't stand it", non posso sopportarlo, geme lo sciagurato, ma con quali armi si può arrestare la malafede impeccabile quando si ha la sventura di essere puri di cuore?...).

Charlie Brown è stato così definito “il bambino più sensitivo mai apparso in un fumetto, capace di variazioni di umori di tono shakespeariano” (Becker) e la matita di Schulz riesce a rendere queste variazioni con una economia di mezzi che ha del miracoloso: il fumetto, sempre pressoché aulico, in una lingua da Harvard (raramente questi bambini scadono nel gergo e peccano di anacoluti) si unisce così a un disegno capace di dominare, in ogni personaggio, la minima sfumatura psicologica. Così la quotidiana tragedia di Charlie Brown si graffisce ai nostri occhi con una incisività esemplare.

Per sfuggire a queste tragedie della non-integrazione, la tavola dei tipi psicologici offre alcune alternative. Le ragazze vi sfuggono in virtù di una caparbia autosufficienza e alterigia: Lucy (una géante, da ammirare sbigottiti), Patty e Violet non hanno incrinature; perfettamente integrate (vogliamo dire “alienate”?) trascorrono dalle sedute ipnotiche davanti al televisore al salto della corda e ai discorsi quotidiani tessuti di perfidia, raggiungendo pace attraverso l’insensibilità.

Linus, il più piccolo, è invece già carico di tutte le nevrosi, l’instabilità emotiva sarebbe la sua condizione perpetua, se con la nevrosi la civiltà in cui vive non gli avesse già offerto anche i rimedi: Linus ha già dietro alle spalle Freud, Adler e forse anche Binswanger (tramite Rollo May), ha individuato nella copertina da letto della prima infanzia il simbolo di una pace uterina e di una felicità puramente orale... Dito in bocca e coperta (il blanket) appoggiata a una gota (possibilmente televisore acceso, davanti a cui stare appollaiato come un indiano, ma al limite anche niente, un isolamento di tipo orientale, attaccato ai propri simboli di protezione) Linus ritrova il suo “sentimento di sicurezza”. Toglietegli il blanket e ripiomberà in tutte le turbe emotive che lo guatano giorno e notte. Poiché – va aggiunto – ha assorbito con l’instabilità tutta la sapienza di una società nevrotica, Linus ne rappresenta il prodotto tecnologicamente più agguerrito. Là dove Charlie Brown non riesce a costruire un aquilone che non precipiti tra le fronde di un albero, Linus rivela improvvisamente, a tratti, abilità fantascientifiche e maestrie vertiginose: costruisce giochi di allucinante equilibrio, colpisce a volo un quarto di dollaro con la cocca della copertina, schioccata come una frusta (“the fastest blanket in the West!”).

Schroeder al contrario trova la pace nella religione estetica: seduto al suo piccolo pianoforte fasullo da cui trae melodie ed accordi di complessità trascendentale, sprofondato in una sua totale adorazione per Beethoven, si salva dalle nevrosi quotidiane sublimandole in un’alta forma di follia artistica. Nemmeno l’amorosa costante ammirazione di Lucy riesce a smuoverlo (Lucy non può amare la musica, attività poco redditizia di cui non comprende la ragione, ma ammira in Schroeder un vertice irraggiungibile, forse la stimola questa adamantina irraggiungibilità del suo Parsifal in sedicesimo, e persegue con cocciutaggine la sua opera di seduzione senza neppure scalfire le difese dell’artista): Schroeder ha scelto la pace dei sensi nel delirio dell’immaginazione. “Non dica male di questo amore, Lisaweta; è buono e fecondo. Vi è dentro nostalgia e melanconia, invidia e un poco di disprezzo, e una completa, casta felicità” non è Schulz, naturalmente, è il Tonio Kroeger, ma il punto è questo; e non per nulla i bambini di Schulz rappresentano un microcosmo dove la nostra tragedia o la nostra commedia è tutta rappresentata.

Anche Pig Pen avrebbe una inferiorità di cui dolersi: è irrimediabilmente, agghiacciantemente sporco. Esce di casa lindo e pettinato e dopo un secondo le stringhe gli si slacciano, i pantaloni scendono sulle anche, i capelli si intristiscono di forfora, la pelle e gli abiti si coprono di uno strato di fango... Conscio di questa sua vocazione all’abisso, Pig Pen fa della sua situazione un elemento di gloria: “Su di me si addensa la polvere di innumerevoli secoli... Ho iniziato un processo irreversibile: chi sono io per alterare il corso della storia?” – non è un personaggio di Becket, naturalmente, è Pig Pen che parla, il microcosmo di Schulz raggiunge le estreme propaggini della scelta esistenziale.

Antistrophe continua ai patemi degli umani, il cane Snoopy porta all’ultima frontiera metafisica le nevrosi da mancato adattamento. Snoopy sa di essere un cane; ieri era un cane; oggi è un cane; domani forse sarà ancora un cane; per lui, nella dialettica ottimistica della società opulenta che consente salite da status a status, non vi è alcuna speranza di promozione. Talora tenta l’estrema risorsa dell’umiltà (“noi cani siamo così umili...” sospira tutto consolato), si attacca teneramente a chi gli promette stima e considerazione. Ma di solito non si accetta e cerca di essere ciò che non è;

personalità dissociata se mai ve ne furono, gli piacerebbe essere un alligatore, un canguro, un avvoltoio, un pinguino, un serpente... Tenta tutte le strade della mistificazione, poi si arrende alla realtà, per pigrizia, per fame, per sonno, per timidezza, per claustrofobia (che lo assale quando striscia tra le erbe alte), per ignavia. Sarà sopito, mai felice. Egli vive in un apartheid continuo, e del segregato ha la psicologia, dei negri alla zio Tom ha alla fine la devozione, *faute de mieux*, l'ancestrale rispetto per il più forte.

All'improvviso, in questa enciclopedia delle debolezze contemporanee, ci sono, come si è detto, schiarite luminose, variazioni disimpegnate, allegri e rondò dove tutto si pacifica in poche battute agili e sgombre, i mostri ritornano bambini, Schulz diventa solo un poeta dell'infanzia. Noi sappiamo che non è vero e pure facciamo finta di prestarvi fede. Nella striscia che segue, Schulz continuerà a mostrarci nel volto di Charlie Brown, con due colpi di matita, la sua versione della condizione umana.

La canzone di consumo

[...]

Il dramma di una cultura di massa è che il modello del momento di sosta vi diventa la norma, il sostitutivo di ogni altra esperienza intellettuale, e quindi l'assopimento dell'individualità, la negazione del problema, la resa al conformismo dei comportamenti, l'estasi passiva richiesta da una pedagogia paternalistica che tenda a creare sudditi adattati. Mettere in questione la cultura di massa come la situazione antropologica in cui la evasione episodica diventi la norma, è un conto. Ed è un compito. Ma mettere in discussione come radicalmente negativa la meccanica dell'evasione episodica è un'altra cosa, e può costituire un pericoloso esempio di *ybris* intellettualistica e aristocratica (quasi sempre professata solo in pubblico, perché in privato il moralista arcigno di solito appare il più prono e silenzioso adepto delle evasioni che in pubblico bolla per professione).

Il fatto che la canzone di consumo possa attirarmi grazie a una imperiosa agogica del ritmo, che interviene a dosare e a dirigere i miei riflessi, può costituire un valore indispensabile, che tutte le società sane hanno perseguito e che costituisce il normale canale di sfogo per una serie di tensioni. Ed è un esempio fra tanti. Ecco dunque che si profila una prima linea di indagine, che consiste nell'individuare nei meccanismi della cultura di massa dei valori di tipo immediato e vitale da ripensare come positivi in un diverso contesto culturale.

Ma non si tratta solo di questo. L'estasi, l'incanto emotivo del fruitore standard della canzone di fronte a un appello "gastronomico" che giustamente ci offende, può costituire per quel tipo di fruitore l'unica possibilità che gli viene offerta nell'ambito di un determinato campo di esigenze, là dove la "cultura colta" non gli offre alcuna alternativa. Varrebbe la pena (al limite) di registrare alcuni protocolli verbali che un fruitore "ingenuo" desse delle emozioni che prova ascoltando un disco dell'usignolo commerciale di turno; e traducendo il protocollo ingenuo in termini tecnici ci potrebbe curiosamente accadere di scoprire che il tipo di emozione denunciato è lo stesso che il fruitore "colto", di fronte a un prodotto musicale "colto", denuncierebbe come "emozione lirica", intuizione sentimentale di una totalità. Analisi del genere aprirebero interessanti vie di discussione, sia per comprendere meglio il tipo di valori fruito dal soggetto "ingenuo" sia per valutare l'inadeguatezza categoriale della definizione "colta" rispetto al prodotto "colto" (ed entrerebbe in crisi tanta estetica). Ma senza addentrarci in terreni così pericolosi, vorremmo suggerire una esperienza immaginaria – dalla quale potrebbero prendere le mosse una serie di ipotesi di lavoro e di elaborazioni metodologiche più rigorose per procedere poi a esperimenti reali, concreti, a livello statistico.

Eleggiamo un modello di fruitore "ingenuo", intendendo come tale il consumatore non determinato da pregiudizi intellettuali di origine "colta"; potrebbe trattarsi di un operaio, o di un piccolo borghese. Naturalmente una indagine metodologicamente corretta dovrebbe svolgersi a più livelli sociali e psicologici; per verificare ad esempio sino a che punto nell'ambito di una cultura di massa i livelli

sociali costituiscono elemento di differenziazione della fruizione (poiché è ragionevole il sospetto che la pedagogia continuata di una cultura di massa stia già per conto proprio realizzando un pericoloso interclassismo psicologico, che rappresenta sul piano del gusto quello che sul piano del costume politico è il qualunquismo; e in altre parole, si tratterebbe, sotto altra forma, della sfida che – in una civiltà neocapitalistica – il mito della 600 e del televisore stanno lanciando alla coscienza politica).

Si intervisti il consumatore “ingenuo” circa x modelli di risposte possibili che egli è portato a dare per protocollare cosa prova ascoltando una data canzone. Per elaborare i modelli delle risposte possibili, anche qui occorrerebbe accettare una ipotesi di partenza circa le possibili funzioni di un prodotto artistico (intendendo “artistico” nel suo senso più generale). Ad esempio Charles Lalo suggeriva cinque possibili funzioni dell’arte:

- 1) Funzione di diversione (arte come gioco, stimolo alla divagazione, momento di sosta, di “lusso”);
- 2) Funzione catartica (arte come sollecitazione violenta delle emozioni e conseguente liberazione, allentamento della tensione nervosa o, a livello più ampio, di crisi emotive e intellettuali);
- 3) *Funzione tecnica* (arte come proposta di situazioni tecnico-formali, da godersi in quanto tali, valutate secondo criteri di abilità, adattamento, organicità, eccetera);
- 4) *Funzione di idealizzazione* (arte come sublimazione dei sentimenti e dei problemi, e quindi come evasione superiore – e pretesa tale – dalla loro contingenza immediata);
- 5) *Funzione di rafforzamento o duplicazione* (arte come intensificazione dei problemi o delle emozioni della vita quotidiana, così da portarle a evidenza e da renderne importante e inevitabile la considerazione o la compartecipazione).

[...]

Uno dei fenomeni più esemplari, a questo riguardo, ci pare quello di Rita Pavone, vista in quanto modello di comportamento. Il personaggio Rita Pavone costituisce un nodo in cui si fa chiara l’ambiguità connessa a tutti i fenomeni che ci interessano. Liquidare il caso come esempio di mal costume industriale, ci pare ingenuo. Esaltare il personaggio con lo spirito snobistico dell’intellettuale che va ad assistere ai riti pubblici che gli vengono dedicati (felice di farsi, per una sera, “massa” egli stesso, e tuttavia di sovrastare la massa grazie al giudizio ironico che ne dà facendone parte), è un’altra soluzione deprecabile. Alle sue prime apparizioni, Rita Pavone aveva destato perplessità circa la sua età. La Rita Pavone reale poteva avere anche diciott’anni (come poi si è appurato) ma il personaggio “Pavone” oscillava tra i tredici e i quindici. L’interesse suscitato ha avuto subito del morboso. C’era in questa ragazzina una sorta di appello non riducibile alle categorie consuete. Cosa significasse l’urlo di Mina, era chiaro. Mina era donna fatta, l’eccitazione musicale che provocava non poteva andare disgiunta da un interesse erotico, sia pure sublimato; ma in questo non vi era nulla di malsano. Il moralista potrà deprecare il successo del mito Bardot, ma il mito Bardot fa leva su tendenze perfettamente naturali, anche là dove gioca sul fascino torbido dell’adolescente impudica; anche il gusto dell’impudicizia rientra tra i progetti di madre natura. Cosa significasse il mito Paul Anka, era altrettanto chiaro: quel formidabile cortometraggio che è Lonely Boy ci ha mostrato con dovizia di particolari il tipo di reazioni isteriche che il cantante provocava sia tra la folla delle teenagers accorse a vederlo che (in modo più contenuto) tra le vecchie signore di un night club. In entrambi i casi una sana tendenza erotica stava alla base delle manifestazioni aberranti: si può fare impazzire un individuo facendo leva sul desiderio sessuale, ma ciò non coglie che il desiderio sessuale in sé sia un fatto normale. Con Rita Pavone si realizzava invece una sorta di richiamo ben più sfumato e impreciso. La Pavone appariva come la prima diva della canzone che non fosse donna; ma non era neppure bambina, nel senso in cui lo sono i soliti insopportabili fanciulli prodigio. Il fascino della Pavone stava nel fatto che in lei quanto sino ad allora era stato argomento riservato per i manuali di pedagogia e gli studi sull’età evolutiva, diventava elemento di spettacolo. I problemi dell’età dello sviluppo, quelli nei quali la fanciulla soffre di non essere più bambina e di non essere ancora donna, i turbamenti di una tempesta glandolare che solitamente hanno esiti segreti e sgraziati, diventavano in lei dichiarazione pubblica, gesto, teatro, e si facevano stato di grazia. Questa ragazza che camminava verso il pubblico con l’aria di domandare un gelato, e le uscivano di bocca parole di passione; questa voce ineducata il cui timbro, la cui intensità ben si addiceva a chiamar la

mamma dal cortile, e che trasmetteva messaggi di passione sgomenta; quel volto, da cui ormai, passato il primo spaesamento, si attendevano ammiccamenti maliziosi, e dichiarava all'improvviso un mondo fatto di semplicità e calze di lana bianca... In Rita Pavone per la prima volta, di fronte a una intera comunità nazionale, la pubertà si faceva balletto e acquistava pieni diritti nell'enciclopedia dell'erotismo – a livello di massa, badiamo, e coi crismi dell'organismo televisivo di stato, e dunque agli occhi della nazione consenziente, non nelle pagine di un Nabokov dedicato ad acquirenti colti, e al massimo ad adolescenti curiosi.

In tal senso Rita Pavone sarebbe potuta divenire il punto di riferimento di una serie inestricabile di proiezioni mitiche, simbolo di innocenza e di corruzione al medesimo tempo, tanto da far pensare al suo personaggio come a un capolavoro di crudeltà schiavistica, a una vittima di quei *comprachicos* di cui ci parlò Victor Hugo, i cui lineamenti venivano deformati da una crudele chirurgia sin dalla culla, per farne mostri da esibire per le fiere. Ma se l'adolescenza di questa ragazza fosse stata fermata artificialmente sui tredici anni presunti, onde farne spettacolo per le più svariate qualità di curiosi, il fenomeno si sarebbe immediatamente ristretto. La cultura di massa ha, nella sua ricerca della "medietà", una sorta di meccanica moralità per la quale rifiuta tutto ciò che è abnorme, preoccupata unicamente di fissarsi su una "normalità" che non dia noia a nessuno.

Il fatto singolare, dunque, è che, nell'anagrafe mitologica dell'industria culturale leggera, l'età di Rita Pavone si sia rapidamente stabilizzata sui diciott'anni. Lo spettacolo con cui si è provvisoriamente accomiatata dai palcoscenici reca come titolo "Non è facile avere diciott'anni". Automaticamente, cioè, per una sorta di omeostasi del mercato, il personaggio ha trovato la sua strada precisa ed è diventato emblema di una generazione, modello esemplare di una adolescenza nazionale che fa dei diciott'anni una sorta di punto di riferimento intorno al quale ruotano i problemi delle leve immediatamente precedenti e posteriori. Così Rita Pavone, da Caso Clinico che poteva essere, è diventata Norma Ideale e si è stabilizzata come Mito. In quanto mito essa realmente incarna i problemi dei suoi *fans*; le ansie per l'amore non corrisposto, il dispetto per l'amore avversato (in cui la situazione di Giulietta e Romeo assume le dimensioni non leggendarie che deve avere per toccare i giovani da vicino, e diventa l'incontro fugace mentre si va a prendere il latte), la scelta tra un ballo ginnastico, con funzioni di società, e *il ballo del mattone*, con funzioni erotiche (ma nello stesso tempo il rifiuto di un erotismo indifferenziato, la opzione erotica riservata a uno solo, e quindi una inequivocabile dichiarazione di moralità, un differenziarsi della generica immoralità degli adulti). Ritroviamo qui, soddisfatte, le cinque esigenze già ipotizzate: *idealizzazione* e *intensificazione* della vita quotidiana, *scossa catartica* dovuta all'intensità dell'urlo, *qualità tecnica* di un dettato canoro nuovo e apprezzato come tale, *evasione* da un mondo costruito dagli adulti grazie alla legalizzazione, attuata dalla cantante, di un mondo privato e riservato della adolescenza: la canzone – e il personaggio che canta – non si fanno Mito per caso, rispondono a tutte le aspettative del loro pubblico.

Ma, e qui sta la contraddizione, vi rispondono alla perfezione perché nello stesso tempo svolgono un compito pianificato di cui i giovani fruitori non sospettano neppure l'esistenza: *Il Mito Pavone fa in modo che problemi dell'adolescenza si mantengano in una forma generica*. L'adolescenza, attraverso la mistificazione attuata del mito, rimane una classificazione biologica, e non viene confrontata alle condizioni storiche di un mondo in cui l'adolescente vive. Se andiamo a leggerci le risposte date dai giovani alle varie richieste promosse da *l'Almanacco Bompiani 1964* troviamo singolarmente accentuata questa visione dell'adolescenza come classe biologica che rifiuta ogni corresponsabilità col mondo in cui vive – che trova come *dato* dagli adulti e a cui si oppone mediante programmi e manovre che fanno uso protestatario delle strutture approntate dagli adulti, senza prevederne un ricambio concreto. Questa destoricizzazione dei problemi si esemplifica proprio attraverso uno dei successi della Pavone (che già da tempo furoreggia in Francia), e cioè *Datemi un martello*. Pretesto per la danza, la canzone si pone come espressione di un baldanzoso anarchismo giovanile, dichiarazione programmatica *contro* qualcosa, in cui ciò che conta non è il qualcosa, ma l'energia dispiegata nella protesta.

In realtà la canzone è la standardizzazione ritmica (secondo modi che l'analisi di Liberovici su altri testi aiuta a capire) di un canto politico americano *If I had a hammer*, dove i riferimenti polemicici sono ben più scoperti, la protesta è diretta contro obiettivi reali, storici. Il martello di cui si parla originariamente è il martello del giudice: “Se avessi il martello del giudice – vorrei batterlo forte – per dire del pericolo che stiamo correndo.” L'autore è Pete Seeger: le sue canzoni gli hanno valso una condanna da parte della Commissione per le Attività Antiamericane. Rita Pavone invece chiede un martello per: 1) darlo in testa a “quella smorfiosa” che si accaparra l'attenzione di tutti i ragazzi della festa; 2) picchiare quanti ballano stretti stretti a luci basse; 3) rompere il telefono da cui tra breve chiamerà la mamma dicendo che è l'ora di tornare a casa. Ed ecco come un messaggio, già dotato di significato proprio, viene assunto usandone la configurazione superficiale e caricandola di un messaggio alla seconda potenza, appiattito in una significazione nuova, con funzione consolatoria; come per obbedire a un'inconscia esigenza di tranquillizzazione. In questo senso, come dice Roland Barthes, il Mito sta sempre a destra.

[...]

Da IL NOME DELLA ROSA

Settimo giorno

Notte

Dove avviene l'ecciprosi e a causa della troppa virtù prevalgono le forze dell'inferno

Il vecchio tacque. Teneva ambo le mani aperte sul libro, quasi accarezzandone le pagine, come se stesse stendendo i fogli per leggerlo meglio, o volesse proteggerlo da una presa rapace.

“Tutto questo non è servito comunque a nulla,” gli disse Guglielmo. “Ora è finita, ti ho trovato, ho trovato il libro, e gli altri sono morti invano.”

“Non invano,” disse Jorge. “Forse in troppi. E se mai ti fosse servita una prova che questo libro è maledetto, l'hai avuta. Ma non debbono essere morti invano. E affinché non siano morti invano, un'altra morte non sarà di troppo.”

Disse, e incominciò con le sue mani scarnite e diafane a lacerare lentamente, a brani e a strisce, le pagine molli del manoscritto, ponendosele a brandelli in bocca, e masticando lentamente come se consumasse l'ostia e volesse farla carne della propria carne.

Guglielmo lo guardava affascinato e pareva non si rendesse conto di quanto avveniva. Poi si riscosse e si protese in avanti gridando: “Cosa fai?” Jorge sorrise scoprendo le gengive esangui, mentre una bava giallastra gli colava dalle labbra pallide sulla peluria bianca e rada del mento.

“Sei tu che attendevi il suono della settima tromba, non è vero? Ascolta ora cosa dice la voce: sigilla quello che han detto i sette tuoni e non lo scrivere, prendilo e divoralo, esso amareggerà il tuo ventre ma alla tua bocca sarà dolce come il miele. Vedi? Ora sigillo ciò che non doveva essere detto, nella tomba che divento.”

Rise, proprio lui, Jorge. Per la prima volta lo udii ridere... Rise con la gola, senza che le labbra si atteggiassero a letizia, e quasi sembrava che piangesse: “Non te la attendevi, Guglielmo, questa conclusione, vero? Questo vecchio per grazia del Signore vince ancora, nevvvero?” E siccome Guglielmo cercava di sottrargli il libro, Jorge, che avvertì il gesto percependo la vibrazione dell'aria, si ritrasse stringendo il volume al petto con la sinistra, mentre con la destra continuava a stracciarne le pagine e a porsele in bocca.

Stava dall'altra parte del tavolo e Guglielmo, che non arrivava a toccarlo, tentò bruscamente di aggirare l'ostacolo. Ma fece cadere il suo scranno, impigliandovi la veste, in modo che Jorge ebbe modo di percepire il trambusto. Il vecchio rise ancora, questa volta più forte, e con insospettata rapidità protese la mano destra, a tentoni individuando il lume, guidato dal calore raggiunse la fiamma e vi premette sopra la mano, senza temere il dolore, e la fiamma si spense. La stanza piombò nell'oscurità e udimmo per l'ultima volta la risata di Jorge, che gridava: “Trovatemi ora, perché ora sono io che vedo meglio!” Poi tacque e non si fece più udire, muovendosi con quei passi silenziosi che rendevano sempre così inattese le sue apparizioni, e solo udivamo a tratti, in punti diversi della sala, il rumore della carta che si lacerava.

“Adso!” gridò Guglielmo, “stai sulla porta, non lasciare che esca!”

Ma aveva parlato troppo tardi perché io, che già da alcuni secondi fremevo dal desiderio di lanciarmi sul vecchio, al cader della tenebra mi ero buttato in avanti cercando di aggirare il tavolo dalla parte opposta a quella in cui si era mosso il mio maestro. Troppo tardi compresi che avevo dato modo a Jorge di guadagnare la porta, perché il vecchio sapeva dirigersi nel buio con straordinaria sicurezza. E infatti udimmo un rumore di carta lacerata alle nostre spalle, e abbastanza attutito, perché già proveniva dalla stanza attigua. E al tempo stesso udimmo un altro rumore, un cigolio stentato e progressivo, un gemere di cardini.

“Lo specchio!” gridò Guglielmo, “sta chiudendoci dentro!” Guidati dal rumore, entrambi ci buttammo verso l'entrata, io inciampai in uno sgabello e mi contusi una gamba, ma non ci feci caso, perché in un lampo capii che se Jorge ci avesse rinchiusi non saremmo mai più usciti: al buio non avremmo trovato il modo di aprire, non sapendo da quella parte cosa si dovesse manovrare e come.

Credo che Guglielmo si muovesse con la mia stessa disperazione perché me lo sentii accanto mentre entrambi, raggiunta la soglia, ci spingevamo contro il retro dello specchio che si stava chiudendo verso di noi. Arrivammo in tempo, perché la porta si arrestò e poco dopo cedette, riaprendosi. Evidentemente Jorge avvertendo che il gioco era impari, si era allontanato. Uscimmo dalla stanza maledetta, ma ormai non sapevamo dove il vecchio si fosse diretto e il buio era sempre totale. A un tratto mi sovvenni:

“Maestro, ma io ho con me l'acciarino!”

“E allora cosa aspetti,” gridò Guglielmo, “cerca la lampada e accendila!” Io mi gettai nel buio, indietro nel finis Africae, cercando il lume a tastoni. Vi riuscii subito, per miracolo divino, mi frugai nello scapolare, trovai l'acciarino, le mani mi tremavano e fallii due o tre volte prima di accenderlo, mentre Guglielmo ansimava dalla porta: “Presto, presto!” e finalmente feci luce.

“Presto,” mi incitò ancora Guglielmo, “se no quello si mangia tutto l'Aristotele!”

“E muore!” gridai io angosciato, raggiungendolo e mettendomi con lui alla ricerca.

“Non mi importa se muore, il maledetto!” gridava Guglielmo figgendo gli occhi in giro e muovendosi in modo disordinato. “Tanto con quello che ha mangiato il suo destino è già segnato. Ma io voglio il libro!”

Poi si arrestò, e soggiunse con maggior calma: “Ferma. Se facciamo così non lo troveremo mai. Zitti e fermi un istante.” Ci irrigidimmo in silenzio. E nel silenzio udimmo non molto lontano il rumore di un corpo che urtava un armadio, e il fracasso di alcuni libri che cadevano. “Di là!” gridammo insieme.

Corremmo in direzione dei rumori, ma subito ci rendemmo conto che dovevamo rallentare il passo. Infatti, fuori del finis Africae, la biblioteca era attraversata quella sera da refoli d'aria che sibilavano e gemevano in proporzione al forte vento esterno. Moltiplicati col nostro impeto, essi minacciavano di spegnere il lume, così duramente riconquistato. Non potendo noi accelerare, sarebbe stato d'uopo rallentare Jorge. Ma Guglielmo ebbe l'intuizione opposta e gridò: “Ti abbiamo preso vecchio, ora abbiamo la luce!” E fu saggia risoluzione, perché la rivelazione mise probabilmente in agitazione Jorge, che dovette accelerare il passo, compromettendo l'equilibrio di quella sua magica sensibilità di veggente delle tenebre. Infatti poco dopo udimmo un altro rumore e quando, seguendo il suono, entrammo nella sala Y di Yspania lo vedemmo, caduto a terra, il libro ancora tra le mani, mentre cercava di rialzarsi in mezzo ai volumi precipitati dal tavolo, che egli aveva urtato e rovesciato. Cercava di rialzarsi ma continuava a strappare le pagine, come per divorare quanto più in fretta potesse la sua preda.

Lo raggiungemmo che si era ormai levato e, sentendo la nostra presenza, ci fronteggiava arretrando. Il suo volto, al chiarore rosso del lume, ci apparve ora orrendo: i lineamenti alterati, un sudore maligno gli striava la fronte e le gote, gli occhi di solito bianchi di morte si erano iniettati di sangue, dalla bocca gli uscivano lembi di pergamena come a una belva famelica che si fosse troppo ingozzata e non riuscisse più a trangugiare il suo cibo. Sfigurata dall'ansia, dall'incombere del veleno che ormai già gli serpeggiava abbondante nelle vene, dalla sua disperata e diabolica determinazione, quella che era stata la figura venerabile del vegliardo appariva ora disgustosa e grottesca: in altri momenti avrebbe potuto muovere al riso, ma anche noi eravamo ridotti simili ad animali, a cani che braccano la selvaggina.

Avremmo potuto afferrarlo con calma, gli precipitammo invece addosso con enfasi, egli si divincolò, serrò le mani sul petto difendendo il volume, io lo tenevo con la sinistra mentre con la destra cercavo di mantenere alto il lume, ma gli sfiorai il volto con la fiamma, egli avvertì il calore, emise un suono soffocato, un ruggito, quasi, lasciando cadere dalla bocca pezzi di carta, abbandonò con la destra la presa sul libro, mosse la mano verso il lume e me lo strappò di colpo, lanciandolo in

avanti...

Il lume andò a cadere proprio nel mucchio di libri precipitati dal tavolo, accatastati l'uno sopra l'altro con le pagine aperte. L'olio si versò, il fuoco si apprese subito a una pergamena fragilissima che divampò come un fascio di sterpi secchi. Tutto avvenne in pochi attimi, una vampata si levò dai volumi, come se quelle pagine millenarie anelassero da secoli all'arsione e gioissero nel soddisfare di colpo una immemorabile sete di epirosi. Guglielmo si avvide di quanto stava accadendo e abbandonò la presa sul vecchio – il quale, come si sentì libero, si ritrasse di qualche passo – esitò alquanto, certo troppo, incerto se riprendere Jorge o buttarsi a spegnere il piccolo rogo. Un libro più vecchio degli altri arse quasi di colpo, buttando in alto una lingua di fiamma.

Le sottili lame del vento, che potevano spegnere una debole fiammella, ne incoraggiavano invece una più forte e vivace, e anzi ne facevan scaturire facelle vaganti.

“Spegni quel fuoco, presto!” gridò Guglielmo. “Qui brucia tutto!”

Io mi lanciai verso il rogo, poi mi arrestai perché non sapevo cosa fare. Guglielmo si mosse ancora verso di me, per venirmi in aiuto. Protendemmo le mani verso l'incendio, cercammo con gli occhi qualcosa con cui soffocarlo, io ebbi come una ispirazione, mi levai la veste sfilandola dal capo e cercai di buttarla sul focolaio. Ma le vampe erano ormai troppo alte, morsero la mia veste e se ne alimentarono. Ritrassi le mani che si erano ustionate, mi voltai verso Guglielmo e vidi, proprio alle sue spalle, Jorge che si era avvicinato di nuovo. Il calore era ormai così forte che egli lo avvertì benissimo, seppe con assoluta certezza dove stava il fuoco, e vi gettò l'Aristotele.

Guglielmo ebbe un moto d'ira e diede una spinta violenta al vecchio che urtò contro un armadio picchiando la testa contro uno spigolo e cadendo a terra... Ma Guglielmo, che credo di aver udito pronunciare una orribile bestemmia, non si prese cura di lui. Tornò ai libri. Troppo tardi. L'Aristotele, ovvero quanto ne era rimasto dopo il pasto del vecchio, già stava bruciando.

Frattanto alcune scintille erano volate verso le pareti e già i volumi di un altro armadio si stavano accartocciando sotto l'impeto del fuoco. Ormai non uno, ma due incendi ardevano nella stanza.

Guglielmo comprese che non avremmo potuto spegnerli con le mani, e risolse di salvare i libri coi libri. Afferrò un volume che gli parve meglio rilegato degli altri, e più compatto, e cercò di usarlo come un'arma per soffocare l'elemento nemico. Ma battendo la rilegatura borchiata sulla pira dei libri ardenti, non faceva altro che suscitare nuove scintille. Cercò di disperderle coi piedi, ma ottenne l'effetto opposto, perché se ne levarono volatili brandelli di pergamena quasi incenerita, che veleggiarono come pipistrelli mentre l'aria, alleata col suo aereo sodale, li inviava a incendiare la materia terrestre di altri fogli.

Sventura aveva voluto che quella fosse una delle sale più disordinate del labirinto. Dai ripiani degli armadi pendevano manoscritti arrotolati, altri libri ormai sfasciati lasciavano fuoriuscire dalle loro coperte, come da labbra beanti, lingue di vello rinsecchito dagli anni, e il tavolo doveva aver contenuto una quantità grande di scritti che Malachia (ormai solo da giorni) aveva trascurato di riporre. Cosicché la stanza, dopo il rovinio provocato da Jorge, era invasa da pergamene che altro non attendevano se non di trasformarsi in altro elemento.

In breve quel luogo fu un braciere, un rovelto ardente. Anche gli armadi partecipavano di quel sacrificio e incominciavano a crepitare. Mi resi conto che tutto il labirinto altro non era che una immensa pira sacrificale, preparata nell'attesa di una prima favilla...

“Dell'acqua, ci vuole dell'acqua!” diceva Guglielmo, ma poi soggiungeva: “E dove si trova dell'acqua in questo inferno?”

“In cucina, giù in cucina!” gridai.

Guglielmo mi guardò perplesso, il volto arrossato da quel furente chiarore. “Sì, ma prima che siamo scesi e risaliti... Al diavolo!” gridò poi, “in ogni caso questa stanza è perduta, e forse anche la prossima. Scendiamo subito, io cerco dell'acqua, e tu vai a dare l'allarme, ci vuole molta gente!”

Trovammo la strada verso la scala perché la conflagrazione rischiava anche le stanze successive, sia pure sempre più debolmente, tanto che percorremmo le ultime due stanze quasi a

tentoni. Sotto, la luce della notte illuminava pallidamente lo scriptorium e di lì scendemmo in refettorio. Guglielmo corse alla cucina, io alla porta del refettorio, armeggiando per aprirla dall'interno, e vi riuscii dopo non poco lavoro, perché l'agitazione mi rendeva goffo e inabile. Uscii sul pianoro, corsi verso il dormitorio, poi compresi che non avrei potuto svegliare i monaci a uno a uno, ebbi una ispirazione, andai in chiesa cercando la strada per la torre campanaria. Come vi giunsi, mi afferrai a tutte le corde, suonando a martello. Tiravo con forza e la corda della campana maggiore, risalendo, mi trascinava con sé. Le mani in biblioteca si erano ustionate sul dorso, avevo ancora le palme sane, così che me le ustionai facendole scivolare lungo le corde, sino a che sanguinarono e dovetti mollare la presa.

Ma ormai avevo fatto abbastanza rumore, mi precipitai all'esterno, in tempo per vedere i primi monaci che uscivano dal dormitorio, mentre da lontano si udivano le voci dei famigli che stavano affacciandosi alla soglia dei loro alloggiamenti. Non potei spiegarmi bene, perché ero incapace di formular parole, e le prime che mi vennero alle labbra furono nella mia lingua materna. Con la mano sanguinante indicavo le finestre dell'ala meridionale dell'Edificio dalle quali traspariva attraverso l'alabastro un anormale chiarore. Mi resi conto, dall'intensità della luce, che mentre scendevo e suonavo le campane, il fuoco si era ormai propagato ad altre stanze. Tutte le finestre dell'Africa e tutta la facciata tra questa e il torrione orientale ora rilucevano di bagliori disuguali.

“Acqua, portate acqua!” gridavo.

A tutta prima nessuno comprese. I monaci erano così adusi considerare la biblioteca come un luogo sacro e inaccessibile, che non riuscivano a rendersi conto che essa fosse minacciata da un accidente volgare, come una capanna di contadini. I primi che alzarono lo sguardo alle finestre si segnarono mormorando parole di spavento, e capii che credevano a nuove apparizioni. Mi afferrai alle loro vesti, li implorai di comprendere, sino a che qualcuno tradusse i miei singulti in parole umane.

Era Nicola da Morimondo, che disse: “La biblioteca brucia!”

“Ecco,” mormorai, lasciandomi cadere sfinito per terra.

Nicola dette prova di grande energia, gridò ordini ai servi, dette consigli ai monaci che lo attorniavano, inviò qualcuno ad aprire le altre porte dell'Edificio, altri spinse a cercar secchi e recipienti di ogni genere, indirizzò i presenti verso le sorgenti e i depositi d'acqua della cinta. Comandò ai vaccari di usare i muli e gli asini per trasportare degli orci... Se a dare queste disposizioni fosse stato un uomo dotato di autorità, sarebbe stato subito ubbidito. Ma i famigli erano usi ricevere ordini da Remigio, gli scrivani da Malachia, tutti dall'Abate. E nessuno dei tre era ahimè presente. I monaci cercavano con gli occhi l'Abate per cercare indicazioni e conforto, e non lo trovavano, e solo io sapevo che egli era morto, o stava morendo in quel momento, murato in un budello asfittico che ora si stava trasformando in un forno, in un toro di Falaride.

Nicola spingeva i vaccari da un lato ma qualche altro monaco, animato da buone intenzioni, li spingeva dall'altro. Alcuni confratelli avevano evidentemente perduto la calma, altri erano ancora intorpiditi dal sonno. Io cercavo di spiegare, ché ormai avevo ripreso l'uso della parola, ma è necessario ricordare che ero pressoché ignudo, avendo buttato la tonaca alle fiamme, e la vista del ragazzo che ero, sanguinante, annerito nel volto dalla fuliggine, indecentemente implume nel corpo, instupidito ora dal freddo, non doveva certo ispirare fiducia.

Finalmente Nicola riuscì a trascinare alcuni confratelli e altra gente nella cucina, che frattanto qualcuno aveva reso accessibile. Qualcun altro ebbe il buon senso di portare delle torce. Trovammo il locale in gran disordine, e compresi che Guglielmo doveva averlo messo a soqqadro per cercare acqua e recipienti adatti al trasporto.

Vidi in quel mentre proprio Guglielmo che sbucava dalla porta del refettorio, il volto bruciacchiato, l'abito fumigante, in mano aveva una gran pignatta e provai pietà per lui, povera allegoria dell'impotenza. Compresi che, se pure era riuscito a trasportare al secondo piano una pentola d'acqua senza rovesciarla, e se pure lo aveva fatto più d'una volta, doveva aver ottenuto ben poco. Mi sovvenni della storia di sant'Agostino, quando vede un fanciullo che tenta di travasare

l'acqua del mare con un cucchiaino: il fanciullo era un angelo e così faceva per prendersi gioco del santo che pretendeva penetrare i misteri della natura divina. E come l'angelo mi parlò Guglielmo appoggiandosi esausto allo stipite della porta: "È impossibile, non ce la faremo mai, neppure con tutti i monaci dell'abbazia. La biblioteca è perduta." Diversamente dall'angelo, Guglielmo piangeva.

Io mi strinsi a lui, mentre egli strappava da un tavolo un panno e tentava di ricoprirmi. Ci fermammo a osservare, ormai sconfitti, ciò che accadeva intorno a noi.

Era un accorrere disordinato di gente, alcuni salivano a mani nude e si incrociavano per la scala a chiocciola con chi a mani nude, spinto da stolido curiosità, era già salito, e ora discendeva a cercar recipienti. Altri più accorti cercavano subito pentole e bacili, per accorgersi che in cucina non vi era acqua bastevole. All'improvviso lo stanzone fu invaso da alcuni muli che recavano degli orci, e i vaccari che li spingevano, li scaricarono e accennarono a trasportare l'acqua in alto. Ma non conoscevano la strada per salire allo scriptorium, e ci volle del tempo prima che alcuni degli scrivani li istruissero, e quando salivano si scontravano con coloro che discendevano terrorizzati. Alcuni degli orci si infransero e sparsero l'acqua per terra, altri furono passati lungo le scale a chiocciola da mani volenterose. Seguì il gruppo e mi trovai nello scriptorium: dall'accesso alla biblioteca proveniva un fumo denso, gli ultimi che avevano tentato di spingersi su per il torrione orientale già ritornavano tossendo con gli occhi arrossati e dichiaravano che non si poteva più penetrare in quell'inferno.

Vidi allora Bencio. Alterato in viso, con un enorme recipiente saliva dal piano inferiore. Udì quello che dicevano i reduci e li apostrofò: "L'inferno ingoierà voi tutti, vigliacchi!" Si voltò come per cercare aiuto e mi vide: "Adso," gridò, "la biblioteca... la biblioteca..." Non attese la mia risposta. Corse ai piedi della scala e penetrò arditamente nel fumo. Fu l'ultima volta che lo vidi.

Avvertii uno scricchiolio che proveniva dall'alto. Dalle volte dello scriptorium cadevano pezzi di pietra misti a calce. Una chiave di volta scolpita in forma di fiore si staccò e quasi mi precipitava sul capo. Il pavimento del labirinto stava cedendo. Scesi di corsa al piano terreno e uscii all'aperto. Alcuni famigli volenterosi avevano portato delle scale con le quali tentavano di raggiungere le finestre dei piani alti e far passare l'acqua per quella via. Ma le scale più lunghe arrivavano a malapena alle finestre dello scriptorium e chi vi era salito non poteva aprirle dall'esterno. Mandarono a dire di aprirle dall'interno, ma nessuno ora ardiva più salire.

Frattanto io guardavo le finestre del terzo piano. La biblioteca tutta doveva essere diventata ormai un solo braciere fumigante e il fuoco ora correva di stanza in stanza aprendosi rapido alle migliaia di pagine riarse. Tutte le finestre erano ormai illuminate, un fumo nero usciva dal tetto: il fuoco si era già comunicato alle travature di copertura. L'Edificio, che sembrava così solido e tetragono, rivelava in quel frangente la sua debolezza, le sue crepe, i muri mangiati sin dall'interno, le pietre sgretolate che permettevano alla fiamma di raggiungere le intelaiature di legno ovunque esse fossero.

D'un tratto alcune finestre si spezzarono come premute da una forza interna, le scintille uscirono all'aperto punteggiando di luci vaganti il buio della notte. Il vento, da forte era divenuto più leggero, e fu sventura, perché forte avrebbe forse spento le scintille, leggero le trasportava eccitandole, e con loro faceva volteggiare nell'aria brandelli di pergamena, resi esili da una interna face. A quel punto si udì uno schianto: il pavimento del labirinto aveva ceduto in qualche punto precipitando le sue travi infuocate al piano inferiore, perché ora vidi lingue di fiamma alzarsi dallo scriptorium, anch'esso popolato di libri e di armadi, e di carte sciolte, distese sui tavoli, pronte alla sollecitazione delle scintille. Udii delle grida di disperazione provenire da un gruppo di scrivani che si mettevano le mani nei capelli e ancora divisavano di salire eroicamente, per recuperare le loro pergamene amatissime. Invano, ché la cucina e il refettorio erano ormai un incrocio di anime perdute agitantesi in tutte le direzioni, dove ciascuno ostacolava gli altri. La gente si urtava, cadeva, chi aveva un recipiente ne rovesciava il salvifico contenuto, i muli penetrati in cucina avevano avvertito la presenza del fuoco e scalpitando si precipitavano verso le uscite urtando gli umani e i loro stessi spaventatissimi palafrenieri. Si vedeva bene che, in ogni caso, quella turba di villani e di uomini devoti e saggi, ma inabilissimi, non diretta da alcuno, stava intralciando anche quei soccorsi che pure

avessero potuto sopraggiungere.

Tutto il pianoro era in preda al disordine. Ma si era appena all'inizio della tragedia. Perché, uscendo dalle finestre e dal tetto, la nube ormai trionfante delle scintille, incoraggiata dal vento, stava ricadendo ovunque, toccando le coperture della chiesa. Non v'è chi non sappia quante splendide cattedrali siano state vulnerabili al morso del fuoco: perché la casa di Dio appare bella e ben difesa come la Gerusalemme celeste a causa della pietra di cui fa pompa, ma le mura e le volte si reggono su di una fragile, per quanto mirabile, architettura di legno, e se la chiesa di pietra ricorda le foreste più venerabili per le sue colonne che si diramano alte nelle volte, ardite come querce, della quercia ha sovente il corpo – come ha parimenti di legno tutto il proprio arredo, gli altari, i cori, le tavole dipinte, le panche, gli scranni, i candelabri. Così accadde per la chiesa abbaziale dal portale bellissimo che tanto mi aveva affascinato il primo giorno. Essa prese fuoco in un tempo brevissimo. I monaci e la popolazione tutta del pianoro capirono allora che era in gioco la sopravvivenza stessa dell'abbazia, e tutti si misero a correre ancora più bravamente e disordinatamente per far fronte al pericolo.

Certo la chiesa era più accessibile e quindi più difendibile della biblioteca. La biblioteca era stata condannata dalla sua stessa impenetrabilità, dal mistero che la proteggeva, dall'avarizia dei suoi accessi. La chiesa, aperta maternamente a tutti nell'ora della preghiera, a tutti era aperta nell'ora del soccorso. Ma non v'era più acqua, o almeno pochissima se ne poteva reperire depositata in quantità sufficiente, le sorgenti ne fornivano con naturale parsimonia e con lentezza non commisurata all'urgenza della bisogna. Tutti avrebbero potuto spegnere l'incendio della chiesa, nessuno sapeva ormai come. Inoltre il fuoco si era comunicato dall'alto, dove era difficile issarsi per battere le fiamme o soffocarle con terra e stracci. E quando le fiamme arrivarono da basso, era ormai inutile buttarvi terra o sabbia, ché il soffitto ormai rovinava sui soccorritori travolgendone non pochi.

Così alle grida di rimpianto per le molte ricchezze arse si stavano ora unendo le grida di dolore per i volti ustionati, le membra schiacciate, i corpi scomparsi sotto un repentino precipitar di volte.

Il vento si era fatto di nuovo impetuoso e più impetuosamente alimentava il contagio. Subito dopo la chiesa presero fuoco gli stabbi e le stalle. Gli animali terrorizzati spezzarono i loro legami, travolsero le porte, si sparsero per il pianoro nitrendo, muggendo, belando, grugnando orribilmente. Alcune scintille raggiunsero la criniera di molti cavalli e si vide la spianata percorsa da creature infernali, da destrieri fiammeggianti che travolgevano tutto sul loro cammino che non aveva né meta né requie. Vidi il vecchio Alinardo, che si aggirava smarrito senza aver compreso cosa accadesse, travolto dal magnifico Brunello, aureolato di fuoco, trasportato nella polvere e ivi abbandonato, povera cosa informe. Ma non ebbi né modo né tempo di soccorrerlo, né di piangere la sua fine, perché scene non dissimili avvenivano ormai per ogni dove.

I cavalli in fiamme avevano trasportato il fuoco là dove il vento non lo aveva ancora fatto: ora ardevano anche le officine e la casa dei novizi. Torme di persone correvano da un capo all'altro della spianata, senza meta o con mete illusorie. Vidi Nicola, il capo ferito, l'abito a brandelli, che ormai vinto, in ginocchio sul viale di accesso, malediceva la maledizione divina. Vidi Pacifico da Tivoli che, rinunciando a ogni idea di soccorso, stava cercando di afferrare al passaggio un mulo imbizzarrito, e come vi riuscì mi gridò di fare anch'io la stessa cosa, e di fuggire, per sfuggire a quella bieca parvenza di Armageddon.

Mi chiesi allora dove fosse Guglielmo e temetti che fosse stato travolto da un crollo. Lo trovai dopo lunga ricerca nei pressi del chiostro. Aveva in mano la sua sacca da viaggio: mentre il fuoco già si comunicava alla casa dei pellegrini era salito nella sua cella per salvare almeno le sue preziosissime cose. Aveva preso anche la mia sacca, in cui trovai qualcosa di cui rivestirmi. Ci soffermammo ansanti a guardare cosa avveniva d'intorno. Ormai l'abbazia era condannata. Quasi tutti i suoi edifici erano, quale più quale meno, raggiunti dal fuoco. Quelli ancora intatti, non lo sarebbero stati tra poco, perché tutto ormai, dagli elementi naturali all'opera confusa dei soccorritori, collaborava a propagare l'incendio. Salve rimanevano le parti non edificate, l'orto, il giardino davanti

al chiostro... Non si poteva fare più nulla per salvare le costruzioni ma bastava abbandonare l'idea di salvarle per poter osservare tutto senza pericolo, stando in zona aperta.

Guardammo la chiesa che ormai ardeva lentamente, perché è proprio di queste grandi costruzioni avvampare subito nelle parti lignee e poi agonizzare per ore, talora per giorni. Diversamente fiammeggiava ancora l'Edificio. Qui il materiale combustibile era molto più ricco, il fuoco ormai propagatosi del tutto per lo scriptorium aveva ora invaso il piano della cucina. Quanto al terzo piano, dove un tempo e per centinaia di anni v'era stato il labirinto, era ormai praticamente distrutto.

“Era la più grande biblioteca della cristianità,” disse Guglielmo. “Ora,” aggiunse, “l'Anticristo è veramente vicino perché nessuna sapienza gli farà più da barriera. D'altra parte ne abbiamo visto il volto questa notte.”

“Il volto di chi?” domandai stordito.

“Jorge, dico. In quel viso devastato dall'odio per la filosofia, ho visto per la prima volta il ritratto dell'Anticristo, che non viene dalla tribù di Giuda come vogliono i suoi annunciatori, né da un paese lontano. L'Anticristo può nascere dalla stessa pietà, dall'eccessivo amor di Dio o della verità, come l'eretico nasce dal santo e l'indemoniato dal veggente. Temi, Adso, i profeti e coloro disposti a morire per la verità, ché di solito fan morire moltissimi con loro, spesso prima di loro, talvolta al posto loro. Jorge ha compiuto un'opera diabolica perché amava in modo così lubrico la sua verità da osare tutto pur di distruggere la menzogna. Jorge temeva il secondo libro di Aristotele perché esso forse insegnava davvero a deformare il volto di ogni verità, affinché non diventassimo schiavi dei nostri fantasmi. Forse il compito di chi ama gli uomini è di far ridere della verità, *fare ridere la verità*, perché l'unica verità è imparare a liberarci dalla passione insana per la verità.”

“Ma maestro,” azzardai dolente, “voi ora parlate così perché siete ferito nel profondo dell'animo. Però c'è una verità, quella che avete scoperto stasera, quella cui siete arrivato interpretando le tracce che avete letto nei giorni scorsi. Jorge ha vinto, ma voi avete vinto Jorge perché avete messo a nudo la sua trama...”

“Non v'era una trama,” disse Guglielmo, “e io l'ho scoperta per sbaglio.”

L'asserto era autocontraddittorio, e non capii se veramente Guglielmo voleva che lo fosse. “Ma era vero che le orme sulla neve rinviavano a Brunello,” dissi, “era vero che Adelmo si era suicidato, era vero che Venanzio non era annegato nell'orcio, era vero che il labirinto era organizzato così come lo avete immaginato, era vero che si entrava nel finis Africae toccando la parola *quatuor*, era vero che il libro misterioso era di Aristotele... Potrei continuare a elencare tutte le cose vere che voi avete scoperto giovandovi della vostra scienza...”

“Non ho mai dubitato della verità dei segni, Adso, sono la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo. Ciò che io non ho capito è stata la relazione tra i segni. Sono arrivato a Jorge attraverso uno schema apocalittico che sembrava reggere tutti i delitti, eppure era casuale. Sono arrivato a Jorge cercando un autore di tutti i crimini e abbiamo scoperto che ogni crimine aveva in fondo un autore diverso, oppure nessuno. Sono arrivato a Jorge inseguendo il disegno di una mente perversa e raziocinante, e non v'era alcun disegno, ovvero Jorge stesso era stato sopraffatto dal proprio disegno iniziale e dopo era iniziata una catena di cause, e di concause, e di cause in contraddizione tra loro, che avevano proceduto per conto proprio, creando relazioni che non dipendevano da alcun disegno. Dove sta tutta la mia saggezza? Mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere bene che non vi è un ordine nell'universo.”

“Ma immaginando degli ordini errati avete pur trovato qualcosa...”

“Hai detto una cosa molto bella, Adso, ti ringrazio. L'ordine che la nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso. Er muoz gelichesame die Leiter abewerfen, sô Er an ir ufgestigen ist... Si dice così?”

“Suona così nella mia lingua. Chi l'ha detto?”

“Un mistico delle tue terre. Lo ha scritto da qualche parte, non ricordo dove. E non è

necessario che qualcuno un giorno ritrovi quel manoscritto. Le uniche verità che servono sono strumenti da buttare.”

“Voi non potete rimproverarvi nulla, avete fatto del vostro meglio.”

“È il meglio degli uomini, che è poco. È difficile accettare l'idea che non vi può essere un ordine nell'universo, perché offenderebbe la libera volontà di Dio e la sua onnipotenza. Così la libertà di Dio è la nostra condanna, o almeno la condanna della nostra superbia.”

Ardii, per la prima e l'ultima volta in vita mia, una conclusione teologica: “Ma come può esistere un essere necessario totalmente intessuto di possibile? Che differenza c'è allora tra Dio e il caos primigenio? Affermare l'assoluta onnipotenza di Dio e la sua assoluta disponibilità rispetto alle sue stesse scelte, non equivale a dimostrare che Dio non esiste?”

Guglielmo mi guardò senza che alcun sentimento trasparisse dai tratti del suo viso, e disse: “Come potrebbe un sapiente continuare a comunicare il suo sapere se rispondesse di sì alla tua domanda?” Non capii il senso delle sue parole: “Intendete dire,” chiesi, “che non ci sarebbe più sapere possibile e comunicabile, se mancasse il criterio stesso della verità, oppure che non potreste più comunicare quello che sapete perché gli altri non ve lo consentirebbero?”

In quel momento una parte dei tetti del dormitorio crollò con immenso fragore soffiando verso l'alto una nuvola di scintille. Una parte delle pecore e delle capre, che erravano per la corte, ci passarono accanto lanciando atroci belati. Dei servi passarono in frotta accanto a noi, gridando, e quasi ci calpestarono.

“C'è troppa confusione qui,” disse Guglielmo. “Non in commotione, non in commotione Dominus.”

Ultimo folio

L'abbazia arse per tre giorni e per tre notti e a nulla valsero gli ultimi sforzi. Già nella mattinata del settimo giorno della nostra permanenza in quel luogo, quando ormai i superstiti si avvidero che nessun edificio poteva più essere salvato, quando delle costruzioni più belle diroccarono i muri esterni, e la chiesa, quasi avvolgendosi su di sé, ingoiò la sua torre, a quel punto mancò a ciascuno la volontà di combattere contro il castigo divino. Sempre più stanche furono le corse ai pochi secchi d'acqua rimasti, mentre ancora ardeva quietamente la sala capitolare con la superba casa dell'Abate. Quando il fuoco raggiunse il lato estremo delle varie officine i servi avevano ormai da tempo salvato quante più suppellettili potevano, e preferirono battere la collina per recuperare almeno parte degli animali, fuggiti oltre la cinta nella confusione della notte.

Vidi qualcuno dei famigli avventurarsi entro quello che rimaneva della chiesa: immaginai che cercassero di penetrare nella cripta del tesoro per arraffare, prima della fuga, qualche oggetto prezioso. Non so se ci siano riusciti, se la cripta non fosse già sprofondata, se i gaglioffi non siano sprofondati nelle viscere della terra nel tentativo di raggiungerla.

Salivano intanto uomini dal villaggio, a prestar soccorso, o a cercar anch'essi di racimolare un qualche bottino. I morti rimasero per lo più tra le rovine ancora roventi. Al terzo giorno, curati i feriti, seppelliti i cadaveri rimasti allo scoperto, i monaci e tutti gli altri raccolsero le loro cose e abbandonarono il pianoro ancora fumante, come un luogo maledetto. Non so dove si siano dispersi.

Guglielmo e io lasciammo quei luoghi, su due cavalcature trovate smarrite nel bosco, e che ormai considerammo *res nullius*. Puntammo verso oriente. Giunti di nuovo a Bobbio apprendemmo cattive nuove dell'imperatore. Arrivato a Roma era stato incoronato dal popolo. Ritenuta ormai impossibile ogni composizione con Giovanni, aveva eletto un antipapa, Nicola V. Marsilio era stato nominato vicario spirituale di Roma, ma per sua colpa, o per sua debolezza, avvenivano in quella città cose assai tristi a riferirsi. Si torturavano sacerdoti fedeli al papa che non volevano dir messa, un priore degli agostiniani era stato gettato nella fossa dei leoni in Campidoglio. Marsilio e Giovanni da Gianduno avevano dichiarato Giovanni eretico e Ludovico l'aveva fatto condannare a morte. Ma

l'imperatore malgovernava, si stava inimicando i signori locali, sottraeva danaro al pubblico erario. Man mano che udivamo queste notizie, ritardavamo la nostra discesa verso Roma, e capii che Guglielmo non voleva trovarsi a essere testimone di eventi che umiliavano le sue speranze.

Giunti che fummo a Pomposa, apprendemmo che Roma si era ribellata a Ludovico, il quale era risalito verso Pisa, mentre nella città papale rientravano trionfalmente i legati di Giovanni.

Nel frattempo Michele da Cesena si era reso conto che la sua presenza ad Avignone non portava ad alcun risultato, anzi temeva per la sua vita, ed era fuggito ricongiungendosi con Ludovico a Pisa. L'imperatore aveva frattanto perso anche l'appoggio di Castruccio, signore di Lucca e Pistoia, che era morto.

In breve, prevedendo gli eventi, e sapendo che il Bavaro si sarebbe portato a Monaco, invertimmo il cammino e decidemmo di precederlo colà, anche perché Guglielmo avvertiva che l'Italia stava diventando insicura per lui. Nei mesi e negli anni che seguirono, Ludovico vide l'alleanza dei signori ghibellini disfarsi, l'anno dopo Nicola antipapa si sarebbe reso a Giovanni, presentandogli con una corda al collo.

Come giungemmo a Monaco di Baviera io dovetti separarmi, tra molte lacrime, dal mio buon maestro. La sua sorte era incerta, i miei parenti preferirono che tornassi a Melk. Dalla tragica notte in cui Guglielmo mi aveva palesato il suo sconforto davanti alle rovine dell'abbazia, come per tacito accordo, non avevamo più parlato di quella vicenda. Né più vi accennammo nel corso del nostro doloroso commiato.

Il mio maestro mi diede molti buoni consigli per i miei studi futuri, e mi regalò le lenti che gli aveva fabbricato Nicola, lui avendo ormai di nuovo le sue. Ero ancora giovane, mi disse, ma un giorno mi sarebbero tornate utili (e invero le tengo sul naso, ora che scrivo queste righe). Poi mi abbracciò forte, con la tenerezza di un padre, e mi congedò.

Non lo vidi più. Seppi molto più tardi che era morto durante la grande pestilenza che infierì per l'Europa verso la metà di questo secolo. Prego sempre che Dio abbia accolto la sua anima e gli abbia perdonato i molti atti d'orgoglio che la sua fierezza intellettuale gli aveva fatto commettere.

Anni dopo, già uomo assai maturo, ebbi occasione di compiere un viaggio in Italia su mandato del mio Abate. Non resistetti alla tentazione e al ritorno feci una lunga deviazione per rivisitare quello che era rimasto dell'abbazia.

I due villaggi alle falde del monte si erano spopolati, le terre intorno erano incolte. Salii sino al pianoro e uno spettacolo di desolazione e di morte si presentò ai miei occhi inumiditi di pianto.

Delle grandi e magnifiche costruzioni che adornavano quel luogo, erano rimaste sparse rovine, come era già accaduto dei monumenti degli antichi pagani nella città di Roma. L'edera aveva ricoperto i brandelli dei muri, le colonne, i radi architravi rimasti intatti. Erbe selvatiche invadevano il terreno per ogni dove, e non si capiva neppure dove fossero stati un tempo l'orto e il giardino. Solo il luogo del cimitero era riconoscibile, per alcune tombe che ancora affioravano dal terreno. Unico cenno di vita, alti uccelli da preda cacciavano lucertole e serpenti che, come basilischi, si acquattavano tra le pietre o guizzavano sui muri. Del portale della chiesa erano rimaste poche vestigia corrose di muffa. Il timpano sopravviveva per metà e vi scorsi ancora, dilatato dalle intemperie e languido di luridi licheni, l'occhio sinistro del Cristo in trono, e qualcosa del volto del leone.

L'Edificio, tranne il muro meridionale, diroccato, sembrava ancora stare in piedi e sfidare il corso del tempo. I due torrioni esterni, che davano sullo strapiombo, parevano quasi intatti, ma dappertutto le finestre erano occhiaie vuote le cui lacrime vischiose eran rampicanti putridi. Nell'interno l'opera dell'arte, distrutta, si confondeva con quella della natura e per vasti tratti dalla cucina l'occhio correva al cielo aperto, attraverso lo squarcio dei piani superiori e del tetto, diruti abbasso come angeli caduti. Tutto ciò che non era verde di muschio era ancora nero dal fumo di tanti decenni prima.

Rovistando tra le macerie trovavo a tratti brandelli di pergamena, precipitati dallo scriptorium e dalla biblioteca e sopravvissuti come tesori sepolti nella terra; e incominciai a raccogliarli, come se

dovessi ricomporre i fogli di un libro. Poi mi avvidi che da uno dei torrioni saliva ancora, pericolante e quasi intatta, una scala a chiocciola allo scriptorium, e di lì, inerpandosi per un pendio di macerie, si poteva arrivare all'altezza della biblioteca: la quale era però soltanto una sorta di galleria rasente le mura esterne, che dava in ogni punto sul vuoto.

Lungo un tratto di muro trovai un armadio, ancora miracolosamente ritto lungo la parete, non so come sopravvissuto al fuoco, marcio d'acqua e di insetti. Dentro vi stava ancora qualche foglio. Altri lacerti trovai frugando le rovine da basso. Povera messe fu la mia, ma passai una intera giornata a raccoglierla, come se da quelle disiecta membra della biblioteca dovesse pervenirmi un messaggio. Alcuni brandelli di pergamena erano scoloriti, altri lasciavano intravedere l'ombra di una immagine, a tratti il fantasma di una o più parole. Talora trovai fogli su cui erano leggibili intere frasi, più facilmente rilegature ancora intatte, difese da quelle che erano state borchie di metallo... Larve di libri, apparentemente ancora sane di fuori ma divorate all'interno: eppure qualche volta si era salvato un mezzo foglio, traspariva un incipit, un titolo...

Raccolsi ogni reliquia che potei trovare, e ne empii due sacche da viaggio, abbandonando cose che mi erano utili pur di salvare quel misero tesoro.

Lungo il viaggio di ritorno e poi a Melk passai molte e molte ore a tentar di decifrare quelle vestigia. Spesso riconobbi da una parola o da una immagine residua di quale opera si trattasse. Quando ritrovai nel tempo altre copie di quei libri, li studiai con amore, come se il fato mi avesse lasciato quel legato, come se l'averne individuato la copia distrutta fosse stato un segno chiaro del cielo che diceva tolle et lege. Alla fine della mia paziente ricomposizione mi si disegnò come una biblioteca minore, segno di quella maggiore scomparsa, una biblioteca fatta di brani, citazioni, periodi incompiuti, moncherini di libri.

Più rileggo questo elenco più mi convinco che esso è effetto del caso e non contiene alcun messaggio. Ma queste pagine incomplete mi hanno accompagnato per tutta la vita che da allora mi è restata da vivere, le ho spesso consultate come un oracolo, e ho quasi l'impressione che quanto ho scritto su questi fogli, che tu ora leggerai, ignoto lettore, altro non sia che un centone, un carne a figura, un immenso acrostico che non dice e non ripete altro che ciò che quei frammenti mi hanno suggerito, né so più se io abbia sinora parlato di essi o essi abbiano parlato per bocca mia. Ma quale delle due venture si sia data, più recito a me stesso la storia che ne è sortita, meno riesco a capire se in essa vi sia una trama che vada al di là della sequenza naturale degli eventi e dei tempi che li connettono. Ed è cosa dura per questo vecchio monaco, alle soglie della morte, non sapere se la lettera che ha scritto contenga un qualche senso nascosto, e se più d'uno, e molti, o nessuno. Ma questa mia inabilità a vedere è forse effetto dell'ombra che la grande tenebra che si avvicina sta gettando sul mondo incanutito. Est ubi gloria nunc Babylonia? Dove sono le nevi di un tempo? La terra danza la danza di Macabré, mi sembra a tratti che il Danubio sia percorso da battelli carichi di folli che vanno verso un luogo oscuro.

Non mi rimane che tacere. O quam salubre, quam iucundum et suave est sedere in solitudine et tacere et loqui cum Deo! Tra poco mi ricongiungerò col mio principio, e non credo più che sia il Dio di gloria di cui mi avevano parlato gli abati del mio ordine, o di gioia, come credevano i minoriti di allora, forse neppure di pietà. Gott ist ein lautes Nichts, ihn rührt kein Nun noch Hier... Mi inoltrerò presto in questo deserto amplissimo, perfettamente piano e incommensurabile, in cui il cuore veramente pio soccombe beato. Sprofonderò nella tenebra divina, in un silenzio muto e in una unione ineffabile, e in questo sprofondarsi andrà perduta ogni eguaglianza e ogni disuguaglianza, e in quell'abisso il mio spirito perderà se stesso, e non conoscerà né l'uguale né il disuguale, né altro: e saranno dimenticate tutte le differenze, sarò nel fondamento semplice, nel deserto silenzioso dove mai si vide diversità, nell'intimo dove nessuno si trova nel proprio luogo. Cadrò nella divinità silenziosa e disabitata dove non c'è opera né immagine.

Fa freddo nello scriptorium, il pollice mi duole. Lascio questa scrittura, non so per chi, non so più intorno a che cosa: stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.

Da LECTOR IN FABULA

L'esplicitazione semantica

Quando si trova di fronte a un lessema il lettore non sa quali delle proprietà o semi del semema corrispondente debbano essere attualizzati, in modo da mettere in opera i processi di amalgama. Se ogni proprietà semantica che il semema include o implicita dovesse venire tenuta presente nel corso della decodifica del testo, il lettore sarebbe obbligato a delineare, in una sorta di impossibile diagramma mentale, l'intera rete di proprietà interconnesse che costituisce il Campo Semantico Globale secondo il Modello Q (cfr. *Trattato*, 2.12).

Fortunatamente non si fa mai così. In casi normali le proprietà del semema rimangono virtuali, vale a dire che esse rimangono registrate dall'enciclopedia del lettore il quale semplicemente si dispone ad attualizzarle via via che il corso testuale glielo richiederà. Il lettore cioè esplicita, di ciò che rimane semanticamente incluso o implicitato, solo ciò che gli serve. Nel far questo egli magnifica alcune proprietà mentre tiene le altre sotto narcosi.¹

Per esempio in *Un drame bien parisien* si dice che Raoul è un [monsieur], il che implicita maschio umano adulto. Ma ogni essere umano ha, come proprietà assegnategli dal codice, due braccia, due gambe, due occhi, un sistema circolatorio a sangue caldo, un paio di polmoni e persino un pancreas. Dal momento però che una serie di segnali di genere avvertono il lettore che non ha a che fare con un trattato anatomico, questi mantiene narcotizzate tutte queste proprietà sino al capitolo secondo di questa storia dove Raoul alza la propria mano. A questo punto la proprietà virtuale di avere mani, che era rimasta per così dire "a disposizione" nell'enciclopedia, viene magnificata. Raoul, per il resto, potrà testualmente sopravvivere anche senza polmoni – ma se leggessimo *La montagna incantata* i polmoni di Hans Castorp prima o poi dovremmo tirarli fuori.

D'altra parte una proprietà narcotizzata non è una proprietà eliminata. Essa non è esplicitamente affermata ma non viene neppure negata. Se improvvisamente la storia in esame ci dicesse che Raoul ha un sistema circolatorio a sangue freddo, saremmo costretti a riaggiustare tutta la nostra attenzione cooperativa e riceveremmo un segnale di genere: saremmo passati dalla commedia al romanzo dell'orrore. Ma per decidere quali proprietà debbano venir magnificate e quali narcotizzate, non basta comparare quanto ci viene provvisto da una ispezione all'enciclopedia. Le strutture discorsive vengono attualizzate alla luce di una ipotesi circa il topic o i topic testuali.

Il topic

Le sceneggiature e le rappresentazioni sememiche sono basate su processi di semiosi illimitata e come tali richiedono una cooperazione del lettore che deve decidere dove ampliare e dove bloccare il processo di interpretabilità illimitata. L'enciclopedia semantica è potenzialmente infinita (o finita ma illimitata) e dalla estrema periferia di un dato semema il centro di ogni altro può essere raggiunto, e viceversa (cfr. *Trattato*, 2.12). Poiché ogni proposizione contiene ogni altra proposizione, un testo potrebbe generare, per via di successive interpretazioni e magnificazioni semantiche, ogni altro testo (il che è poi quello che accade nella circolazione intertestuale e la storia della letteratura ne è la prova).

Dobbiamo dunque decidere come un testo, in sé potenzialmente infinito, possa generare solo le interpretazioni che la sua strategia ha previsto. In realtà "una sceneggiatura contiene molti dettagli la cui supposizione non è garantita dalla situazione" (Winston, 1977: 180) e "sembra ovvio che quando organizzo un party o quando leggo una storia intorno a un party, non debba attualizzare l'intero supermarket per il semplice fatto che vado al supermarket a cercare qualche nocciolina per i miei ospiti... In una situazione come 'cercare noccioline per gli ospiti' è il topic... il solo aspetto rilevante è il successo dell'atto che realizza il mio proposito" (van Dijk, 1976b: 38).

Nel riprendere il concetto di topic, di cui si è già parlato nel primo capitolo, c'è da chiarire perché si decide di usare un termine inglese (peraltro ricalcato sulla terminologia retorica greca) e non si ricorre invece a |tema|, che sembra servire egregiamente allo scopo. Non ci sarebbero infatti difficoltà a usare indifferente mente tema e topic, e talora lo faremo, se non fosse che il termine |tema| rischia di assumere anche altre accezioni. Per esempio, come lo impiega Tomaševskij (1928), esso si avvicina di molto al concetto di fabula che sarà analizzato nel capitolo 6. Come si chiarirà più avanti, il topic è uno strumento metatestuale, uno schema abduttivo proposto dal lettore, mentre la fabula è parte del contenuto del testo (l'opposizione è strumento pragmatico vs struttura semantica). Come si vedrà ci sono dei topic risolvibili in una macroproposizione di fabula (il topic della prima parte di Cappuccetto Rosso è indubbiamente «incontro di una bambina col lupo nel bosco», e la macroproposizione che si ottiene astraendo dalle strutture discorsive è «una bambina incontra il lupo nel bosco»). Ma ci sono anche topic di frase e topic discorsivi che scompaiono quando si passa ad astrarre il “terna dominante” di un testo.

Sčeglov e Žolkovskij (1971) parlano di “tema” come qualcosa che “è legato al testo non da un segno di eguaglianza ma da una freccia di inferenza”, non di un riassunto per il lettore ma di una astrazione scientifica ovvero di una “registrazione del significato in termini metalinguistici” e riconoscono in un testo gerarchie di temi; in questo senso il loro tema pare assai affine a quello che qui si chiama topic. Ma poi quando analizzano le novelle di Conan Doyle definiscono come temi generali i valori di calore, comfort, sicurezza, che in questo libro saranno piuttosto visti come grandi opposizioni a livello di strutture ideologiche. Come per la presupposizione, la sceneggiatura, l'isotopia, siamo di nuovo di fronte a una categoria-ombrello. Come si vedrà si cercherà di distinguere il topic dall'isotopia e questi dagli elementi della fabula.

Pertanto pare opportuno rischiare il barbarismo e usare |topic| in una accezione molto precisa, anche se non sarà pericoloso designarlo talora, per comodità, come tema. Il topic non serve solo a disciplinare la semiosi riducendola: serve anche a orientare la direzione delle attualizzazioni. Nel primo capitolo si è esaminato lo spettro sememico dell'espressione |invece| che riceve una sua definizione quale istruzione semantica solo se registra un operatore testuale come appunto il topic. Un caso analogo è dato dall'avverbio |anche|, come si evince dalla espressione che segue:

(16a) Carlo fa all'amore con sua moglie due volte alla settimana. Anche Luigi.

Anche il lettore meno smaliziato non può trattenere un sorriso di fronte alla possibile ambiguità di questo testo. Potrebbe essere un semplice rilievo statistico sulla frequenza dei ritmi sessuali di due coppie, ma potrebbe anche essere l'allusione a un triangolo adulterino. Ci accorgiamo subito che l'ambiguità cade se intendiamo (16a) come la risposta all'una o all'altra delle due domande che seguono:

(16b) Quante volte alla settimana Carlo e Luigi fanno all'amore con le rispettive mogli?

(16c) Come stanno le cose tra quei tre? Voglio dire, chi fa all'amore con chi?

Nel caso (16b) il topic è il ritmo sessuale di due coppie, mentre nel caso (16c) è i rapporti tra una donna e due uomini. Come per |invece| ci accorgiamo che |anche| non è solo definito da una marca o sema omnicontestuale, ma deve recare una qualche selezione contestuale che stabilisca che esso contrassegna una omogeneità di comportamento rispetto all'azione individuata dal topic. Osserveremo qui di passaggio due cose. Anzitutto che l'ambiguità di (16a) non nasce direttamente dall'impiego dell'espressione |anche|, dato che non vi sarebbe ambiguità nel caso che segue:

(17) Carlo porta a passeggio il suo cane tutte le sere. Anche Luigi.

e cioè a nessuno verrebbe in mente che due uomini possano aspirare a portare a passeggio lo stesso cane. Ciò significa che in (16a) scattano anche sceneggiature intertestuali (topoi abbastanza assestati concernenti triangoli adulterini) mentre non esistono sceneggiature analoghe per i rapporti tra uomini e animali domestici. La seconda osservazione è che per definire il topic di (16a) il lettore deve avanzare ipotesi sul numero di individui in gioco nel mondo, possibile o "reale". definitogli dal testo. Tutto dipende infatti dal sapere se il testo sta parlando di quattro o di tre distinti individui. Tutto questo ci dice che l'individuazione del topic è materia di inferenza, ovvero di ciò che Peirce chiamerebbe abduzione (cfr. *Trattato*, 2.14.2). Individuare il topic significa avanzare un'ipotesi su una certa regolarità di comportamento testuale. Questo tipo di regolarità è anche quello che, crediamo, fissa sia i limiti che le condizioni di coerenza di un testo. Un testo come il seguente:

(18) Il furgoncino del pane di Boland che distribuisce a domicilio in telai il nostro quotidiano ma lei preferisce le forme di pane di ieri rivoltate nel forno con la crosta superiore calda croccante. Ti fa sentir giovane. In qualche luogo dell'Oriente: mattina presto: muoversi all'alba, viaggiare intorno innanzi al sole, rubargli una giornata di cammino.

potrebbe essere del tutto incoerente se non individuassimo un topic formulabile come «libera associazione di idee che si attua nella mente di Leopold Bloom, stimolato dal calore del sole, dopo aver evitato la botola del numero 75 di Eccles Street». E infatti si tratta di un esempio di monologo interiore dall'*Ulisse* di Joyce. Ma prima che una decisione testuale stabilisse che si poteva elevare a tema narrativo anche un flusso di coscienza, testi di questo genere sarebbero stati considerati incoerenti, e pertanto qualificati come non-testi.

Nello stesso modo il topic fissa i limiti di un testo (altro problema su cui molte teorie testuali sono poco più che evasive). A questo proposito rimandiamo alla seconda novella di Alphonse Allais riportata in Appendice 2, *Les Templiers*. Correntemente si ritiene che il titolo di un brano ne fissi il tema. Se così fosse (e così di solito è) la novella di Allais sarebbe incompleta, perché ci promette un tema del tipo «cosa accadde la volta che incappai nei templari» e poi non soddisfa le nostre attese. Se invece trascuriamo il titolo e leggiamo attentamente le prime righe della storia, ci si accorge che il topic testuale è «come ricordare il nome di quel tizio?». Una volta ottenuto il risultato, risalendo da ricordo a ricordo sino al ricordo più vivido, il testo non ha più motivo di continuare, è finito. La storia dei templari era solo strumentale rispetto al proposito principale. Naturalmente Allais ha posto un titolo ingannevole proprio perché sapeva che il lettore avrebbe usato il titolo come indicatore tematico. Ancora una volta, come per molte novelle di Allais, siamo di fronte a un gioco metalinguistico sulle convenzioni narrative, dove l'autore vuole proprio mettere in questione una regola di genere assai assestata.

Il problema è piuttosto di sapere in che modo il Lettore Modello (che di solito non è oggetto di un raggio da parte dell'autore) viene orientato alla ricostruzione del topic. Sovente il segnale è esplicito: il titolo appunto, o una espressione manifestata che dice di cosa appunto il testo si vuole occupare. Talora invece il topic è da cercare. Il testo allora lo stabilisce reiterando per esempio con molta evidenza una serie di sememi, altrimenti detti parole chiave.² Altre volte queste espressioni chiave, più che essere abbondantemente distribuite sono solo strategicamente collocate. In questi casi il lettore deve, per così dire, annusare qualcosa di eccezionale in un certo tipo di dispositio e su quella base azzardare la propria ipotesi. L'ipotesi può naturalmente risultare fallace, come accade (e lo vedremo) in *Un drame bien parisien*, che apparentemente suggerisce un topic mentre di fatto ne sviluppa un altro. Appunto per questo, e quanto più un testo è complesso, la lettura non è mai lineare, il lettore è costretto a riguardare all'indietro e a rileggere il testo, anche più volte, e in certi casi ricominciando dalla fine.

Infine bisogna osservare che un testo non ha necessariamente un solo topic. Si possono stabilire gerarchie di topic, da topic di frase a topic discorsivi via via sino ai topic narrativi e al macrotopic che tutti li ingloba. All'inizio *I promessi sposi* parla del lago di Como, ed è necessario capirlo per

attribuire, per esempio, un senso geografico all'espressione |ramo|; proseguendo nella lettura ci rendiamo conto che è in gioco l'incontro di un curato di campagna con due bravi; ma poi si realizza che questi temi minori sono parte di un tema maggiore che è la difficoltà di celebrare un matrimonio; e alla fine, volendo interpretare il libro nei suoi valori ideologici, si elabora l'ipotesi che quello di cui parla sia il ruolo della Provvidenza nelle cose umane. Ad ogni livello di questa gerarchia, un topic stabilisce, come ha suggerito van Dijk, una *aboutness*, un essere-intorno-a qualcosa. La *aboutness* del *De bello gallico* è la guerra nelle Gallie, il |de| latino è appunto un segnale tematico. L'individuazione del topic permette una serie di amalgami semantici che stabiliscono un dato livello di senso o isotopia. Ma a questo proposito occorre stabilire la differenza tra topic e isotopia (due nozioni che appaiono collegate etimologicamente, e a buona ragione). Ci sono dei casi in cui topic e isotopia sembrano coincidere, ma sia chiaro che il topic è fenomeno pragmatico mentre l'isotopia è fenomeno semantico. Il topic è una ipotesi che dipende dall'iniziativa del lettore, che la formula in modo alquanto rozzo, sotto forma di domanda ("di che diavolo si sta parlando?") che si traduce quindi come proposta di un titolo tentativo ("si sta probabilmente parlando di questo"). È dunque strumento metatestuale che il testo può sia presupporre che contenere esplicitamente sotto forma di marcatori di topic, titoli, sottotitoli, espressioni-guida. Sulla base del topic il lettore decide di magnificare o narcotizzare le proprietà semantiche dei lessemi in gioco, stabilendo un livello di coerenza interpretativa, detta isotopia.

L'Isotopia

Greimas (1970: 188) definisce l'isotopia come "un insieme di categorie semantiche ridondanti che rendono possibile la lettura uniforme di una storia". La categoria avrebbe dunque funzioni di disambiguazione transfrastica o testuale, ma in varie occasioni Greimas fornisce esempi che concernono anche frasi e addirittura sintagmi nominali. Per esempio per spiegare in che senso l'amalgama su un solo classema (o categoria semantica, o sema contestuale iterativo) permetta una lettura uniforme, egli fornisce l'esempio delle due espressioni |il cane abbaia| e |il commissario abbaia|. Dato che |abbaiare| ha due classemi, «umano» e «canino», è la presenza del cane o del commissario che porta a reiterare uno dei due a decidere se |abbaiare| va preso in senso proprio o figurato. Dovrebbe essere chiaro che quelli che qui sono chiamati classemi sono le nostre selezioni contestuali (cfr. 1.2 e 4.6.3). La presenza umana del commissario introduce un contesto «umano» e permette di individuare nello spettro compositivo di |abbaiare| la selezione appropriata.

Ma possiamo dire che una isotopia si realizzi sempre e solo a queste condizioni? A parte il fatto che allora essa non si distinguerebbe dalla normale coerenza semantica e dal concetto di amalgama, i registri compiuti delle varie accezioni del termine, sia in Greimas che nei suoi discepoli (cfr. Kerbrat-Orecchioni, 1976), ci dicono che si è parlato a varie riprese di isotopie semantiche, fonetiche, prosodiche, stilistiche, enunciative, retoriche, presupposizionali, sintattiche, narrative. È lecito pertanto supporre che |isotopia| sia divenuto un termine-ombrello che copre diversi fenomeni semiotici genericamente definibili come coerenza di un percorso di lettura, ai vari livelli testuali. Ma la coerenza si ottiene, ai vari livelli testuali, applicando le stesse regole? Ecco perché è opportuno – se non realizzare una sistematica delle isotopie – rendere il termine più univoco e maneggevole almeno ai fini del presente discorso, stipulando le condizioni minime di impiego. [...]

Le passeggiate inferenziali

Ma sia che si scelga l'analogia con la rete ferroviaria che quella con la descrizione della partita, è essenziale alla cooperazione che il testo sia rapportato di continuo all'enciclopedia. Per azzardare previsioni che abbiano una minima probabilità di soddisfare il corso della storia, il lettore esce dal testo. Elabora inferenze, ma va a cercare altrove una delle premesse probabili del proprio entimema.

In altre parole, se la fabula gli dice “x compie l’azione tale” il lettore azzarderà: “e siccome ogni volta che un x compie l’azione tale di solito si ha l’esito y” per concludere “allora l’azione di x avrà l’esito y”.

Nel testo quando Raoul alza la mano il lettore è chiamato a comprendere che per forza di enciclopedia, Raoul la alza per battere. Ma a questo punto il lettore si attende che Raoul batta Marguerite. Questo secondo movimento non è della stessa natura semiotica del primo. Il primo attualizza le strutture discorsive, non genera aspettativa ma sicurezza, mentre il secondo coopera tentativamente ad attualizzare in anticipo la fabula e ha la natura della tensione, della scommessa, dell’abduzione.

Per azzardare la sua ipotesi il lettore deve ricorrere a sceneggiature comuni o intertestuali: “di solito, tutte le volte che, come avviene in altri racconti, come risulta dalla mia esperienza, come ci insegna la psicologia...”. In effetti attivare una sceneggiatura (specie se intertestuale) significa ricorrere a un topos. Chiamiamo queste fuoriuscite dal testo (per rientrarvi carichi di bottino intertestuale) passeggiate inferenziali. E se la metafora è disinvolta è proprio perché si vuole mettere in risalto il gesto libero e disinvolto con cui il lettore si sottrae alla tirannia del testo – e al suo fascino – per andarne a ritrovare esiti possibili nel repertorio del già detto. Salvo che la sua passeggiata è in principio diretta e determinata dal testo (come se alla disgiunzione di Firenze il testo avesse discorsivamente suggerito che il nostro viaggiatore non vuol prendere coincidenze, e dunque tra le varie sceneggiature a disposizione una sola è possibile, e occorre rientrar nel testo azzardando l’ipotesi che il viaggiatore scelga la via di Empoli). Quest’ultima limitazione non riduce la libertà del Lettore Modello, ma sottolinea la pressione che il testo cerca di esercitare sulle previsioni del lettore.

La passeggiata inferenziale sembra a prima vista artificio per testi giocati su topoi consunti, e indubbiamente è per passeggiata inferenziale che in un film western, se lo sceriffo è appoggiato al bancone del bar del saloon e il cattivo gli appare alle spalle, prevediamo che lo sceriffo lo scorga nello specchio dietro alle bottiglie dei liquori, si volti di colpo estraendo la pistola e lo uccida; ma per la stessa sceneggiatura “depositata” (questa volta giocata *à rebours* dall’autore malizioso) in un film alla Mel Brooks, lo sceriffo si volterebbe e verrebbe steso al suolo dal cattivo (lo Spettatore Modello venendo giocato da un autore che conosce tutte le sue possibili riserve enciclopediche). Ma non tutte le passeggiate inferenziali sono così meccaniche. Il romanzo contemporaneo, così intessuto di non-detto e di spazi vuoti, affida appunto a passeggiate ben più avventurose la previsione del lettore. Sino ad ammettere, come vedremo in 7.4, più previsioni, mutuamente alternative eppure tutte vittoriose.

Così la narrazione consolatoria ci fa passeggiare fuori del testo per reintrodurvi proprio quello che il testo promette e darà; altri generi narrativi faranno l’opposto. *Un drame bien parisien*, come vedremo nell’ultimo capitolo, gioca su tutte queste possibilità e, come nelle partite a scacchi dei settimanali enigmistici, ci parla con la voce di un Bianco che matta sempre e inevitabilmente in due mosse. Un esempio di gioco sin troppo facile è dato dai *Misteri di Parigi* di Sue (Eco, 1976). Qui il lettore è di continuo invitato a supporre che Fleur-de-Marie, la verginale prostituta salvata dal principe Rodolfo in un *tapis-franc* parigino, altri non sia che la figlia che egli ha perduto e disperatamente cerca. Infatti. Ma costretto dal successo del suo romanzo ad allungare le puntate, Sue non riesce a tenere a freno l’impazienza del suo Lettore Modello, e prima della metà del romanzo cede le armi: il mio lettore avrà ormai capito, ammette, e quindi non stiamo più né io a stimolare né lui ad attivare previsioni, la rivelazione verrà alla fine, ma assumiamola per avvenuta (per noi, se non per l’ignaro Rodolfo). Né si poteva fare altrimenti, dalla commedia greca ai giorni suoi, il lettore di Sue, per illetterato che fosse, aveva a portata di mano troppe sceneggiature intertestuali analoghe. I misteri di Parigi ha una buona fabula ma un pessimo intreccio: ridotta ai suoi minimi termini la storia di questa agnizione poteva funzionare; dissolta nelle more di una struttura discorsiva lutulenta e protratta, ecco che obbligava l’autore a far il mestiere del lettore, e cioè a formulare anticipazioni, rovinando un effetto finale peraltro già compromesso.

Da SEMIOTICA E FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO

Segno vs testo

È peraltro certo che la cosiddetta catena significante produce *testi* che si trascinano dietro la memoria *dell'interlestialità* che li nutre. Testi che generano, o possono generare, svariate letture e interpretazioni; al limite, Winite. Si sostiene allora (e si pensi, con accentuazioni diverse, alla linea che congiunge l'ultimo Barthes, l'ultimo Derrida, Kristeva) che la significazione passa solo attraverso i testi, i testi sono il luogo dove il senso si produce e produce (pratica significante) e in questo tessuto testuale i segni del dizionario come equivalenze codificate possono essere fatti riaffiorare solo a patto di un irrigidimento e di una morte del 'senso'. Questa critica non solo riprende l'obiezione di Buysens (la comunicazione si dà solo a livello di enunciato) ma colpisce più in profondo. Un testo non è solo un apparato di comunicazione. È un apparato che mette in questione i sistemi di significazione che gli preesistono, spesso li rinnova, talora li distrugge. Senza pensare necessariamente a testi in questo senso esemplari come *Finnegans Wake*, macchina testuale per liquidare grammatiche e dizionari, è certo a livello testuale che si producono e vivono le figure retoriche. In questa sede la macchinazione testuale svuota e arricchisce di figure del contenuto i termini che il vocabolario 'letterale' credeva così univoci e ben definiti. Ma se si può fare una metafora (cfr. l'articolo «Metafora» in *Enciclopedia Einaudi*, IX, pp. 191-236) e chiamare il leone /re/ della foresta/, aggiungendo quindi a «leone» una figura di «umanità», e riverberando sulla classe dei re una proprietà di «animalità», questo accade proprio perché sia /re/ sia /leone/ preesistevano come funtivi di due funzioni segniche in qualche modo codificate. Se non esistessero, prima del testo, segni (espressione e contenuto), ogni metafora altro non direbbe se non che una cosa è una cosa. Invece dice che *quella* cosa (linguistica) è al tempo stesso *un'altra*.

Quello che c'è di fecondo nelle tematiche della testualità è tuttavia l'idea che, perché la manifestazione testuale possa svuotare, distruggere o ricostruire funzioni segniche preesistenti, bisogna che qualcosa nella funzione segnica (e cioè il reticolo delle figure del contenuto) appaia già come gruppo di istruzioni orientato alla costruibilità di testi diversi. Ciò che si vedrà meglio in seguito. [...]

Il nodo metaforico

La «più luminosa e, perché più luminosa, più necessaria e più spessa» di tutti i tropi, la metafora, sfida ogni voce d'enciclopedia. Anzitutto perché è stata oggetto di riflessione filosofica, linguistica, estetica, psicologica dall'inizio dei tempi: non v'è autore che abbia scritto di varia umanità (più i molti che ne han parlato discutendo di scienza e di metodo scientifico) che non abbia dedicato a questo soggetto almeno una pagina. La bibliografia ragionata sulla metafora di Shibbes [1971] registra circa tremila titoli: eppure, anche prima del 1971, trascura autori come Fontanier, quasi tutto Heidegger, Greimas – per citare solo alcuni che sulla metafora hanno avuto qualcosa da dire – e naturalmente ignora, dopo gli autori della semantica componenziale, gli studi successivi sulla logica dei linguaggi naturali, Henry, il Gruppo-p, di Liegi, Ricoeur, Samuel Levin, l'ultima linguistica testuale e la pragmatica. In secondo luogo, siccome per molti autori il termine /metafora/ ha indicato ogni figura retorica in genere – così è stato per Aristotele e per Tesouro – considerandola, come disse il Venerabile Beda, «un genus di cui gli altri tropi SODO specie», parlare della metafora significa parlare dell'attività retorica in tutta la sua complessità. E chiedersi, anzitutto, se sia miopia, pigrizia o qualche altra ragione che ha spinto a operare sulla metafora questa curiosa sineddoche, prendendola come parte rappresentativa del tutto. Ne emergerebbe subito, e si cercherà di mostrarlo, che è molto difficile considerare la metafora senza vederla in un quadro che includa necessariamente la

sineddoche e la metonimia: tanto che questo tropo che fra tutti sembra il più originario apparirà invece come il più derivato, risultato di un calcolo semantico che presuppone altre operazioni semiotiche preliminari. Curiosa situazione per una operazione che, fra tutte, è stata da molti riconosciuta come quella che ne fonda ogni altra.

Infine, se appena si intende per metafora tutto quello che, di essa, è stato predicato lungo i secoli, appare chiaro che trattare della metafora significa come minimo trattare anche (e l'elenco è incompleto) di: simbolo, ideogramma, modello, archetipo, sogno, desiderio, delirio, rito, mito, magia, creatività, paradigma, icona, rappresentazione – nonché, è ovvio, di linguaggio, segno, significato, senso. Non ultima delle contraddizioni e dei paradossi a cui questa riflessione espone, ci si accorge ben presto che delle migliaia di pagine scritte sulla metafora, poche aggiungono qualcosa a quei primi due o tre concetti fondamentali enunciati da Aristotele. Di un fenomeno su cui pare che ci sia tutto da dire, in effetti è stato detto pochissimo. La storia della discussione sulla metafora, è la storia di una serie di variazioni intorno a poche tautologie, forse a una sola: «La metafora è quell'artificio che permette di parlare metaforicamente». Alcune di queste variazioni costituiscono tuttavia “rottura di una episteme”, fanno slittare il concetto verso nuovi orizzonti: di poco, ma quanto basta. Ed è di queste che ci si occuperà.

Il discorso sulla metafora si muove intorno a due opzioni: *a*) il linguaggio è per sua natura, e originalmente, metaforico, il meccanismo della metafora fonda l'attività linguistica e ogni regola o convenzione posteriore nasce per ridurre e disciplinare (e impoverire) la ricchezza metaforica che definisce l'uomo come animale simbolico; *b*) la lingua (e ogni altro sistema semiotico) è meccanismo convenzionato retto da regole, macchina previsionale che dice quali frasi si possano generare e quali no, e quali tra le generabili siano 'buone' o 'corrette', o dotate di senso, e di questa macchina la metafora è il guasto, il sussulto, l'esito inspiegabile e al tempo stesso il motore di rinnovamento. Come si vede l'opposizione ricalca ancora quella classica tra *φύσις* e *νόμος*, analogia e anomalia, motivazione e arbitrarietà. Ma si veda cosa deriva dall'accettare l'uno o l'altro dei due commi di questo dilemma. Se la metafora fonda il linguaggio, non si può parlare della metafora se non metaforicamente. Ogni definizione della metafora non potrà essere allora che circolare. Se invece prima esiste una teoria della lingua che ne prescrive gli esiti 'letterali', e di questa teoria la metafora è scandalo (o di questo sistema di norme è violazione), allora il metalinguaggio teorico deve parlare di qualcosa per definire il quale non è stato costruito. Una teoria 'denotativa' della lingua può indicare i casi in cui la lingua è usata scorrettamente eppure *pare dire qualcosa*: ma è imbarazzata a spiegare cosa e perché. Di conseguenza arriva a definizioni tautologiche del tipo: «Si ha metafora ogni qual volta avviene qualcosa di inspiegabile che gli utenti della lingua avvertono come metafora». Ma non finisce qui: studiata in particolare a proposito della lingua verbale, la metafora suona a scandalo per ogni linguistica, perché è di fatto meccanismo semiotico che appare in quasi tutti i sistemi di segni, ma in modo tale da rinviare la spiegazione linguistica a meccanismi semiotici che non sono propri della lingua parlata. E basti pensare alla natura sovente metaforica delle immagini oniriche. In altri termini, non si tratta di dire che esistono anche metafore visive (all'interno dell'universo del visivo bisognerà distinguere i sistemi figurativi, quelli gestuali e così via) o che esistono anche – forse – metafore olfattive o musicali. Il problema è che la metafora verbale richiede spesso, per essere in qualche modo spiegata nelle sue origini, il rinvio a esperienze visive, auditive, tattili, olfattive. Nel corso di questo capitolo ci si limiterà di regola alle metafore verbali, ma ogni volta che sarà necessario si farà riferimento a un quadro semiotico più vasto. Lo hanno fatto Aristotele, Vico, Tesauro; lo hanno trascurato molti dei teorici più 'scientifici' dei giorni nostri, e male gliene ha incolto. In ogni caso il problema centrale è se la metafora sia una modalità espressiva che ha anche valore conoscitivo (o che lo ha eminentemente): a causa di ciò, e come causa di ciò, ecco la questione se la metafora sia *φύσις* o *νόμος*, ovvero fondante o fondata. Non ci interessa la metafora come ornamento, perché se fosse solo questo (dire in termini gradevoli ciò che si poteva dire altrimenti) essa sarebbe completamente spiegabile nei termini di una teoria della denotazione. Interessa come strumento di conoscenza additiva e non sostitutiva. [...]

Ermeneutica, decostruzione, deriva

Ma è chiaro a questo punto perché premeva tanto arrivare a una definizione di un nodo simbolico. In una tradizione culturale quale la nostra, in cui da più di duemila anni si parla di /simbolo/ (e si è visto quante volte, se non a sproposito, almeno in senso equivoco e troppo disinvolto), una idea di simbolo in senso stretto agisce invece anche là dove la parola simbolo non viene mai nominata, o non costituisce comunque una categoria fondamentale.

Ricoeur ha mostrato il legame strettissimo fra simbolismo (in senso stretto) ed *ermeneutica* (e, ovviamente, fra ermeneutica e problema di una Verità che parla attraverso i simboli, a saperla ascoltare, o leggere). L'ermeneutica dunque deve intendere il linguaggio in chiave simbolica. La ricerca della verità come processo di interpretazione; il linguaggio come il luogo in cui le cose vengono autenticamente all'essere. «L'ermeneutica heideggeriana si fonda... sul presupposto che ciò che rimane nascosto non costituisce il limite e lo scacco del pensiero, ma anzi il terreno fecondo su cui, solo, il pensiero può fiorire e svilupparsi» [Vattimo 1963, p. 150]. La struttura appello-risposta propria dell'interpretazione non è mossa da un ideale di esplicitazione totale: essa deve lasciar libero (*freilassen*) ciò che si offre all'interpretazione. «Ciò per cui un pensiero vale... non è quello che esso dice, ma quello che lascia non detto facendolo tuttavia venire in luce, richiamandolo in un modo che non è quello dell'enunciare» [*ibid.*, p. 152]. L'interpretazione non ha punto di arrivo (guai a frate Niklaus!) La parola non è segno (*Zeichen*), ma *zeigen* 'mostrare'. Di qui l'originaria poeticità del linguaggio (dove si intravedono legami non occulti con la teoria romantica della simbolicità di tutto l'estetico). Si ricordi la suggestione etimologica insita nella parola /simbolo/: qualcosa sta per qualcosa d'altro, ma entrambe ritrovano un momento di massima pregnanza quando si ricompongono in unità. Ogni pensiero simbolico cerca di sconfiggere la differenza fondamentale che costituisce il rapporto semiotico (espressione presente, contenuto in qualche modo assente) facendo del simbolo il momento in cui l'espressione e il contenuto inesprimibile in qualche modo si fanno una cosa sola, almeno per chi vive in spirito di fede l'esperienza della simbolicità. Difficile dire se l'ermeneutica heideggeriana porti necessariamente a queste conclusioni. In ogni caso a queste conclusioni porta ogni pratica ermeneutica che decida di intendere ogni testo come simbolo e quindi come infinitamente interpretabile e, come si suol dire oggi, *decostruibile*. Detto in termini crudamente semiotici, una espressione a cui corrisponde una nebulosa non codificata di contenuti può apparire la definizione di un segno imperfetto e socialmente inutile. Ma per chi vive l'esperienza simbolica, che è sempre in qualche modo l'esperienza di contatto con una verità (trascendente o immanente che sia), imperfetto e inutile è il segno non simbolico, che rinvia sempre a qualcosa d'altro nella fuga illimitata della semiosi. L'esperienza del simbolo sembra invece, a chi la vive, diversa; è la sensazione che ciò che è veicolato dall'espressione, per nebuloso e ricco che sia, viva in quel momento *nell'espressione*. Questa è indubbiamente l'esperienza di chi interpreta esteticamente un'opera d'arte, di chi vive un rapporto mistico (comunque i simboli gli appaiano) e di chi interroga un testo nel *modo simbolico*. Assumere il testo (e quel Testo per eccellenza che sono le

Sacre Scritture) come simbolo è antica esperienza mistica. Dice Scholem a proposito della mistica cabbalistica che «i mistici ebrei hanno cercato di proiettare nei testi biblici i loro propri pensieri» [1960, trad. it. p. 44]. In effetti ogni lettura 'inesprimibile' di un simbolo partecipa di questa meccanica *proiettiva*. Ma nella lettura del Testo secondo il modo simbolico «lettere e nomi non sono solo mezzi convenzionali di comunicazione. Sono molto di più. Ognuno di essi rappresenta una concentrazione di energia ed esprime un a ricchezza di senso che non può essere tradotta nel linguaggio umano. O almeno non lo può essere in modo esauriente» [*ibid.*, p. 48]. I cabbalisti non partono dal concetto di senso comunicabile: «Per loro la circostanza che Dio dia espressione a se stesso, anche se tale espressione può essere lontanissima dalle possibilità umane di conoscenza, è infinitamente più importante di qualsiasi "significato" specifico che tale espressione porrebbe comunicare» [*ibid.*, p. 57]. Dice lo Zòbar che «in ogni parola brillano mille luci» [citato *ibid.*, p. 81]. Al limite, l'illimitatezza del senso è dovuta alla libera combinabilità dei significanti, che solo per

accidente (nel testo) sono legati in un dato modo, ma che potrebbero essere combinati in modi diversi, attuandone, come si dice oggi, una infinita *deriva*. In un manoscritto di rabbi Eliyyahu Kohen Ittamari di Smirne, riportato da Hayyim Yosep Dàwid Azulay, si dice perché il rotolo della *Torah* dovette essere scritto per l'uso sinagogale secondo la norma rabbinica senza vocali e senza interpunzione. Questo stato di cose contiene un riferimento allo stato della *Torah* quando essa esisteva al cospetto di Dio prima di essere trasmesse. «Davanti a lui c'era una serie di lettere che non erano congiunte in parole, come accade ora, poiché la disposizione vera e propria delle parole doveva avvenire secondo il modo e la maniera in cui si sarebbe comportato questo mondo inferiore» [citare *ibid.*, p. 95]. Quando il Messia verrà, Dio eliminerà la presente combinazione di lettere e parole e metterà insieme in modo diverso le lettere a formare altre parole che parleranno di altre cose. Dio un giorno insegnerà a leggere la *Torah* in un altro modo [*ibid.*, pp. 95-96]. Ma allora la lettura stessa della *Torah* così com'è può essere condotta in questo spirito di libertà. Dice ancora Azulay che se l'uomo pronuncia parole della *Torah*, genera continuamente potenze spirituali e nuove luci che escono come farmaci da combinazioni quotidianamente nuove degli elementi e delle consonanti. E quindi persino se per tutto il giorno legge soltanto questo unico verso raggiunge la beatitudine eterna, perché in ogni tempo, anzi in ogni attimo, cambia la composizione [degli elementi interni del linguaggio] secondo lo stato e l'ordine gerarchico di quell'attimo, e secondo i nomi che sfavillano in questo attimo» [*ibid.*, p. 97]. Questa disposizione a 'decostruire' il testo secondo un modo simbolico (rendere aperto e inesprimibile, ma ricco di significati possibili, ciò che appare troppo bassamente letterale) non è tipica della sola mistica ebraica. Anzi, se si sono riportati questi brani è stato per fornire un *pedigree* tradizionale a molte teorie che, figlie di una ermeneutica più o meno deformata, parlano oggi del testo come luogo di una infinità di interpretazioni, dove mettendo *in deriva* i significanti, separati dal loro significato normale, si realizza una lettura sintomale e trasparente e (anche in contesti epistemologici sprovvisti della categoria di verità) si profila, indistinguibile dall'atto stesso della lettura, una certa verità. Si legga l'appassionante dibattito avvenuto tra John Searle, uomo denotativo e letterale, che crede che la menzione *copyright* voglia dire che un brano non può essere riprodotto senza permesso, e Jacques Derrida che, quanti altri mai rabbinico e cabbalistico, dalla semplice menzione del *copyright* trae occasioni per infinite inferenze sulla fragilità dell'altrui linguaggio, e la sua infinita decomponibilità. Ci si troverà di fronte a una perfetta messa in opera del *modo simbolico* rispetto a testi che originariamente non volevano comunicare per simboli. Ridotta al rango di *Torah*, la parola di Searle, infinitamente decostruita, dà modo a Derrida di leggere altro, sempre Altro da ciò che l'avversario credeva di dire e *da cui è stato detto*. Derrida [1977] contesta il modo in cui Searle [1977] ha letto Derrida [1972]. La sua unica debolezza è di pretendere che Searle legga il suo testo nel modo 'giusto': ma nel cercare di mostrare all'altro come il suo testo andasse letto Derrida ribadisce esemplarmente la sua teoria di una lettura infinita capace di prescindere dai significati che l'altro voleva comunicare, e da ogni codice che tenti di imporre negli interstizi di un testo la presenza di un significato. Per non irrigidire il testo derridiano in una interpretazione (quale una traduzione sempre è) non rimane che riportarlo nella lingua originale: «La logique et la graphique de *Sec* [*Signature Evenement Contexte*] mettent en question jusqu'à la sécurité du code et du concept de code. Je ne peux pas m'engager ici dans cette voie afin de ne pas compliquer davantage une discussion déjà trop lente, surdéterminée et surcodée de tous côtés. Je signale simplement que cette voie est ouverte dans *Sec* dès la première des trois parties, précisément à partir de la phrase suivante: "Consequence peut être paradoxale du recours que je fais en ce moment à l'itération et au code: la disruption, en dernière analyse, de l'autorité du code comme système fini de règles; la destruction radicale du même coup, de tout contexte comme protocole de code" (pp. 375-76, tr. p. 180). Et cette même voie, celle d'une itérabilité qui ne peut être que celle qu'elle est dans l'*impureté* de son identité à soi (la répétition altérée est l'altération identifiante), est balisée par les propositions suivantes: "S'agissant maintenant du contexte sémiotique et interne, la force de rupture n'est pas moindre: en raison de son itérabilité essentielle, on peut toujours prélever un syntagme écrit hors de l'enchaînement dans lequel il est pris ou donné, sans lui faire perdre toute

possibilité de fonctionnement, sinon toute possibilité de 'communication' , précisément. On peut éventuellement lui en reconnaître d'autres en l'inscrivant ou en le *greffant* dans d'autres chaînes. Aucun contexte ne peut se clore sur lui. Ni aucun code, le code étant ici à la fois la possibilité et l'impossibilité de l'écriture, de son iterabilità essenziale (répétition/altérité)" (p. 377. tr. p. 182), et "...par là [par l'itérabilité *ou* la citationalité qu'elle permet] il [tout signe] peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini des nouveaux contextes, de façon absolument non saturable. Cela ne suppose pas que la marque vaut hors contexte, mais au contraire qu'il n'y a que des contextes sans aucun centre d'ancrage absolu" (p. 81, tr. pp. 185-86)» [1977, pp. 36-37].

Salvo che, in questa ultima epifania del modo simbolico, il testo come simbolo non viene più letto per cercare una verità che stia *altrove*: la verità sta *nel gioco stesso della decostruzione*, nel riconoscere il testo come tessuto di differenze e di varchi. «Ma le cose stanno così, che anche il bianco, gli spazi vuoti nel rotolo della Torah sono costituiti di lettere, solo che noi non siamo capaci di leggerle allo stesso modo che leggiamo il nero, Ma nell'età messianica Dio rivelerà anche le parti bianche della Torah, quelle lettere che per noi, ora, sono diventate invisibili, ed è questo che s'intende quando si parla della "nuova Torah"» [rabbi Léwi Yishaq, citato in Scholem 1960, trad. it. p. 105]. Il riconoscimento lacaniano dell'ordine simbolico come catena significante, ispirando le nuove pratiche di decostruzione e di deriva, ha portato le più recenti ermeneutiche secolari a riscrivere di continuo, in ogni lettura, la Nuova Torah. Occorreva arrivare per approssimazioni ed esclusioni al modo simbolico per scoprire l'attualità (e l'epistemologia remota) di una decisione di percorrere il mondo come una foresta di 'simboli'.

Da TRATTATO DI SEMIOTICA GENERALE

Il significato come unità culturale

Cerchiamo allora di capire la natura dell'oggetto teorico che viene fatto corrispondere a una espressione in base alla regola istituita da una funzione segnica. Prendiamo il termine |sedia|. Il referente non sarà la sedia *x* su cui siedo mentre scrivo. Anche per i sostenitori di una semantica referenziale il referente sarà in tal caso tutte le sedie esistenti (esistite o che esisteranno). Ma «tutte le sedie esistenti» non è un oggetto percepibile coi sensi. È una classe, una entità astratta.

Ogni tentativo di stabilire il referente di un segno ci porta a definirlo nei termini di una entità astratta che rappresenta una convenzione culturale. Ma anche ad ammettere che il referente sia una entità concreta e singola, ci si trova a dover risolvere il problema del significato di quelle espressioni che non possono corrispondere a un oggetto reale. Per esempio tutti quei termini che la linguistica classica chiamava SINCATEGOREMATICI (in quanto opposti ai CATEGOREMATICI) come |a|, |con|, |nondimeno|. Poiché tuttavia essi sono elementi fondamentali per il processo di significazione (e dire |un dono a Pietro| implica uno stato di fatti alquanto diverso da quello designato da |un dono da Pietro|) bisogna porsi il problema del significato (non referenziale) dei sincategorematici.

Anzitutto liberiamo il termine [denotazione] da ogni ipotesi referenziale (cfr. 2.9.). Diciamo quindi che il significato di un termine (e cioè l'oggetto che il termine 'denota') è una UNITÀ CULTURALE. In ogni cultura una unità culturale è semplicemente qualcosa che quella cultura ha definito come unità distinta diversa da altre e dunque può essere una persona, una località geografica, una cosa, un sentimento, una speranza, una idea, una allucinazione (Schneider, 1968, pag. 2). Vedremo dopo come una unità semantica può essere definita semioticamente come unità semantica inserita in un sistema. Una unità di questo genere può anche essere definita come una unità 'interculturale' che rimane invariata attraverso la sostituzione dei significanti che la veicolano: |cane| pertanto denota una unità interculturale che rimane costante anche se espressa in termini di |dog|, |chien| o |Hund|. Nel caso di altre unità culturali si può trovare come esse varino di 'confine' a seconda della cultura che le organizza: e l'esempio ormai classico è quello della nostra «neve» che nella cultura eschimese viene risolta in ben quattro unità corrispondenti a quattro diversi stati fisici.

Parimenti in certe culture un dato campo semantico appare più finemente analizzato che in altre: per esempio nella cultura medievale il termine |ars| copriva una serie di contenuti che la cultura contemporanea segmenta invece in modo più analitico, distinguendo per esempio nettamente tra «arte», «tecnica» e «artigianato». D'altra parte anche oggi un anglosassone può dire |the state of the art| per definire la condizione attuale della logica o della teologia, là dove un italiano parlerebbe di |stato della disciplina| o di |situazione disciplinare|; mentre gli scolastici, che consideravano la logica un'arte, non avrebbero però mai considerato un'arte la teologia. Ora un osservatore che volesse comprendere la differenza di contenuto tra |arte| e |tecnica| nella cultura italiana avrebbe a disposizione vari mezzi. Potrebbe anzitutto ricorrere a un vocabolario, dove troverebbe per ciascuno dei termini in questione altri termini che mirano a chiarirne il senso. Oppure potrebbe domandare a un informatore di mostrargli prima un'opera d'arte e poi un prodotto tecnico; o invitare qualcun altro a tentare un abbozzo di opera artistica e un abbozzo di prodotto tecnico; o ancora chiedere di citare nomi di autori di riconosciute opere d'arte e nomi di riconosciuti realizzatori di opere tecniche. E così via. Ogni definizione, sinonimo, esempio citato, oggetto ostentato quale esempio, costituirebbero altrettanti messaggi (linguistici, visuali, oggettuali) i quali a loro volta richiederebbero di essere chiariti e commentati attraverso altri segni (linguistici e no), tendenti a spiegare le unità culturali veicolate dalle espressioni precedenti. La serie di queste 'spiegazioni' tenderebbe a circoscrivere per approssimazioni successive le unità culturali in gioco. La catena di questi significanti che spiegano i significati di significanti precedenti (in una potenziale progressione e regressione all'infinito) rappresenta la catena di quelli che Peirce ha chiamato gli INTERPRETANTI (5.470 e sgg). [...]

Galassie espressive e nebulose di contenuto

Esaminiamo ora alcune situazioni in cui la MOTIVAZIONE esercitata dal contenuto sull'espressione sembra essere così forte da sfidare, insieme alle possibilità di replica, la stessa nozione di funzione segnica come CORRELAZIONE CODIFICATA. Esaminiamo prima i casi in cui si esprimono molte unità di contenuto la cui aggregazione non è stata previamente codificata e che costituiscono un DISCORSO. Se il TESTO sta al discorso come l'espressione al contenuto, ecco che esistono due tipi di discorso per cui non è stato prestabilito un testo. Il primo è quello degli asserti fattuali che concernono eventi inediti, questi eventi costituendo una nuova COMBINAZIONE di quelle unità culturali che il sistema del contenuto aveva precedentemente riconosciuto e classificato. Descrivere verbalmente o visivamente una montagna d'oro, poiché questa entità è la risultante della combinazione di unità semantiche precedentemente codificate, e poiché il codice ha già previsto le corrispondenti unità espressive, non costituisce un problema difficile: la organizzazione dell'espressione sarà stabilita secondo le esigenze del contenuto, ma non secondo la forma del contenuto! Questo non è dunque un problema di ratio difficilis: è un esempio di come l'espressione veicola il contenuto. Infatti nella combinazione di |montagna| e |oro| non vi è nulla di simile al fenomeno orologico immaginato. In altre parole, se un astronomo scopre che dei piccoli elefanti verdi ballano il tip-tap sulla Luna ogni volta che il Capricorno entra nell'orbita di Saturno, certamente il suo sistema del contenuto ne risulta alterato (e la sua visione del mondo dovrà essere riorganizzata), ma il suo sistema dell'espressione non ne risulterà disturbato perché le leggi del codice gli consentono di veicolare questo nuovo stato del mondo e di produrre nuove parole, sinché ne vorrà, per le nuove unità culturali da definire, dal momento che la ridondanza del sistema espressivo (cfr. capitolo 1) gli permette di articolare nuovi lessemi. Ma sorge un problema meno facile quando si considerano nuove unità di contenuto INDEFINIBILI, ovvero NEBULOSE DI CONTENUTO che non possono essere analizzate in unità definibili. Si tratta di discorsi che non hanno interpretanti soddisfacenti. Supponiamo di dover esprimere la situazione seguente: «Salomone incontra la regina di Saba, ciascuno dei due capitano un corteo di signore e gentiluomini vestiti in stile Rinascimento, immersi nella luce immobile di un mattino incantato in cui i corpi assumono l'aspetto di statue fuori dal tempo... ecc.».

Chiunque avrà riconosciuto in queste espressioni verbali qualcosa di vagamente simile al testo pittorico di Piero della Francesca nella chiesa di Arezzo: ma sarebbe azzardato dire che il testo verbale 'interpreta' quello pittorico. Al massimo lo 'richiama' o lo suggerisce, e solo perché quel testo pittorico è stato tante volte verbalizzato dalla cultura in cui viviamo. E, anche in questo caso, solo alcune delle espressioni verbali si riferiscono a unità di contenuto riconoscibili (Salomone, la regina di Saba, incontrare eccetera), mentre altre veicolano contenuti del tutto diversi da quelli che si potrebbero realizzare guardando direttamente l'affresco, considerando inoltre che anche espressioni verbali come |Salomone| rappresentano un interpretante piuttosto generico dell'immagine dipinta da Piero. Quando il pittore ha incominciato a lavorare, il contenuto che voleva esprimere (nella sua natura di nebulosa), non era ancora sufficientemente segmentato. Così egli ha dovuto INVENTARE. Ma anche l'espressione ha dovuto essere inventata: come si è detto in 2.14.6. si dispone dell'espressione adatta solo quando un sistema del contenuto si è differenziato al giusto grado. Così abbiamo una situazione paradossale in cui una espressione deve essere stabilita sulla base di un modello di contenuto che non esiste ancora sino a che non sia stato in qualche modo espresso. Il produttore di segni ha una idea abbastanza chiara di cosa vorrebbe dire ma non sa come dirlo; e non può sapere come sino a che non avrà scoperto esattamente cosa. L'assenza di un tipo di contenuto definito rende difficile elaborare un tipo espressivo; l'assenza di tipo espressivo rende il contenuto vago e inarticolato. Per cui, tra il veicolare un contenuto nuovo ma prevedibile e il veicolare una nebulosa di contenuto, c'è la stessa differenza che intercorre tra creatività retta dalle regole e creatività che cambia le regole. Quindi il pittore, nel caso in discussione, deve inventare una nuova

funzione segnica, e poiché ogni funzione segnica è basata su un codice, deve proporre un nuovo modo di codificare. Proporre un codice significa proporre una correlazione. Usualmente le correlazioni sono fissate per convenzione. Ma in questo caso la convenzione non esiste e la correlazione dovrà fondarsi su qualcosa d'altro. Per renderla accettabile, il produttore dovrà basarla su qualche motivazione evidente, per esempio uno STIMOLO. Se l'espressione come stimolo riesce a dirigere l'attenzione verso certi elementi del contenuto da suggerire, la correlazione è posta (e, après-coup, potrà persino venir riconosciuta come nuova convenzione). Quindi, dato un tipo di contenuto in qualche modo riconoscibile, i suoi tratti pertinenti dovranno essere 'proiettati' in un certo continuum espressivo per mezzo di alcune TRASFORMAZIONI. Questo non significa che una espressione imita la forma dell'oggetto: una critica di questo approccio ingenuo viene svolta in 3.5. Se il tipo di contenuto è complesso, anche le regole di trasformazione dovranno essere egualmente complesse, e talora lo saranno a tal punto da sfuggire alla identificazione, radicate come sono nella testura microscopica del segnale. In tali casi si parla di segnale DENSO. Quanto più il tipo di contenuto è nuovo ed estraneo a ogni previa codifica, risultato di un atto inedito di riferimento, tanto più il produttore deve sollecitare nel destinatario reazioni percettive che siano in qualche modo equivalenti a quelle che avrebbe nel caso che fosse in presenza dell'oggetto o evento concreto. È questa modalità di stimolazione che ha reso possibile il formarsi di una nozione come quella di segno 'iconico' come segno NATURALE, MOTIVATO e ANALOGICO, risultato di una sorta di 'impressione' attuata dall'oggetto stesso sul continuum materiale dell'espressione. [...]

L'ultima soglia della semiotica

Questa trasformazione non può essere perseguita senza organizzare gli stati del mondo in sistemi semantici. Per poter essere trasformati, gli stati del mondo devono essere nominati e strutturalmente organizzati. Ma non appena sono nominati, quel sistema di sistemi di segni detto 'cultura' (che organizza anche il modo in cui le forze materiali sono pensate e discusse) può assumere un grado di indipendenza extra-referenziale che una teoria dei codici deve rispettare e analizzare in tutta la sua autonomia. Solo a questo patto è possibile elaborare una teoria della produzione segnica che (anche quando affronta il rapporto tra segni e cose in termini di Vero e Falso) non può che avvantaggiarsi di un punto di vista preliminare puramente semiotico. Quando il sistema Alfa-Beta dà origine a uno squilibrio ideologico, e i sottosistemi semantici incominciano a stare 'sulla testa' anziché 'sui piedi', ci sono solo due modi per arrestare il processo di degenerazione: (i) far esplodere il contenitore Alfa-Beta, in modo che la presenza della pressione diventi evidente e distrugga di fatto le illusioni della falsa coscienza; questo atto, che in scienza politica si chiama "rivoluzione", rappresenta un'altra delle SOGLIE semiotiche esaminate in questo libro, dato che costituisce un punto di confine tra ricerca semiotica e qualcosa di diverso dopo il quale, il contenitore esplodendo, l'intero sistema organizzato delle entità semantiche esplose con esso, e potrà essere ricostruito solo più tardi, anche se a quel punto non vi saranno più semiologi in grado di registrare il nuovo evento; (ii) dimostrare (attraverso una indagine sulla natura contraddittoria dell'universo semantico, risalendo lungo le sue branche sino a quando sia possibile, attraverso i nodi di commutazione e le aggregazioni provvisorie o durature di diverse funzioni segniche) quanto l'universo semantico sia più complesso di quello che le ideologie vogliono far credere. Dato che è solo azzardato, ma non assurdo, assumere che le soluzioni (i) e (ii) siano mutuamente compatibili, il semiologo non avrà forse molto da dire su questo argomento, ma ha sicuramente qualcosa da fare. Il lavoro della produzione segnica scatena forze sociali e, anzi, rappresenta una forza sociale in se stesso. Può produrre ideologia e critica delle ideologie. Pertanto la semiotica (come teoria dei codici e teoria della produzione segnica) costituisce anche una forma di CRITICA SOCIALE e quindi una delle forme della prassi.

Da KANT E L'ORNITORINCO

La semiotica e il Qualcosa

Perché la semiotica dovrebbe occuparsi di questo qualcosa? Perché uno dei suoi problemi è (anche, e certamente) dire se e come usiamo segni per riferirci a qualcosa, e su questo si è scritto molto. Ma non credo che la semiotica possa evitare un altro problema: che cosa è quel qualcosa che ci induce a produrre segni? Ogni filosofia del linguaggio si trova di fronte non solo a un *terminus ad quem* ma anche a un *terminus a quo*. Non solo deve chiedersi “a che cosa ci riferiamo quando parliamo, e con quale attendibilità?” (problema certamente degno di nota), bensì anche: “Che cosa ci fa parlare?”.

Questo, posto filogeneticamente, era in fondo il problema – che la modernità ha interdetto – delle origini del linguaggio, almeno da Epicuro in avanti. Ma se si può evitarlo filogeneticamente (adducendo la mancanza di reperti archeologici) non si può ignorarlo ontogeneticamente. La nostra stessa esperienza quotidiana ci può provvedere elementi, forse imprecisi ma in certo qual modo tangibili, per rispondere alla domanda: “ma perché mai sono stato indotto a dire qualcosa?”.

La semiotica strutturale il problema non se lo è mai posto (con l'eccezione di Hjelmslev, come vedremo): le varie lingue sono considerate in quanto sistemi già costituiti (e analizzabili sincronicamente) nel momento in cui gli utenti si esprimono, affermano, indicano, chiedono, comandano. Il resto pertiene alla produzione della *parole*, ma le motivazioni per cui si parla sono psicologiche e non linguistiche. La filosofia analitica si è appagata del proprio concetto di verità (che non riguarda come le cose stanno di fatto bensì che cosa si dovrebbe concludere se un enunciato fosse inteso come vero), ma non ha problematizzato il nostro rapporto prelinguistico con le cose. In altre parole, l'asserzione la neve è bianca è vera se la neve è bianca, ma come si avverta (e si sia sicuri) che la neve sia bianca viene demandato a una teoria della percezione, o all'ottica.

Il solo che ha fatto del problema la base stessa della sua teoria, semiotica, cognitiva e metafisica al tempo stesso, è certamente stato Peirce. Un Oggetto Dinamico ci spinge a produrre un *representamen*, questo produce in una quasi-mente un Oggetto Immediato, a sua volta traducibile in una serie potenzialmente infinita di interpretanti e talora, attraverso l'abito elaborato nel corso del processo d'interpretazione, ritorniamo all'Oggetto Dinamico, e qualcosa ne facciamo. Certamente, dal momento in cui dobbiamo riparlare dell'Oggetto Dinamico, a cui siamo tornati, siamo di nuovo nella situazione di partenza, dobbiamo rinominarlo attraverso un altro *representamen*, e in un certo qual senso l'Oggetto Dinamico rimane sempre come una Cosa in Sé, sempre presente e mai catturabile, se non per via, appunto, di semiosi. Eppure l'Oggetto Dinamico è ciò che ci spinge a produrre semiosi. Produciamo segni perché c'è qualcosa che esige di essere detto. Con espressione poco filosofica ma efficace, l'Oggetto Dinamico è Qualcosa-che-ci-prende-a-calci e ci dice “parla!” – o “parla di me!”, o ancora, “prendimi in considerazione!”.

Tra le modalità della produzione dei segni conosciamo i segni indicali, questo o quello nel linguaggio verbale, un indice teso, una freccia nel linguaggio dei gesti o delle immagini (cfr. Eco 1975, 3.6); ma c'è un fenomeno che dobbiamo intendere come presemiotico, o protosemiotico (nel senso che costituisce il segnale che dà avvio, istituendolo, al processo semiosico) e che chiameremo indicività o attenzionalità primaria (Peirce parlava di attenzione, come capacità di dirigere la mente verso un oggetto, fare attenzione a un elemento trascurandone un altro). Si ha indicività primaria quando, nella materia spessa delle sensazioni che ci bombardano, di colpo selezioniamo qualcosa che ritagliamo su quello sfondo generale, decidendo che vogliamo parlarne (quando, in altre parole, mentre viviamo attornati da sensazioni luminose, termiche, tattili, interocettive, una sola di queste attrae la nostra attenzione, e solo poi diremo che fa freddo, o che ci fa male al piede); si ha indicività primaria quando attiriamo l'attenzione di qualcuno, non necessariamente per parlargli ma anche solo per mostrargli qualcosa che dovrà diventare segno, esempio, e lo tiriamo per la giacca, gli volgiamo-la-testa-verso.

Nel più elementare tra i rapporti semiosici, la traduzione radicale illustrata da Quine (1960: 2), prima di sapere che nome l'indigeno assegni al coniglio che passa (o a qualsiasi cosa egli veda dove io vedo e intendo un coniglio che passa), prima che io gli chieda "che cosa è quello?" – con un dubitoso cenno interrogativo mentre, in modo forse per lui incomprensibile, punto il dito sull'evento spazio-temporale che m'interessa – per far sì che egli mi risponda con il celebre ed enigmatico *gavagai*, c'è un momento in cui io fisso la sua attenzione su quell'evento spazio-temporale. Emetterò un grido, lo afferrerò per le spalle, nel caso che egli sia voltato dall'altra parte, farò qualcosa perché si accorga di quello di cui io ho deciso di accorgermi. Questo fissare la mia o l'altrui attenzione su qualcosa è condizione di ogni semiosi a venire, precede persino quell'atto di attenzione (già semiosico, già effetto di pensiero) per cui decido che qualcosa è pertinente, curioso, intrigante, e deve essere spiegato attraverso un'ipotesi. Viene prima ancora della curiosità, prima ancora della percezione dell'oggetto in quanto oggetto. È la decisione ancora cieca per cui, nel magma dell'esperienza, individuo qualcosa con cui debbo fare i conti.

Che poi, una volta elaborata una teoria della conoscenza, questo qualcosa diventi Oggetto Dinamico, noumeno, materia ancora bruta di un'intuizione non ancora illuminata dal categoriale, tutto questo viene dopo. Prima c'è qualcosa, non foss'altro la mia attenzione ridestata; ma neppure, direi la mia attenzione in sonno, in agguato, in dormiveglia. Non è l'atto primario dell'attenzione che definisce il qualcosa, è il qualcosa che sveglia l'attenzione, anzi la stessa attenzione in agguato fa già parte (è testimonianza) di questo qualcosa. Ecco le ragioni per cui la semiotica non può non riflettere su questo qualcosa che (per collegarci a quanti nei secoli se ne sono crucciati) decidiamo di chiamare Essere. [...]

Montezuma e i cavalli

I primi aztechi accorsi sulla costa hanno assistito allo sbarco dei conquistadores. Benché ci rimangano pochissime tracce delle loro prime reazioni, e il meglio che si sa dipenda dalle relazioni degli spagnoli e da cronache indigene scritte posteriormente, sappiamo per certo che varie cose debbono averli massimamente stupiti: le navi, le barbe terribili e maestose degli spagnoli, le armature di ferro che rendevano tremendi quegli "alieni" catafratti, dalla pelle di un bianco innaturale, gli schioppi e i cannoni; e infine, mostri mai visti, oltre ai cani rabbiosissimi, i cavalli, in terrificanti simbiosi coi loro cavalieri. I cavalli debbono essere stati non meno percettivamente imbarazzanti di un ornitorinco. Dapprima (forse anche perché non distinguevano gli animali da pennacchi e armature che li ricoprivano), gli aztechi ritengono che gli invasori montino dei cervi (e si comportano dunque come Marco Polo). Orientati quindi da un sistema di conoscenze precedenti, ma cercando di coordinarlo con quanto vedevano, debbono aver ben presto elaborato un giudizio percettivo (c'è di fronte a noi un animale così e così, che sembra ma non è un cervo). Parimenti non debbono aver ritenuto che ciascuno spagnolo montasse un animale di specie diversa, anche se i cavalli portati dagli uomini di Cortés erano di vario pelame. Debbono quindi essersi fatti una certa idea di quell'animale, che dapprima si sono indicati come *maçatl*, che è la parola che usavano non solo per i cervi, ma in genere per ogni animale quadrupede. Più tardi, poiché per gli oggetti recati dagli invasori essi adottavano e adattavano il nome straniero, la loro lingua nahuatl ha trasformato lo spagnolo *caballo* in *cauayo* o *kawayo*. A un certo punto essi hanno deciso di inviare dei messi a Montezuma per annunciarli lo sbarco, e le terrificanti meraviglie a cui stavano assistendo. Del primo messaggio che inviano al loro signore abbiamo delle testimonianze posteriori: uno scriba ha rappresentato per pittogrammi le notizie, e ha spiegato che gli invasori montavano dei cervi (*maçaoa*, plurale di *maçatl*) alti come i tetti delle case. Io non so se Montezuma, di fronte a informazioni così incredibili (uomini vestiti di ferro con armi di ferro, forse di origine divina, dotati di strumenti prodigiosi che lanciavano palle di pietra capaci di distruggere ogni cosa), abbia capito che cosa fossero quei "cervi". Immagino che i messi (preoccupati del fatto che in quell'ambiente, se

una notizia non andava a genio, si aveva l'abitudine di punirne i latore) si siano fatti coraggio e abbiano integrato il rapporto scritto non solo a parole, poiché pare che di solito Montezuma richiedesse ai suoi informatori tutte le espressioni possibili per una sola e medesima cosa. E così avranno accennato col corpo al movimento del *maçatl*, imitandone il nitrito, cercando di mostrare come avesse una lunga capigliatura sul collo, aggiungendo che era spaventevolissimo e feroce, capace di travolgere in uno scontro armato chi tentasse di contrastarne l'assalto.

Montezuma riceve delle descrizioni, in base alle quali tenta di farsi una qualche idea di quell'animale ancora ignoto, e chissà come se lo immagina. Dipende e dall'abilità dei messaggeri e dalla sua vivacità di spirito. Ma certamente capisce che si tratta di un animale, e di un animale preoccupante. Tanto è vero che, sempre secondo una cronaca, all'inizio Montezuma non pone altre domande, ma si chiude in un preoccupante mutismo, restando a testa bassa, con aria dolente e come

assorto. Infine avviene l'incontro tra Montezuma e gli spagnoli, e direi che, per quanto i messaggeri siano stati confusi nella loro descrizione, Montezuma dovrebbe avere facilmente individuato quelle cose chiamate *maçaoa*. Semplicemente, di fronte all'esperienza diretta del *maçatl*, egli avrà riaggiustato l'idea che ne aveva tentativamente concepito. Ora anch'egli, come i suoi uomini, ogni volta che avesse visto un *maçatl* lo avrebbe riconosciuto come tale, e ogni volta che avesse sentito parlare di *maçaoa* avrebbe capito di che cosa parlavano i suoi interlocutori.

Poi, a mano a mano che avesse frequentato gli spagnoli, avrebbe appreso molte altre cose circa i cavalli, avrebbe iniziato a chiamarli *cauayo*, avrebbe imparato dove allignano, come si riproducono, di cosa si nutrono, come li si alleva e ammaestra, a quali altri usi possono essere adibiti, e a sue spese avrebbe capito ben presto di quanta utilità potessero rivelarsi in battaglia. Anzi, a dar retta alle cronache, avrà nutrito sospetti circa l'origine divina degli invasori, perché gli avranno detto che i suoi uomini erano riusciti a uccidere due cavalli. A un certo punto il processo d'apprendimento attraverso cui Montezuma stava a mano a mano arricchendo la sua conoscenza dei cavalli si arresterà, ma non perché non potrebbe apprenderne di più, bensì perché gli verrà tolta la vita. E quindi cesso di occuparmi di lui (e dei moltissimi massacrati con lui per aver avuto la rivelazione della Cavallinità) per rilevare piuttosto che in questa storia sono in gioco molti e diversi fenomeni semiotici. [...]

Hjelmslev 'vs' Peirce

Ho a lungo temuto che l'approccio semiotico del Trattato soffrisse di sincretismo. Cosa voleva dire cercare, come ho fatto, di mettere insieme la prospettiva strutturalistica di Hjelmslev e la semiotica cognitivointerpretativa di Peirce? Il primo ci mostra come la nostra competenza semantica (e dunque concettuale) sia di tipo categoriale, basata su una segmentazione del continuum in virtù della quale la forma del contenuto si presenta strutturata in forma di opposizioni e differenze. Si distingue una pecora da un cavallo per la presenza o l'assenza di alcune marche dizionariali, come OVINO ed EQUINO, e si lascia comprendere che questa organizzazione del contenuto imponga una visione del mondo.

Ma tale organizzazione del contenuto o assume queste marche come primitivi non ulteriormente interpretabili (e allora non ci dice quali sono le proprietà di un equino o di un ovino), o esige che anche queste componenti siano a loro volta interpretate. Ahimè!, quando si entra nella fase dell'interpretazione, la rigida organizzazione strutturale si dissolve nel reticolo delle proprietà enciclopediche, disposte lungo il filo potenzialmente infinito della semiosi illimitata. Come è possibile che le due prospettive possano coesistere?

Il risultato delle riflessioni che precedono è che esse debbono coesistere, perché a volerne scegliere una sola non si rende ragione del nostro modo di conoscere e di esprimere quello che conosciamo. È indispensabile farle coesistere sul piano teorico perché, sul piano delle nostre esperienze cognitive effettivamente procediamo in modo da dare – se l'espressione non vorrà sembrare troppo riduttiva – un colpo al cerchio e un colpo alla botte. L'instabile equilibrio di questa coesistenza non è (teoricamente) sincretico perché è su questo equilibrio felicemente instabile che procede la nostra

conoscenza. Ed ecco che pertanto il momento categoriale e quello osservativo non si oppongono come modi inconciliabili di conoscenza, e neppure vengono giustapposti per sincretismo: sono due modi complementari di considerare la nostra competenza proprio perché, almeno nel momento "aurorale" della conoscenza (quando l'Oggetto Dinamico è terminus a quo), si implicano a vicenda. Considero ora una possibile obiezione. Perché intendere i taxa come prodotti culturali (visto che in fondo tendono a riassumere classi di enunciati osservativi: i MAMMIFERI sono nominati come tali perché di fatto allattano i loro piccoli), definiti all'interno di un sistema del contenuto, e vedere invece come dati osservativi la presenza o l'assenza di mammelle e il deporre uova? Come se il riconoscere qualcosa come un uovo, piuttosto che come un ovulo, o il decidere se qualcosa sia latte oppure muco non dipendessero anch'essi da un sistema strutturato di concetti, solo all'interno del quale qualcosa è o non è uovo? Non si è data infatti nell'ambito della semantica strutturale l'analisi oppositiva di proprietà, quali duro/soffice, per distinguere una sedia da una poltrona?

È che il costituire un sistema di taxa si basa proprio sulla capacità astrattiva di raggruppare il più possibile secondo classificazioni molto comprensive (e proprio per questo risulta difficile a livello di esperienza folk decidere che una giraffa e una balena siano ambedue mammiferi), mentre nessuna semantica strutturale è mai riuscita a costituire un sistema di opposizioni totale, che dia ragione di tutta la nostra conoscenza e di tutti gli usi del linguaggio, al cui interno trovino un posto preciso l'uovo e la colonna vertebrale, il profumo di violetta e l'arrampicarsi. Al contrario, ci si è sempre limitati a titolo esemplificativo a campi assai ristretti, quali appunto quello dei mobili per sedersi, o le relazioni parentali. Questo non esclude che si possa costruire un giorno (in teoria) il sistema globale del contenuto (o che esso non esista nella mente divina), ma ci dice solo che (proprio perché come diceva Kant i concetti empirici non possono mai esaurire tutte le loro determinazioni) noi non possiamo che procedere per assestamenti provvisori e correzioni successive.

Persino l'enunciato osservativo questo è un uovo dipende da convenzioni culturali ma, se pure uovo e mammifero sono entrambi concetti che nascono da una segmentazione culturale del contenuto, e se pure lo stesso concetto di mammifero tiene conto di dati di esperienza, è diversa la prossimità tra la costruzione del concetto e l'esperienza percettiva (e su questo si basa la differenza tra CN e CM). Quando si dice che per decidere se un animale è o meno un MAMMIFERO si deve fare ricorso a un sistema di convenzioni culturali (o, come si è visto, ricostruirlo), mentre per decidere se qualcosa è un uovo intuitivamente ci si affida alla percezione e alla conoscenza elementare del linguaggio che si sta usando, si dice qualcosa che va al di là della ovvietà intuitiva. Certamente se qualcuno non è stato allenato ad applicare la parola uovo a un certo TC (che già considera la forma, la presenza di tuorlo e albume, la presupposizione che da quell'oggetto, se covato al tempo giusto, potrebbe o avrebbe potuto nascere un essere vivente), non ci sarà accordo sul riconoscimento di un uovo. Quindi anche il consenso percettivo nasce sempre da un previo accordo culturale, per vago e folk che sia. E questo conferma ciò che cercavo di dire poco sopra, che nel processo della conoscenza il momento strutturale e il momento interpretativo si alternano e si completano passo per passo l'un l'altro. Tuttavia non si può negare che nel definire come tale un uovo prevalga la testimonianza dei sensi, mentre per definire come tale un mammifero prevalga la conoscenza delle classificazioni e il nostro accordo su un dato sistema tassonomico. Quando poi si decide di raffinare i giudizi percettivi, e ci si scontra sulla decisione se qualcosa sia muco o latte, bisognerà trattare anche l'esperienza percettiva in termini culturali e decidere in base a quali criteri e classificazioni chimiche si distingue il latte dal muco. Ma ancora una volta, abbiamo la testimonianza di una oscillazione e complementarità costante dei nostri due modi di comprendere il mondo. A un momento dato anche il TC comune che avrebbe permesso a Saint-Hilaire di riconoscere per latte qualcosa ha dovuto cedere il posto a un CM già intessuto di opposizioni strutturate, in base al quale è stato giocoforza dare ragione a Meckel e a Owen.

Pubblicazione in formato online

© Università degli studi di Bari Aldo Moro

ISBN 978-88-6629-041-4