

i Delfini **Best seller**



Umberto Eco

Sei passeggiate nei boschi narrativi



La nave di Teseo

I sei interventi tenuti da Eco nel 1992-93 in occasione delle Norton Lectures – che si svolgono ogni anno alla Harvard University – hanno una leggerezza affabulatoria insolita per un saggio letterario. Eco sapeva di rivolgersi a un pubblico vasto e vario, ma in questa particolare scelta espressiva possiamo forse cogliere anche la sua volontà di affrontare la riflessione sulla narratività partendo proprio dall'esperienza del lettore. Svariando da Omero a Spillane, da Cappuccetto Rosso a Nerval, Eco indaga aspettative e modalità con cui leggiamo i romanzi, procedendo in modo errabondo, come una serie di passeggiate appunto. Ma passeggiare per i boschi romanzeschi espone a sconcertanti scoperte: c'è davvero qualcosa in comune tra Manzoni e Agatha Christie, tra Molly Bloom e Milady? Soprattutto, ciò che Eco ci mostra è quanto il romanzo – non a caso definito “il fratello carnale della Storia” – si intrecci con la vita e la vita con il romanzo.

Umberto Eco (Alessandria 1932 – Milano 2016), filosofo, medievista, semiologo, massmediologo, ha esordito nella narrativa nel 1980 con *Il nome della rosa* (Premio Strega 1981), seguito da *Il pendolo di Foucault* (1988), *L'isola del giorno prima* (1994), *Baudolino* (2000), *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004), *Il cimitero di Praga* (2010) e *Numero zero* (2015). Tra le sue numerose opere di saggistica (accademica e non) si ricordano: *Trattato di semiotica generale* (1975), *I limiti dell'interpretazione* (1990), *Kant e l'ornitorinco* (1997), *Dall'albero al labirinto* (2007). Ha pubblicato i volumi illustrati *Storia della Bellezza* (2004), *Storia della Bruttezza* (2007), *Vertigine della lista* (2009), *Storia delle terre e dei luoghi leggendari* (2013) e *Sulle spalle dei giganti* (2017).

i Delfini Best seller. 25

Dello stesso autore
presso La nave di Teseo

Pape Satàn aleppe
Come viaggiare con un salmone
A passo di gambero
Il superuomo di massa
Arte e bellezza nell'estetica medievale
Trattato di semiotica generale
I limiti dell'interpretazione
Kant e l'ornitorinco
Dalla periferia dell'impero
La struttura assente
Non sperate di liberarvi dei libri (con Jean-Claude Carrière)
Dall'albero al labirinto
Sulle spalle dei giganti
Come si fa una tesi di laurea
Il fascismo eterno
Sulla televisione
La memoria vegetale
Sugli specchi e altri saggi
Il pendolo di Foucault

Umberto Eco

Sei passeggiate nei boschi narrativi

Harvard University, Norton Lectures 1992-1993



La nave di Teseo

© 2018 La nave di Teseo editore, Milano

ISBN 978-88-9344-758-4

Prima edizione 1994

Prima edizione La nave di Teseo novembre 2018

Prima edizione digitale novembre 2018

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

Sommario

1. Entrare nel bosco

2. I boschi di Loisy

3. Indugiare nel bosco

4. I boschi possibili

5. Lo strano caso di via Servandoni

6. Protocolli fittizi

Bibliografia

1. Entrare nel bosco

Vorrei iniziare ricordando Italo Calvino, che doveva tenere otto anni fa, in questo stesso luogo, le sue sei Norton Lectures, ma fece in tempo a scriverne solo cinque, e ci lasciò prima di poter iniziare il suo soggiorno alla Harvard University. Non ricordo Calvino solo per ragioni d'amicizia, ma perché queste mie conferenze saranno in gran parte dedicate alla situazione del lettore nei testi narrativi, e alla presenza del lettore nella narrazione è dedicato uno dei libri più belli di Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Negli stessi mesi in cui usciva il libro di Calvino, usciva in Italia un mio libro intitolato *Lector in fabula* (solo parzialmente simile alla versione inglese che si intitola *The Role of the Reader*). La differenza tra titolo italiano e titolo inglese è dovuta al fatto che il titolo italiano (o meglio latino), tradotto letteralmente in inglese, suonerebbe “The reader in the fairy tale”, e non significherebbe nulla. Invece in italiano si dice “lupus in fabula” come equivalente dell'inglese “speak of the devil”, espressione che si usa quando arriva qualcuno di cui si stava parlando. Ma siccome nell'espressione italiana si evoca la figura popolare del lupo, che per definizione appare in tutte le favole, ecco che in italiano potevo rievocare quella citazione per mettere nella favola, ovvero in ogni testo narrativo, il lettore. Infatti, il lupo può non esserci, e vedremo subito che potrebbe esserci al suo posto un orco, ma il lettore c'è sempre, e non solo come componente dell'atto di raccontare storie, ma anche come componente delle storie stesse.

Chi confrontasse oggi il mio *Lector in fabula* con *Se una notte d'inverno* di Calvino, potrebbe pensare che il mio libro sia un commento teorico al romanzo di Calvino. Ma i due libri sono usciti quasi contemporaneamente e nessuno di noi due sapeva che cosa l'altro stesse facendo, anche se eravamo evidentemente appassionati entrambi dallo stesso problema.

Quando Calvino mi ha inviato il suo libro doveva certamente aver già ricevuto il mio, perché la sua dedica dice: “A Umberto, superior stabat lector, longeque inferior Italo Calvino.” La citazione, evidente, è dalla favola di Fedro del lupo e dell’agnello (“Superior stabat lupus, longeque inferior agnus”), e Calvino si stava riferendo al mio *Lector in fabula*. Rimane assai ambiguo quel “longeque inferior” (che può voler dire sia “a valle” sia “di minore importanza”). Se “Lector” dovesse essere inteso *de dicto*, e quindi si riferisse al mio libro, allora dovremmo pensare o a un atto di ironica modestia oppure alla scelta (orgogliosa) di appropriarsi del ruolo dell’agnello, lasciando al teorico quello del Lupo Cattivo. Ma se “Lector” va inteso *de re*, allora si trattava di un’affermazione di poetica e Calvino voleva rendere omaggio al Lettore. Per rendere omaggio a Calvino, prenderò spunto dalla seconda delle *Lezioni americane* che Calvino aveva scritto per le Norton Lectures, quella dedicata alla rapidità, dove egli si riferisce alla 57^a delle *Fiabe italiane* che egli aveva raccolto (Calvino, 1988: 37):

Un re si ammalò. Vennero i medici e gli dissero: “Senta, maestà, se vuole guarire bisogna che lei prenda una penna dell’Orco. È un rimedio difficile, perché l’Orco tutti i cristiani che vede se li mangia.”

Il Re lo disse a tutti ma nessuno ci voleva andare. Lo chiese a un suo sottoposto, molto fedele e coraggioso, e questi disse: “Andrò.”

Gli insegnarono la strada: “In cima a un monte, ci sono sette buche: in una delle sette, ci sta l’Orco.”

Calvino nota che “nulla è detto di quale malattia soffra il re, di come mai un orco possa avere delle penne, di come siano fatte queste buche”. E trae da queste osservazioni l’occasione per elogiare la caratteristica della rapidità anche se ricorda che “questa apologia della rapidità non pretende di negare i piaceri dell’indugio” (*ibid.*: 45). Dedicherò all’indugio, di cui Calvino non ha parlato, la mia terza conferenza. Ora però vorrei dire che ogni finzione narrativa è necessariamente, fatalmente rapida, perché – mentre costruisce un mondo, coi suoi eventi e i suoi personaggi – di questo mondo non può dire tutto. Accenna, e per il resto chiede al lettore di collaborare colmando una serie di spazi vuoti. Del resto, come ho già scritto, ogni testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare parte

del proprio lavoro. Guai se un testo dicesse tutto quello che il suo destinatario dovrebbe capire: non finirebbe più. Se io vi telefono “prendo l’autostrada e arrivo tra un’ora”, è implicito che, insieme all’autostrada, prenderò anche la macchina.

In *Agosto, moglie mia non ti conosco*, del grande scrittore comico Achille Campanile, si trova il seguente dialogo:

Gedeone fece gran gesti di richiamo a una carrozza che stazionava in fondo alla strada. Il vecchio cocchiere scese di serpe a fatica e venne premurosamente, a piedi, verso i nostri amici, dicendo: “In che posso servirli?”

“Ma no,” gridò Gedeone impazientito “io voglio la carrozza!” “Oh,” fece il cocchiere, deluso “credevo che volesse me.”

Tornò indietro, rimontò in serpe e chiese a Gedeone, che aveva preso posto in vettura con Andrea: “Dove andiamo?” “Non glielo posso dire” esclamò Gedeone, che voleva mantenere il segreto sulla spedizione. Il cocchiere, che non era curioso, non insisté. Tutti rimasero per qualche minuto a guardare il panorama, senza muoversi.

Alla fine Gedeone si lasciò sfuggire un: “Al castello di Fiorenzina!” che fece trasalire il cavallo e indusse il cocchiere a dire: “A quest’ora? S’arriva di notte.”

“È vero,” mormorò Gedeone “ci andremo domattina. Vieni a prenderci alle sette in punto.”

“Con la carrozza?” chiese il cocchiere.

Gedeone rifletté qualche istante. Alla fine disse: “Sì, sarà meglio.”

Mentre si dirigeva alla pensione, si volse di nuovo al cocchiere e gli gridò: “Ohè, mi raccomando; anche col cavallo!”

“Ah, sì?” fece l’altro, sorpreso. “Come vuole, del resto.”¹

Il brano appare assurdo, perché prima i protagonisti dicono meno di quel che si dovrebbe dire, e alla fine sentono il bisogno di dire (e di sentirsi dire) quello che non era necessario che il testo dicesse.

Talora uno scrittore, per dire troppo, diventa più comico dei suoi personaggi. Era molto popolare in Italia, nel XIX secolo, Carolina Invernizio, che ha fatto sognare intere generazioni di proletari con storie che si intitolavano *Il bacio di una morta*, *La vendetta di una pazza* o *Il*

cadavere accusatore. Carolina Invernizio scriveva malissimo e qualcuno ha osservato che aveva avuto il coraggio, o la debolezza, di introdurre nella letteratura il linguaggio della piccola burocrazia del giovane Stato Italiano (a cui apparteneva suo marito, direttore di una panetteria militare). Ed ecco come Carolina inizia il suo romanzo *L'albergo del delitto*:

La sera era splendida, sebbene freddissima. La luna, alta nel cielo, illuminava le vie di Torino come pieno giorno. L'orologio della stazione segnava le sette. Sotto l'ampia tettoia si udiva un rumore assordante perché due treni diretti s'incrociavano: l'uno in partenza, e l'altro in arrivo.²

Non dobbiamo essere molto severi con la signora Invernizio. Essa oscuramente intuiva che la rapidità è una grande virtù narrativa, ma non avrebbe potuto iniziare, come Kafka, con “Destandosi un mattino da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò tramutato, nel suo letto, in un enorme insetto.”³

Subito i suoi lettori le avrebbero chiesto perché e come Gregor Samsa era diventato un insetto, e che cosa aveva mangiato il giorno prima. D'altra parte Alfred Kazin racconta che una volta Thomas Mann aveva prestato un romanzo di Kafka a Einstein, che glielo aveva restituito dicendo: “Non m'è riuscito di leggerlo: il cervello umano non è complesso fino a questo punto!” (Kazin, 1942; trad. it.: 651).

A parte Einstein, che lamentava forse una certa lentezza del racconto (ma loderemo dopo l'arte dell'indugio), non sempre il lettore sa collaborare con la rapidità del testo. In *Reading and Understanding* Roger Schank ci racconta un'altra storia:

Gianni amava Maria ma lei non voleva sposarlo. Un giorno, un drago rapì Maria dal castello. Gianni balzò in groppa al suo cavallo, e uccise il drago. Maria acconsentì a sposarlo. Vissero felici e contenti da allora in poi.

Schank (1982; trad. it.: 29-30) – che in questo libro si preoccupa di quel che i bambini capiscono quando leggono – ha posto alcune domande sulla storia a una bambina di tre anni:

- Come mai Gianni ha ucciso il drago?
- Perché era cattivo.
- Cos'era cattivo in lui?
- Lo aveva ferito.
- E come lo aveva ferito?
- Forse gli aveva gettato del fuoco.
- Perché Maria acconsente a sposare Gianni?
- Perché lei lo amava molto e lui voleva molto sposarla.
- Come mai Maria si decide a sposare Gianni quando all'inizio non voleva?
- Questa è una domanda difficile.
- Sì, ma quale pensi che sia la risposta?
- Perché prima lei proprio non lo voleva e poi lui discute molto e parla tanto a lei di sposarla e allora lei diventa interessata a sposare lei, voglio dire lui.

Evidentemente faceva parte della conoscenza del mondo di quella bambina il fatto che i draghi gettino fuoco dalle narici, ma non che si può cedere a un amore non corrisposto solo per riconoscenza, o per ammirazione. Una storia può essere più o meno rapida, ovvero più o meno ellittica, ma la sua ellitticità deve essere valutata rispetto al tipo di lettore a cui si rivolge.

Visto che sto cercando di giustificare tutti i titoli che ho la dannata idea di scegliere, permettetemi di giustificare il titolo che ho scelto per le mie Norton Lectures. Il bosco è una metafora per il testo narrativo; non solo per testi fiabeschi, ma per ogni testo narrativo. Vi sono boschi come Dublino, dove invece di Cappuccetto Rosso si può incontrare Molly Bloom, o come Casablanca, dove si incontrano Ilsa Lund o Rick Blaine.

Un bosco è, per usare una metafora di Borges (altro ospite delle Norton Lectures, il cui spirito sarà presente in queste mie conferenze) un giardino dai sentieri che si biforcano. Anche quando in un bosco non ci sono sentieri tracciati, ciascuno può tracciare il proprio percorso decidendo di procedere a destra o a sinistra di un certo albero e così via, facendo una scelta a ogni albero che si incontra. In un testo narrativo il lettore è costretto a ogni momento a compiere una scelta. Anzi, quest'obbligo della scelta si manifesta persino a livello di qualsiasi enunciato, almeno a ogni occorrenza di un verbo transitivo. Mentre il parlante si accinge a

terminare la frase noi, sia pure inconsciamente, facciamo una scommessa, anticipiamo la sua scelta, o ci chiediamo angosciati quale scelta farà (almeno in casi di enunciati drammatici come “ieri notte nel cimitero ho visto...”).

Talora il narratore vuole lasciarci liberi di fare anticipazioni sul seguito della storia. Si veda per esempio il finale di *Gordon Pym* di Poe:

Ma ecco sorgere sul nostro cammino una figura umana infinitamente più alta di ogni altro abitatore terrestre. Era avvolta in un sudario, e il colore della sua faccia aveva il candore immacolato della neve.⁴

Qui, dove la voce del narratore si arresta, l'autore vuole che noi passiamo la vita a domandarci che cosa sia accaduto, e per tema che noi non siamo ancora divorati dalla passione di sapere quel che non ci verrà mai rivelato, l'autore, non la voce narrante, inserisce dopo la fine una nota in cui ci avverte che, dopo la scomparsa di Mr Pym, “v'è da temere che i pochi capitoli che avrebbero dovuto concludere il suo racconto... si siano irrimediabilmente perduti nell'incidente che ha causato la sua fine”.⁵ Da quel bosco non usciremo mai più, e non ne sono più usciti Jules Verne, Charles Romyn Dake e H. P. Lovecraft, che hanno deciso di restarci per continuare la storia di Pym.

Ma ci sono casi in cui il narratore ci vuole dimostrare che noi non siamo Stanley, bensì Livingstone, e siamo condannati a perderci nei boschi facendo sempre la scelta sbagliata. Si veda Laurence Sterne, e proprio all'inizio del *Tristram Shandy*:

Avrei desiderato che mio padre o mia madre, o meglio tutti e due, giacché entrambi vi erano egualmente tenuti, avessero badato a quello che facevano, quando mi generarono.

Che cosa avranno fatto i coniugi Shandy in quel delicato momento? Per lasciare al lettore il tempo di fare qualche ragionevole previsione (anche le più sconvenienti), Sterne divaga per un intero paragrafo (dove si vede che faceva bene Calvino a non disprezzare l'arte dell'indugio), e quindi ci rivela quale fu l'errore di quella scena primaria:

Scusa caro – disse mia madre sul più bello – non hai dimenticato di caricare l’orologio?

Buon Dio! – esclamò mio padre, sbottando, ma sforzandosi nello stesso tempo di moderare il tono della voce: – Ha mai una donna, da Eva in poi, interrotto un uomo con una domanda così sciocca?

Come vedete, il padre pensa della madre ciò che il lettore sta pensando di Sterne. Ha mai un autore, per quanto maligno, talmente frustrato le previsioni dei suoi lettori?

Certamente, dopo Sterne, la narrativa delle avanguardie ha cercato sovente non solo di mettere in crisi le nostre aspettative di lettori, ma addirittura di creare un lettore che si attende, dal libro che sta leggendo, una totale libertà di scelta. Ma questa libertà viene goduta proprio perché – in forza di una millenaria tradizione, dai miti primitivi alla moderna novella poliziesca – in genere il lettore si dispone a fare le proprie scelte nel bosco narrativo presumendo che alcune siano più ragionevoli di altre.

Ho detto ragionevoli, come se si trattasse di scelte ispirate al senso comune. Ma sarebbe banale presumere che per leggere un libro di finzione si debba procedere secondo il senso comune. Certamente non è quello che ci chiedevano Sterne o Poe e neppure quello che ci chiedeva l’autore, se all’origine ve ne è stato uno, di *Cappuccetto Rosso*. Infatti il senso comune ci imporrebbe di reagire all’idea che nel bosco ci sia un lupo che parla. Allora, che cosa intendo, quando dico che il lettore deve, nel bosco narrativo, fare delle scelte ragionevoli?

A questo punto debbo richiamarmi a due concetti che ho già discusso nei miei libri precedenti: si tratta della coppia Lettore Modello e Autore Modello (Eco, 1979).

Il Lettore Modello di una storia non è il Lettore Empirico. Il lettore empirico siamo noi, io, voi, chiunque altro, quando leggiamo un testo. Il lettore empirico può leggere in molti modi, e non c’è nessuna legge che gli imponga come leggere, perché sovente usa il testo come un contenitore per le proprie passioni, che possono provenire dall’esterno del testo, o che il testo gli può eccitare in maniera casuale.

Se vi è accaduto di vedere un film comico in un momento di profonda tristezza, saprete che difficilmente si riesce a divertirsi; non solo, ma potrebbe accadervi di rivedere lo stesso film anni dopo, e di non riuscire

ancora a sorridere, perché ogni immagine vi ricorderà la tristezza di quella prima vostra esperienza. Evidentemente come spettatori empirici stareste “leggendo” il film in un modo sbagliato. Ma sbagliato rispetto a che cosa? Rispetto al tipo di spettatore a cui il regista aveva pensato, uno spettatore disposto appunto a sorridere, e a seguire una vicenda che non lo coinvolge direttamente. Questo tipo di spettatore (o di lettore di un libro) lo chiamo Lettore Modello – un lettore-tipo che il testo non solo prevede come collaboratore, ma che anche cerca di creare. Se un testo inizia con “C’era una volta”, esso lancia un segnale che immediatamente seleziona il proprio lettore modello, che dovrebbe essere un bambino, o qualcuno che è disposto ad accettare una storia che vada al di là del senso comune.

Dopo che avevo pubblicato il mio romanzo *Il pendolo di Foucault*, un mio vecchio amico d’infanzia, che non vedevo da anni, mi ha scritto: “Caro Umberto, non mi ricordavo di averti raccontato la patetica storia di mio zio e di mia zia, ma mi pare scorretto che tu l’abbia utilizzata per il tuo romanzo.” Ora, nel mio romanzo io racconto alcuni episodi che riguardano un certo zio Carlo e una zia Caterina, che nella storia sono gli zii del protagonista Jacopo Belbo, e in effetti questi personaggi sono esistiti davvero: sia pure con qualche variazione io avevo raccontato una storia della mia infanzia, che riguardava uno zio e una zia che si chiamavano però in modo diverso. Ho risposto a quel mio amico che zio Carlo e zia Caterina erano zii miei, su cui avevo quindi un *copyright*, e non zii suoi, e che ignoravo persino che lui avesse avuto degli zii. L’amico si è scusato: si era talmente immedesimato nella storia che aveva creduto di riconoscere degli avvenimenti che erano accaduti ai suoi zii – il che non è impossibile perché in tempo di guerra (tale era l’epoca a cui risalivano i miei ricordi) a zii diversi accadono cose analoghe.

Che cos’era successo al mio amico? Aveva cercato nel bosco quello che c’era invece nella sua memoria privata. È giusto che io passeggiando in un bosco usi ogni esperienza, ogni scoperta per trarre insegnamenti sulla vita, sul passato e sul futuro. Ma siccome il bosco è stato costruito per tutti, non debbo cercarvi fatti e sentimenti che riguardano solo me. Altrimenti, come ho scritto nei miei due libri recenti, *I limiti dell’interpretazione* (Eco, 1990) e *Interpretation and Overinterpretation* (Eco, 1992), non sto *interpretando* un testo, bensì *usandolo*. Non è proibito usare un testo per sognare a occhi aperti – e talora lo facciamo tutti. Ma sognare a occhi aperti non è

un'attività pubblica. Ci induce a muoverci nel bosco narrativo come se fosse il nostro giardino privato.

Ci sono dunque delle regole del gioco, e il lettore modello è colui che sa stare al gioco. Il mio amico aveva scordato per un momento le regole del gioco e aveva sovrapposto le proprie aspettative di lettore empirico al tipo di aspettative che l'autore pretendeva dal lettore modello.

Certamente l'autore dispone, per dare istruzioni al proprio lettore modello, di particolari segnali di genere. Ma molte volte questi segnali possono essere molto ambigui. *Pinocchio* inizia con:

C'era una volta... Un Re!, diranno subito i miei piccoli lettori. No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

Questo inizio è molto complesso. Al primo colpo Collodi sembra avvertire che sta iniziando una favola. Non appena i lettori si sono convinti che si tratta di una storia per bambini, ecco che vengono messi in scena i bambini, come interlocutori dell'autore, i quali, ragionando da bambini abituati alle favole, fanno una previsione sbagliata. Dunque la storia non è dedicata ai bambini? Ma Collodi si rivolge, per correggere la previsione sbagliata, proprio ai bambini, e cioè ai suoi piccoli lettori. Per cui i bambini potranno continuare a leggere la favola come se fosse rivolta a loro, semplicemente assumendo che non sia la favola di un re ma di un burattino. E arrivati alla fine non saranno delusi. Eppure quell'inizio è una strizzata d'occhi per lettori adulti. Possibile che la favola sia anche per loro? E che loro debbano leggerla in modo diverso, ma che per capire i significati allegorici della fiaba debbano fare finta di essere dei bambini? Un inizio di tal genere è bastato a scatenare una serie di letture psicoanalitiche, antropologiche, satiriche di *Pinocchio*, e non tutte inverosimili. Forse Collodi voleva fare un doppio gioco, e su questo sospetto si basa gran parte del fascino di questo piccolo grande libro.

Chi è che c'impone queste regole del gioco, e queste costrizioni? In altre parole, chi è che costruisce il lettore modello? L'Autore, diranno subito i miei piccoli lettori.

Ma dopo che abbiamo fatto tanta fatica a distinguere il lettore empirico dal lettore modello, dovremmo pensare all'autore come a un personaggio empirico che scrive la storia e decide, forse per ragioni inconfessabili e

note solo al suo psicoanalista, quale lettore modello occorra costruire? Vi dico subito che a me dell'autore empirico di un testo narrativo (in verità, di ogni testo possibile) importa assai poco. So benissimo di dire qualcosa che offenderà molti dei miei ascoltatori, i quali spendono magari molto tempo a leggere biografie di Jane Austen o di Proust, di Dostoevskij o di Salinger, e capisco benissimo che sia bello e appassionante penetrare nella vita privata di persone vere che ormai sentiamo di amare come intimi amici. È stato un grande esempio e un grande conforto per la mia irrequieta gioventù di studioso sapere che Kant aveva scritto il suo capolavoro filosofico solo all'età venerabile di cinquantasette anni – così come sono sempre stato colto da irrefrenabile invidia a sapere che Radiguet aveva scritto *Le diable au corps* a vent'anni.

Ma questi elementi non ci aiutano a decidere se Kant avesse ragione ad aumentare da dieci a dodici il numero delle categorie, né se *Le diable au corps* sia un capolavoro (lo sarebbe anche se Radiguet l'avesse scritto a cinquantasette anni). Il possibile ermafroditismo della Gioconda rappresenta un soggetto interessante per una discussione estetica, ma le abitudini sessuali di Leonardo da Vinci rimangono, per quel che riguarda la mia lettura del suo quadro, puro pettegolezzo.

Anche nelle prossime conferenze io mi riferirò sovente a uno dei libri più belli che siano mai stati scritti, *Sylvie* di Gérard de Nerval. L'ho letto a vent'anni, e da allora non ho cessato di rileggerlo. Vi ho dedicato da giovane un bruttissimo saggio, e dal 1976 in avanti una serie di seminari all'Università di Bologna – come risultato ne sono uscite tre tesi di laurea e nel 1982 un numero speciale della rivista *VS* (Eco, 1962b: 51-65; Violi, ed., 1982). Nel 1984 vi ho dedicato un Graduate Course alla Columbia University, e ne sono usciti molti interessanti *term papers*. Ne conosco ormai ogni virgola, ogni meccanismo segreto. Questa esperienza di rilettura, che mi ha accompagnato per quarant'anni, mi ha provato quanto siano sciocchi coloro che dicono che ad anatomizzare un testo, e a esagerare con il “*close reading*”, se ne uccide la magia. Ogni volta che riprendo in mano *Sylvie*, pur conoscendo a fondo la sua anatomia, e forse proprio per questo, me ne innamoro come se lo leggessi per la prima volta.

Sylvie inizia così:

Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant scènes en grande tenue de soupirant...

Uscivo da un teatro nel quale ogni sera mi mostravo al proscenio in gran tenuta da spasimante...⁷

La lingua inglese non ha l'imperfetto, e per rendere l'imperfetto francese può optare per soluzioni diverse (per esempio una edizione del 1887 dava "I quitted a theater where I used to appear every night in the proscenium..." e una moderna suona "I came out of a theatre where I appeared every night..."). L'imperfetto è un tempo molto interessante, perché è durativo e iterativo. In quanto durativo ci dice che qualcosa stava accadendo nel passato, ma non in un momento preciso, e non si sa quando l'azione sia iniziata e quando finisca. In quanto iterativo ci autorizza a pensare che quella azione si sia ripetuta molte volte. Ma non è mai certo quando sia iterativo, quando sia durativo, e quando sia entrambe le cose. Nell'inizio di *Sylvie*, per esempio, il primo "sortais" è durativo, perché uscire da un teatro è un'azione che comporta un percorso. Ma il secondo imperfetto, "paraissais," oltre che durativo è anche iterativo. È vero che il testo chiarisce che il personaggio a quel teatro andava tutte le sere, ma anche senza questa precisazione l'uso dell'imperfetto suggerirebbe che lo faceva ripetutamente. A causa di questa sua ambiguità temporale l'imperfetto è il tempo in cui si raccontano i sogni, o gli incubi. Ed è il tempo delle fiabe. "Once upon a time" in italiano si dice "c'era una volta": "una volta" può essere tradotto con "once", ma è l'imperfetto "c'era" che suggerisce un tempo impreciso, forse ciclico, che l'inglese rende con "upon a time".

L'inglese può esprimere la iteratività del "paraissais" francese o accontentandosi dell'indicazione testuale "every evening", o sottolineando l'iteratività attraverso "I used to". Non si tratta di incidente da poco perché gran parte del fascino di *Sylvie* si basa su una calcolata alternanza di imperfetti e passati remoti, e l'uso intenso dell'imperfetto conferisce a tutta la vicenda un tono onirico, come se stessimo guardando qualcosa con gli occhi semichiusi. Il lettore modello a cui pensava Nerval non era anglofono, perché la lingua inglese era troppo precisa per i suoi scopi.

Tornerò agli imperfetti di Nerval nel corso della mia prossima conferenza, ma vedremo subito come il problema sia importante per la discussione sull'Autore, e sulla sua Voce. Consideriamo quel "Je" con cui inizia la storia. I libri scritti in prima persona inducono il lettore ingenuo a pensare che chi dice "io" sia l'autore. Evidentemente no, è il Narratore, ovvero la Voce-che-Narra, e che la voce narrante non sia necessariamente l'autore ce lo dice P.G. Wodehouse, che ha scritto in prima persona le memorie di un cane.

Noi in *Sylvie* abbiamo a che fare con tre entità. La prima è un signore, nato nel 1808 e morto (suicida) nel 1855, che tra l'altro non si chiamava neppure Gérard de Nerval ma Gérard Labrunie – molti, con la Guide Michelin in mano, vanno ancora a cercare a Parigi il Vicolo della Vieille Lanterne, dove si è impiccato; alcuni di costoro non hanno mai capito la bellezza di *Sylvie*.

La seconda entità è colui che dice "io" nel racconto. Questo personaggio non è Gérard Labrunie. Quello che sappiamo di lui è quanto ci dice la storia, e alla fine della storia non si uccide. Più melanconicamente, riflette: "Le illusioni cadono l'una dopo l'altra, come le bucce di un frutto, e il frutto è l'esperienza."

Con i miei studenti avevamo deciso di chiamarlo "Je-rard", ma siccome il gioco di parole è possibile solo in francese, lo chiameremo il Narratore. Il narratore non è M. Labrunie, per le stesse ragioni per cui colui che inizia i *Viaggi di Gulliver* dicendo che suo padre era un modesto proprietario del Nottinghamshire e a quattordici anni lo aveva mandato all'Emmanuel College di Cambridge, non è Jonathan Swift, il quale aveva invece studiato al Trinity College di Dublino. Il lettore modello di *Sylvie* è invitato a commuoversi sulle illusioni perdute del narratore, non su quelle di Monsieur Labrunie.

Infine c'è una terza entità, che di solito è difficile individuare, ed è quello che io chiamo, per simmetria con il lettore modello, l'Autore Modello. Labrunie potrebbe essere stato un plagiario e *Sylvie* potrebbe essere stata scritta dal nonno di Fernando Pessoa, ma l'autore modello di *Sylvie* è quella "voce" anonima che inizia il racconto dicendo "Je sortais d'un théâtre" e termina facendo dire a Sylvie "Pauvre Adrienne! Elle est morte au couvent de Saint-S*** vers 1832." Di lui non sappiamo altro, ovvero sappiamo quanto questa voce dice tra il capitolo I e il capitolo XIV

della storia, che si intitola appunto “Dernier feuillet”, ultimo foglio (dopo rimane solo il bosco, e sta a noi entrarvi e percorrerlo). Una volta accettata questa regola del gioco, possiamo persino permetterci di dare un nome a questa voce, un *nom de plume*. Ne avrei trovato uno molto bello, se permettete: Nerval. Nerval non è Labrunie, come non è il narratore. Nerval non è un Lui, così come George Eliot non è una Lei (solo Mary Ann Evans lo era). Nerval sarebbe in tedesco un Es, e in inglese può essere un *It* (in italiano, purtroppo, si è obbligati dalla grammatica ad assegnargli un sesso a ogni costo).

Potremmo dire che questo Nerval, che all’inizio della lettura non c’è ancora, se non come un insieme di pallide tracce, quando l’avremo identificato altro non sarà che quello che ogni teoria delle arti e della letteratura chiama “stile”. Sì, certamente alla fine l’autore modello sarà riconoscibile anche come uno stile e questo stile sarà talmente evidente, chiaro, inconfondibile, che potremo finalmente capire che è sicuramente la stessa Voce di *Sylvie* quella che, in *Aurélia*, inizia con “Le rêve est une seconde vie”.

Ma la parola “stile” dice troppo e dice troppo poco. Lascia pensare che l’autore modello, per citare Stephen Dedalus, rimanga nella sua perfezione, come il Dio della creazione, dentro, o dietro, o al di là della sua opera, occupato a curarsi le unghie... Invece l’autore modello è una voce che parla affettuosamente (o imperiosamente, o subdolamente) con noi, che ci vuole al proprio fianco, e questa voce si manifesta come strategia narrativa, come insieme di istruzioni che ci vengono impartite a ogni passo e a cui dobbiamo ubbidire quando decidiamo di comportarci come lettore modello.

Nella vasta letteratura teorica sulla narrativa, sulla estetica della ricezione o sul *reader-oriented criticism*, appaiono vari personaggi chiamati Lettore Ideale, Lettore Implicito, Lettore Virtuale, Metalettore e così via – ciascuno di essi evocando come propria controparte un Autore Ideale o Implicito o Virtuale.⁸ Questi termini non sono sempre sinonimi.

Il mio lettore modello, per esempio, è molto simile al Lettore Implicito di Wolfgang Iser. Tuttavia per Iser il lettore

fa sì che il testo riveli le sue molteplici connessioni potenziali. Queste connessioni sono prodotte dalla mente che elabora la materia prima del

testo, ma non sono il testo stesso – perché esso consiste solo di frasi, affermazioni, informazioni eccetera [...]. Questa interazione non ha luogo nel testo stesso, ma si sviluppa attraverso il processo di lettura [...]. Questo processo formula qualcosa che non era formulato nel testo, e tuttavia di quel testo rappresenta l'intenzione. (Iser, 1972; trad. ingl.: 278-287)

Tale processo appare più simile a quello di cui parlavo nel 1962 in *Opera aperta*. Il lettore modello di cui ho parlato in *Lector in fabula* è invece un insieme di istruzioni testuali, che si manifestano sulla superficie del testo, proprio sotto forma di affermazioni o altri segnali. Come ha rilevato Paola Pugliatti,

la prospettiva fenomenologica di Iser assegna al lettore un privilegio che è stato considerato prerogativa dei testi, vale a dire quello di stabilire un “punto di vista”, in tal modo determinando il significato del testo. Il Lettore Modello di Eco (1979) non figura solo come qualcuno che coopera e interagisce col testo: in misura maggiore – e in un certo senso minore – nasce col testo, rappresenta il nerbo della sua strategia interpretativa. Pertanto la competenza dei Lettori Modello è determinata dal tipo di imprint genetico che il testo ha loro trasmesso... Creati col testo, imprigionati in esso, essi godono tanta libertà quanta il testo loro concede. (Pugliatti, 1989: 5-6)

È vero che Iser in *The Act of Reading* dice che “il concetto di lettore implicito è quindi una struttura testuale che anticipa la presenza del ricevente”, ma subito aggiunge: “senza necessariamente definirlo”. Per Iser “il ruolo del lettore non è identico al lettore fittizio ritratto nel testo. Quest'ultimo è soltanto una componente del ruolo del lettore” (Iser, 1976; trad. it.: 74-75).

Durante queste mie conferenze, pur riconoscendo l'esistenza di quelle altre componenti che Iser ha così brillantemente studiato, punterò principalmente la mia attenzione proprio su quel “lettore fittizio ritratto nel testo”, assumendo che il compito principale dell'interpretazione sia quello di incarnarlo, malgrado la sua esistenza sia fantomatica. Se volete, sono più “tedesco” di Iser, più astratto, o – come direbbero i filosofi non-continentali – più speculativo.

In tal senso parlerò di lettore modello non solo per testi aperti a molteplici punti di vista, ma anche per quelli che prevedono un lettore testardo e obbediente; in altre parole, non esiste solo un lettore modello per il *Finnegans Wake* ma anche per l'orario ferroviario, e il testo si aspetta da ciascuno di costoro un diverso tipo di cooperazione.

Noi possiamo certamente essere più eccitati dalle istruzioni che Joyce provvede a un "lettore ideale affetto da una insonnia ideale", ma dobbiamo pur prendere in considerazione l'insieme di istruzioni di lettura provviste da un orario ferroviario.

In tal senso anche il mio autore modello non è necessariamente una voce gloriosa, una strategia sublime: l'autore modello agisce e si mostra anche nel più squallido romanzo pornografico, indifferente alle ragioni dell'arte, per dirci che le descrizioni che ci provvede debbono essere stimolo per la nostra immaginazione e per le nostre reazioni fisiche. E per avere un esempio di autore modello che senza pudore si mostra subito, dalla prima pagina, al lettore, prescrivendogli le emozioni che dovrà provare, anche nel caso che il libro non riuscisse a comunicargliele, ecco l'inizio di *My Gun is Quick* di Mickey Spillane:

Quando sedete a casa vostra, sprofondati confortevolmente in una poltrona davanti al camino, vi siete mai domandati che cosa accade fuori? Probabilmente no. Voi prendete un libro, e leggete di questo e di quello, e vi fate eccitare per procura da persone e fatti irreali... Divertente, vero?... Anche gli antichi romani facevano così, davano sapore alla loro vita attraverso delle azioni, quando se ne stavano al Colosseo e si guardavano gli animali feroci che facevano a pezzi degli esseri umani, spassandosela alla vista del sangue e del terrore... Va bene, va bene, è bello fare lo spettatore. La vita attraverso un buco della serratura. Ma ricordatevi: fuori di qui accadono *davvero* delle cose... Non c'è più il Colosseo, ma la città è una arena assai più grande, e c'è posto per tanta più gente. Le zanne affilate non sono più quelle delle belve, ma possono essere ben più affilate e maligne. Dovete essere svelti, e bravi, o sarete divorati... Dovrete essere svelti. E bravi. O vi faranno fuori.²

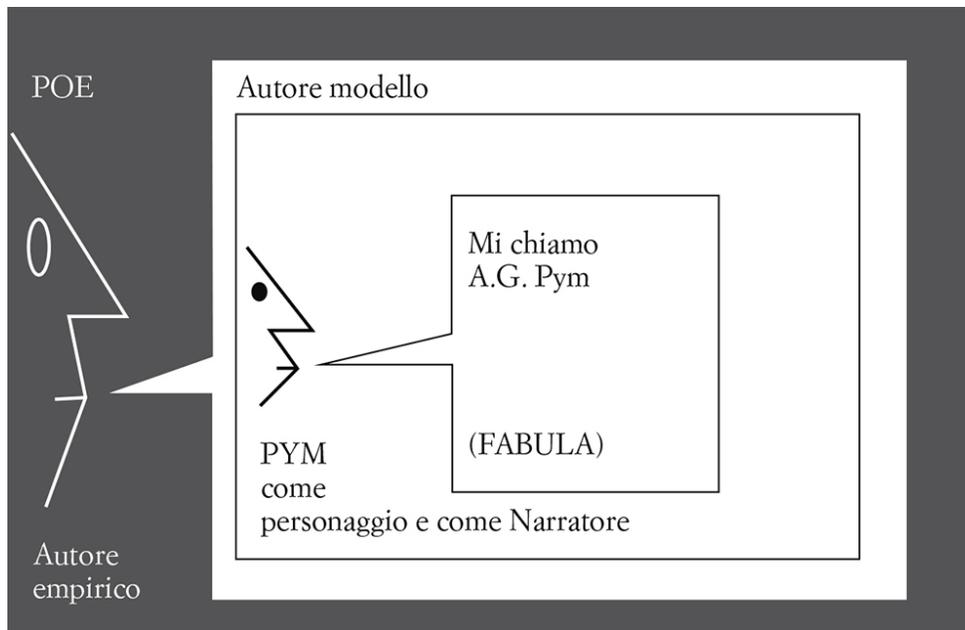


Figura 1

Qui la presenza dell'autore modello è esplicita e, come si è detto, spudorata. Ci sono stati casi in cui, con maggiore spudoratezza, ma con maggior sottigliezza, autore modello, autore empirico, narratore, e altre più imprecise entità vengono esibite, messe in scena nel testo narrativo, con l'esplicito proposito di confondere il lettore. Torniamo al *Gordon Pym* di Poe.

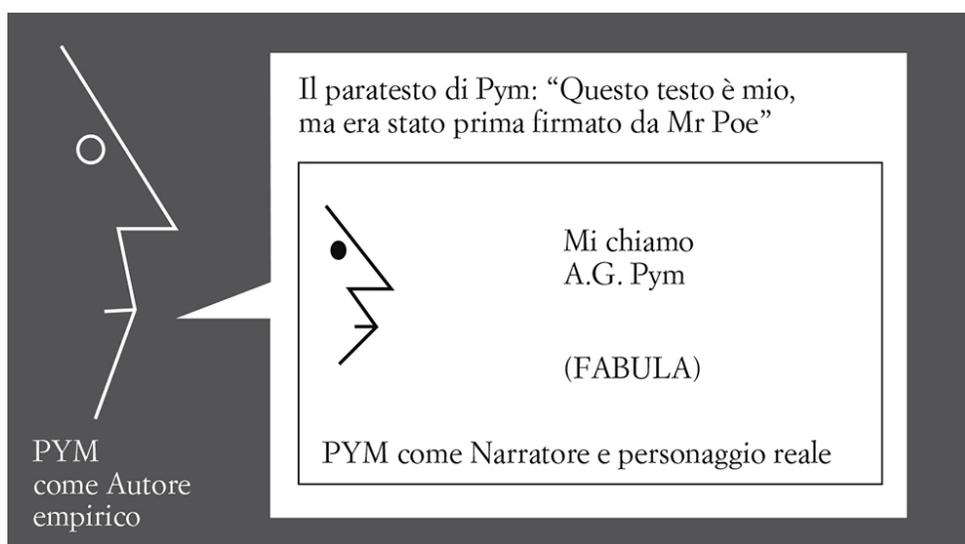


Figura 2

Due puntate di quelle avventure erano state pubblicate nel 1837, sul *Southern Literary Messenger*, più o meno nella forma che conosciamo. Il testo iniziava con “Mi chiamo Arthur Gordon Pym” e metteva quindi in scena un narratore in prima persona, ma quel testo appariva sotto il nome di Poe, come autore empirico (fig. 1). Nel 1838, l’intera storia appariva in volume, ma senza nome dell’autore. Invece appariva una “Prefazione” firmata A.G. Pym che presentava quelle avventure come storia vera, e si avvertiva che sul *Southern Literary Messenger* esse erano state presentate sotto il nome del signor Poe, perché la vicenda non sarebbe stata creduta da nessuno e dunque tanto valeva presentarla come se fosse una finzione narrativa. Dunque abbiamo un Mr Pym, autore empirico, che è il narratore di una storia vera, il quale scrive una Prefazione che non fa parte del testo narrativo ma del paratesto.¹⁰ Mr Poe scompare nel fondo, diventando una sorta di personaggio del paratesto (fig. 2). Ma alla fine della storia, proprio dove essa si interrompe, interviene la nota che spiega come gli ultimi capitoli siano andati perduti in seguito alla “morte recente, improvvisa e tragica del signor Pym”, una morte le cui circostanze “sono già ben note al pubblico attraverso la stampa quotidiana”. Questa nota, non firmata (e non certamente scritta da Mr Pym, della cui morte parla), non può essere attribuita a Poe, perché in essa si parla di Mr Poe come di un primo curatore, che peraltro viene accusato di non aver saputo cogliere la natura crittografica delle figure che Pym aveva inserito nel testo.

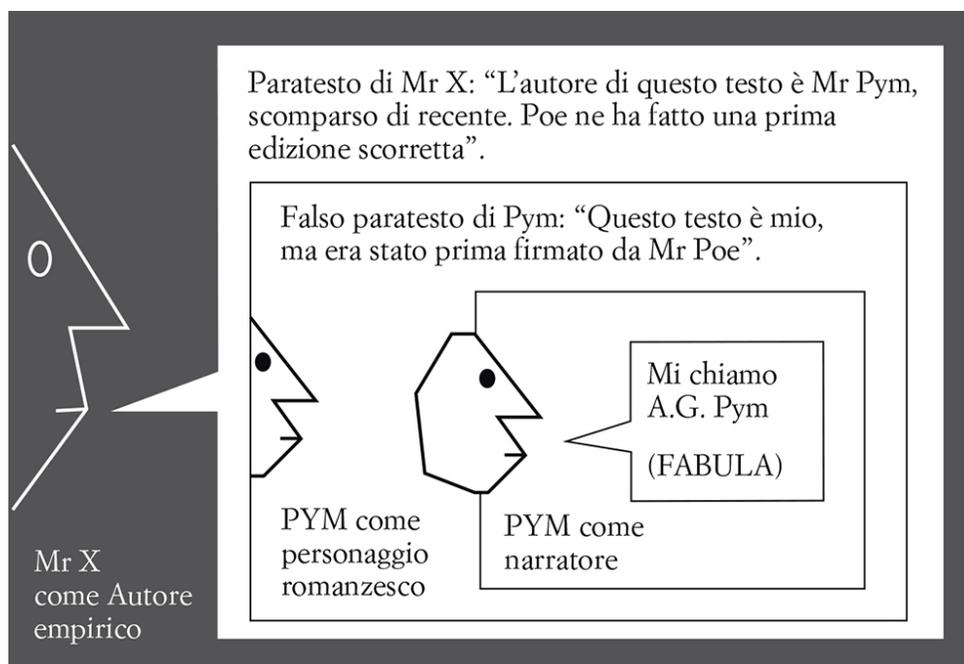


Figura 3

A questo punto il lettore è indotto a ritenere che Pym fosse un personaggio fittizio, il quale come narratore parla non solo all’inizio del primo capitolo, ma all’inizio della Prefazione, la quale diventa parte della storia e non mero paratesto, e che il testo sia dovuto a un terzo, e anonimo, autore empirico (che è l’autore della nota finale – questa, sì, un vero esempio di paratesto), il quale parla di Poe negli stessi termini in cui ne parlava Pym nel suo falso paratesto. E ci si chiede allora se Mr Poe sia una persona reale o un personaggio di due storie diverse, una raccontata dal falso paratesto di Pym, l’altra detta da un signor X, autore di un paratesto autenticamente tale, ma menzognero (fig. 3).

Come ultimo enigma, questo misterioso Mr Pym inizia la sua storia con un “Mi chiamo Arthur Gordon Pym”, un incipit che non solo anticipa il “Chiamatemi Ismaele” di Melville (il che sarebbe irrilevante), ma sembra anche parodiare un testo in cui Poe, prima di scrivere il *Pym*, aveva parodiato un certo Morris Mattson, il quale aveva iniziato un suo romanzo con “Mi chiamo Paul Ulric”.¹¹

Dovremmo allora giustificare il lettore che iniziasse a sospettare che l’autore empirico fosse il signor Poe, che aveva inventato un personaggio romanzescamente dato come reale, il signor X, che parla di una persona

falsamente reale, il signor Pym, che a propria volta agisce come il narratore di una storia romanzesca. L'unico elemento imbarazzante sarebbe che questo personaggio romanzesco parla del signor Poe (quello reale) come se fosse un abitante del proprio universo fittizio (fig. 4).

Chi è in tutto questo intrico testuale l'autore modello? Chiunque sia, è la voce, o la strategia, che confonde i vari supposti autori empirici affinché il lettore modello sia coinvolto in questo teatro catottrico.

E ora riprendiamo a rileggere *Sylvie*. Usando un imperfetto all'inizio, la Voce che abbiamo deciso di chiamare Nerval ci dice che noi dobbiamo apprestarci ad ascoltare una rievocazione. Dopo quattro pagine la Voce passa subitamente dall'imperfetto al passato remoto e racconta di una notte passata al club dopo il teatro. Ci fa capire che anche qui ascoltiamo una rievocazione del narratore, ma che ora egli rievoca un momento preciso, il momento in cui, conversando con un amico sull'attrice che egli ama da tempo, senza averla mai avvicinata, si rende conto che ciò che egli ama non è una donna, ma una immagine. Ma poiché ora egli si trova nella realtà fissata puntualmente dal tempo passato, legge su un giornale che, nella realtà, quella sera a Loisy, luogo della sua infanzia, si sta svolgendo la tradizionale festa dell'arco, a cui partecipava fanciullo, invaghito della bella Sylvie.

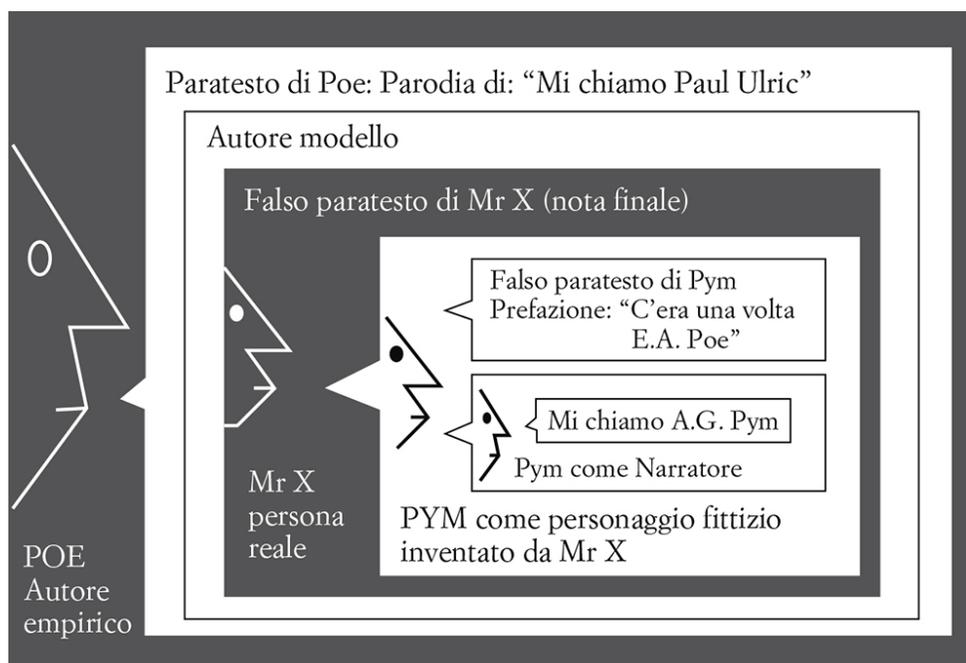


Figura 4

Nel secondo capitolo il racconto riprende all'imperfetto. Il narratore passa alcune ore in una semi-sonnolenza in cui rievoca una festa della sua adolescenza. Ricorda la tenera Sylvie, che lo amava, e la bella e superba Adrienne, che quella sera aveva cantato nel prato, apparizione quasi miracolosa, e poi era scomparsa per sempre tra le mura di un convento... Tra il sonno e la veglia il narratore si domanda se egli non stia amando sempre, e senza speranza, la stessa immagine – se, cioè, per ragioni misteriose Adrienne e Aurélie, l'attrice, non siano la stessa persona.

Nel terzo capitolo il narratore è colto dal desiderio di raggiungere il luogo delle sue memorie d'infanzia, calcola che potrebbe arrivarvi prima dell'alba, esce, prende una carrozza e, lungo il viaggio, mentre incomincia a scorgere le strade, le colline, i villaggi della sua infanzia, inizia una nuova rievocazione, questa volta di un periodo più vicino, che risale a circa tre anni prima. Ma il lettore viene introdotto a questo nuovo flusso di ricordi da una frase che – se la leggiamo con attenzione – appare stupefacente:

Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent.

E mentre la carrozza sale lungo i pendii, ricomponiamo i ricordi del tempo in cui ci venivo tanto spesso.

Chi è che pronunzia (o scrive) questa frase, chi ci comunica questo avvertimento? Il narratore? Ma il narratore, che sta parlando di un viaggio svoltosi anni prima, quando era salito su quella carrozza, dovrebbe dire qualcosa come “Mentre la carrozza saliva lungo le balze, io ricomposi – o iniziai a ricomporre, o mi dissi ‘Suvvia, ricomponiamo’ – i ricordi del tempo in cui ci venivo tanto spesso”. Chi sono – anzi chi siamo – invece, quei “noi” che, insieme, dobbiamo ricomporre delle memorie, e quindi accingersi a compiere un nuovo viaggio verso il passato? Noi che dobbiamo farlo *ora* (mentre la carrozza sta viaggiando nello stesso momento in cui leggiamo) e non “allora”, quando la carrozza *stava* andando, nel momento passato di cui il narratore ci parla? Questa non è la

voce del narratore, è la voce di Nerval, autore modello che per un istante parla in prima persona nella storia e dice, a noi lettori modello: “Mentre lui, il narratore, sta salendo per le colline con la sua carrozza, ricomponiamo (con lui, certo, ma anche io e voi) le memorie del tempo in cui lui veniva così sovente in questi luoghi” (fig. 5).

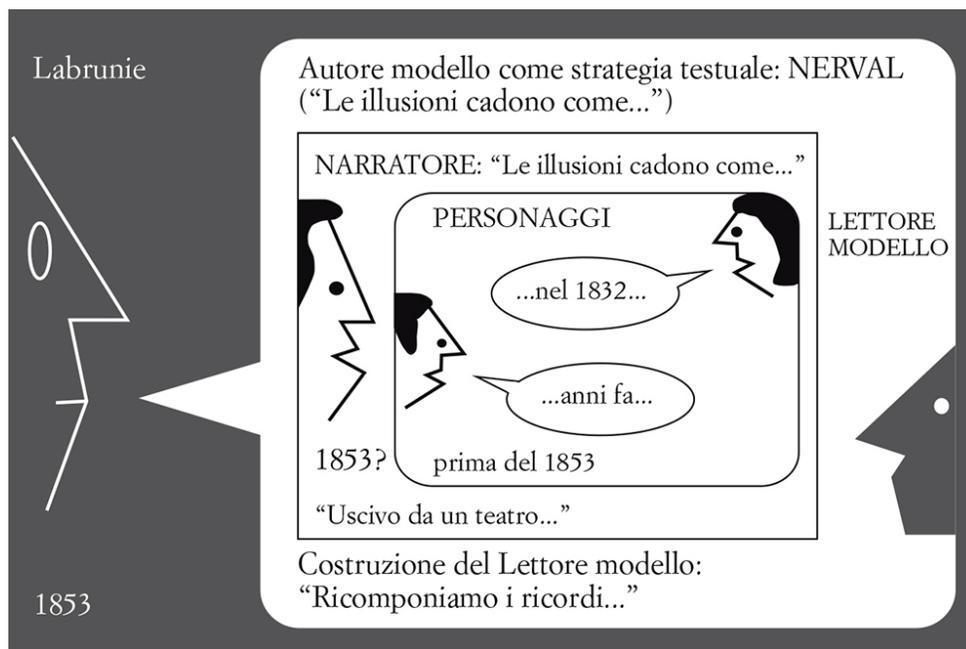


Figura 5

Questo non è un monologo, è la battuta di un dialogo fra tre persone: Nerval che si inserisce surrettiziamente nel discorso del narratore; noi che siamo chiamati in causa altrettanto surrettiziamente, mentre credevamo di poter assistere alla vicenda dal di fuori (noi, che credevamo di non essere mai usciti da un teatro); e il narratore, che non viene lasciato fuori, perché è lui che in quei luoghi veniva così spesso (“J’y venais si souvent”).

Si noti inoltre che molte pagine si potrebbero scrivere su quel “j’y”: è un “là”, là dove stava il narratore quella sera? È un “qui” (qui, dove Nerval di colpo ci sta trasportando)?

In questo racconto dove i tempi e gli spazi si confondono in modo inestricabile, in questo punto sembrano confondersi anche le voci. Ma questa confusione è così mirabilmente orchestrata da risultare impercettibile – o *quasi*, visto che noi la stiamo percependo. Non è

confusione, è invece un momento di limpida visione, di epifania della narratività, dove appaiono insieme le tre persone della trinità narrativa: autore modello, narratore e lettore.

Autore e lettore modello sono due immagini che si definiscono reciprocamente solo nel corso e alla fine della lettura. Si costruiscono a vicenda. Credo che questo sia vero non solo per le opere di narrativa ma per ogni tipo di testo.

Nel paragrafo 66 delle *Philosophical Investigations* Wittgenstein (1953; trad. it.: 46) scrive:

Considera, ad esempio, i processi che chiamiamo “giochi”. Intendo giochi di scacchiera, giochi di carte, giochi di palla, gare sportive e via discorrendo. Che cosa è comune a tutti questi giochi? – Non dire “*deve* esserci qualcosa di comune a tutti, altrimenti non si chiamerebbero ‘giochi’” – *guarda* se ci sia qualcosa di comune a tutti. – Infatti, se li osservi, non vedrai certamente qualcosa che sia comune a *tutti*, ma vedrai somiglianze, parentele, e anzi ne vedrai tutta una serie.

Tutti i pronomi personali non indicano affatto una persona empirica chiamata Ludwig o un lettore empirico: essi rappresentano pure strategie testuali, che si dispongono in forma di appello, come l’inizio di un dialogo. L’intervento di un soggetto che parla è complementare all’attivazione di un lettore modello che sappia continuare il gioco dell’indagine sui giochi, e il profilo intellettuale di questo lettore, persino la passione che lo spingerà a giocare questo gioco sui giochi, sono determinati solo dal tipo di operazioni interpretative che quella voce gli chiede di compiere: considerare, guardare, vedere, osservare, trovare parentele e somiglianze.

Nello stesso modo l’autore non è altro che una strategia testuale capace di stabilire correlazioni semantiche, e che chiede di essere imitato: quando questa voce dice “Intendo”, vuole stabilire un patto, per cui con il termine *gioco* si debbono intendere giochi di carte, giochi di scacchiera e così via. Ma questa voce si astiene dal definire il termine *gioco*, e invita noi a definirlo, o a riconoscere che non può essere soddisfacentemente definito se non in termini di “somiglianze di famiglia”. In questo testo Wittgenstein non è altro che uno stile filosofico, e il suo lettore modello non è altro che

la capacità e la volontà di adeguarsi a questo stile, cooperando a renderlo possibile.

E così io, voce senza corpo, senza sesso (e senza storia, che non sia quella che inizia con questa prima conferenza e si concluderà con l'ultima), vi invito, Gentili Lettori, a collaborare al mio gioco per i prossimi cinque appuntamenti.

¹ A. Campanile, *Opere*, Milano, Bompiani, 1989, p. 830.

² *L'albergo del delitto*, Torino, Quartara, 1954, p. 5.

³ "La metamorfosi", trad. di G. Schiavoni, in *I racconti*, Milano, Rizzoli, p. 124.

⁴ E.A. Poe, *Storia di Gordon Pym*, trad. di M. Gallone, Milano, Rizzoli, 1957, p. 199.

⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁶ L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, trad. di A. Meo, Torino, Einaudi, 1958, p. 8.

⁷ *Sylvie. Souvenirs du Valois* (1a ed. in *La Revue des Deux Mondes*, 15 luglio 1853; 2a ed. riveduta in *Les filles du feu*, Paris, Giraud, 1854). Le varie traduzioni italiane sono mie. Tra le edizioni italiane disponibili segnalo *Le figlie del fuoco* nelle edizioni BUR e Guanda.

⁸ Su questo argomento rinvio in particolare, e in ordine cronologico, a: Booth (1961); Barthes (1966); Todorov (1966); Hirsch (1967); Foucault (1969); Riffaterre (1971; 1978); Genette (1972); Iser (1972); Corti (1976); Chatman (1978); Fillmore (1981); Pugliatti (1985); Scholes (1989).

⁹ M. Spillane, *My Gun Is Quick*, New York, Dutton, 1950, p. 5.

¹⁰ Secondo Gérard Genette (1987), il paratesto è l'insieme dei messaggi che precedono, accompagnano o seguono un testo, quali gli avvisi pubblicitari, il titolo e i sottotitoli, il retro di copertina, le prefazioni, le recensioni eccetera.

¹¹ H. Beaver, Commento a E.A. Poe, *The Narrative of A.G. Pym*, Harmondsworth, Penguin, 1975, p. 250.

2. I boschi di Loisy

Ci sono due modi per passeggiare in un bosco. Nel primo modo ci si muove per tentare una o molte strade (per uscirne al più presto, o per riuscire a raggiungere la casa della Nonna, o di Pollicino, o di Hänsel e Gretel); nel secondo modo ci si muove per capire come sia fatto il bosco, e perché certi sentieri siano accessibili e altri no. Ugualmente ci sono due modi per percorrere un testo narrativo. Esso si rivolge anzitutto a un lettore modello di primo livello, che desidera sapere (e giustamente) come la storia vada a finire (se Achab riuscirà a catturare la Balena, se Leopold Bloom incontrerà Stephen Dedalus dopo averlo incrociato casualmente alcune volte nel corso del 16 giugno 1904). Ma il testo si rivolge anche a un lettore modello di secondo livello, il quale si chiede quale tipo di lettore quel racconto gli chiedesse di diventare, e vuole scoprire come proceda l'autore modello che lo sta istruendo passo per passo. Per sapere come la storia va a finire basta, di solito, leggere una volta sola. Per riconoscere l'autore modello occorre leggere molte volte, e certe storie bisogna leggerle all'infinito. Solo quando i lettori empirici avranno scoperto l'autore modello e avranno compreso (o anche soltanto iniziato a comprendere) quello che Esso voleva da loro, essi saranno diventati il lettore modello a pieno titolo.

Forse il testo in cui la voce dell'autore modello fa appello in modo più esplicito alla collaborazione del lettore di secondo livello, è un famoso romanzo poliziesco, *The Murder of Roger Ackroyd* di Agatha Christie. Tutti conoscete la storia: un narratore parla in prima persona e racconta come Hercule Poirot giunge passo per passo a scoprire il colpevole, salvo che alla fine apprendiamo dalla voce di Poirot che il colpevole è colui che narra, né il narratore può più negare la sua colpa. Ma mentre attende l'arresto, e si appresta al suicidio, il narratore si rivolge direttamente ai suoi lettori. Infatti questo narratore è una figura ambigua perché non è il

personaggio che dice “Io” nel libro scritto da un altro, ma appare piuttosto come colui che ha fisicamente scritto quello che stiamo leggendo (come era accaduto ad Arthur Gordon Pym), e quindi impersona anche l’autore modello – o, se preferite, è l’autore modello che parla per mezzo suo, o attraverso di lui cogliamo in modo quasi fisico la presenza dell’autore modello.

Il narratore dunque invita il lettore a rileggersi il libro dall’inizio perché, afferma, se il lettore fosse stato acuto, si sarebbe accorto che egli non aveva mai mentito. Al massimo era stato reticente perché si sa, diremmo noi, un testo è una macchina pigra che si attende dal lettore molta collaborazione. E non solo invita a rileggere, ma aiuta fisicamente il lettore di secondo livello a farlo, citando in fine alcune delle frasi dei capitoli iniziali.

Sono piuttosto soddisfatto delle mie doti di scrittore. A esempio, che cosa potrebbe essere più preciso e più accurato dei seguenti periodi?

“La lettera era stata consegnata alle nove meno venti. Erano esattamente le nove meno dieci quando lo lasciai senza che lui l’avesse letta. Esitai con la mano sulla maniglia della porta, e mi voltai domandandomi se avessi fatto tutto.”

Tutto quanto vero. Ma supponiamo che, dopo la prima frase, io avessi messo una fila di puntini... Non sarebbe sorta spontanea la domanda: che cosa è accaduto in quei fatali dieci minuti?

A questo punto il narratore spiega che cosa aveva davvero fatto in quei dieci minuti. Quindi continua:

Devo confessare che è stato per me un colpo quando, uscendo dalla porta, mi sono trovato faccia a faccia con Parker.

Anche questa circostanza non ho mancato di notarla fedelmente.

Più tardi poi, quando, scoperto il cadavere, ho mandato il maggiordomo a telefonare alla polizia, come sono ponderate e giudiziose queste parole: “Feci quel poco che andava fatto!” Era ben poco veramente, nient’altro che ficcare il dittafono nella mia valigetta, e rimettere a posto la poltrona contro la parete.¹

Non sempre naturalmente l'autore modello è così esplicito. Se torniamo a *Sylvie*, ci troviamo anzi di fronte a un autore che forse non voleva che noi rileggessimo, ovvero che forse voleva che lo facessimo, ma senza capire che cosa ci era accaduto durante la prima lettura. Proust, nelle pagine che ha dedicato a Nerval, racconta le impressioni che chiunque di noi sarebbe disposto a esprimere dopo una prima lettura di *Sylvie*:

Quel che dunque abbiamo qui è uno di quei quadri di un colore irreali, che non vediamo nella realtà... ma che vediamo talora in sogno, o che vengono evocati dalla musica. Talora, nel momento di assopirci, li vediamo, e vorremmo fissarne e definirne la forma. Allora ci si ridesta, non li si scorge più... (“Gérard de Nerval”, in Proust, 1958: 177-178)

Il racconto gli trasmette “qualcosa d'indefinito e ossessionante come il ricordo... un'atmosfera bluastra e purpurea”. Qualcosa che “non sta nelle parole” ma “sta tutto tra una parola e l'altra, come la nebbia di un mattino di Chantilly” (*ibid.*: 182).

La parola “nebbia” è molto importante. Pare davvero che l'effetto che *Sylvie* è destinato a produrre sul suo lettore sia un “effetto nebbia”, come se guardassimo un paesaggio con gli occhi socchiusi, senza esattamente distinguere i contorni delle cose. Ma non è che non si distinguano le cose, perché anzi le descrizioni di paesaggi e persone in *Sylvie* sono nitide, precise, di una chiarezza neoclassica. In effetti quello che il lettore non riesce a capire è in che momento del tempo si trovi. Come ha scritto Georges Poulet ne *Les metamorphoses du cercle*, “il suo passato gli fa girotondo attorno” (Poulet, 1961; trad. it.: 248). Il meccanismo fondamentale di *Sylvie* si basa su una continua alternanza di sguardi all'indietro e sguardi in avanti (ovvero di quei due movimenti narrativi che Genette ha chiamato *analessi* e *prolessi*) e su certi gruppi di analessi a scatole cinesi (cfr. Genette, 1972).²

Quando ci viene raccontata una storia che si riferisce a un Tempo Narrativo 1 (il tempo di cui si narra, che può essere due ore fa o mille anni fa) sia il narratore (in prima o in terza persona) sia i personaggi possono riferirsi a qualcosa che è accaduto prima del tempo di cui si narra. Oppure possono accennare a qualcosa che, al tempo della narrazione, deve ancora accadere – e che viene anticipato. Come dice Genette, l'analessi sembra

riparare a una dimenticanza del narratore, la prolessi è una manifestazione di impazienza narrativa.

Accade anche quando qualcuno ci racconta un fatto qualsiasi: “Senti questa, ieri ho incontrato Piero, forse ti ricordi, è quello che due anni fa andava a correre tutte le mattine (*analessi*). Bene, era pallido, e ti dirò che ho capito solo dopo perché (*prolessi*), e mi dice – ah, avevo scordato di dirti che quando l’ho visto stava uscendo da un bar, ed erano solo le dieci di mattina, capisci (*analessi*) – dunque Piero mi dice che – mio Dio, ti sfido a indovinare che cosa mi ha detto (*prolessi*) – dunque mi dice che...” Spero, per il seguito di questa conferenza, di essere meno confuso di così. Ma, con maggior senso artistico, certamente Nerval ci sconvolge per tutto il racconto con un gioco vertiginoso di analessi e prolessi.

Il narratore ama un’attrice, senza sapere se il suo amore potrebbe essere corrisposto. La pagina di un giornale gli rievoca d’improvviso la propria infanzia, torna a casa e in una sorta di dormiveglia si ricorda di due fanciulle, Sylvie e Adrienne. Adrienne era stata come una visione, bionda, alta e slanciata, “miraggio di gloria e di bellezza... il sangue dei Valois scorreva nelle sue vene”, mentre Sylvie appariva come una “petite fille” del villaggio vicino, una contadina dagli occhi neri e “dalla pelle leggermente abbrunita”, infantilmente gelosa dell’attenzione che il narratore riserva ad Adrienne.

Dopo alcune ore insonni il narratore decide di prendere una carrozza e di recarsi nel luogo dei suoi ricordi. Durante il viaggio ricomincia a ricordare altri episodi (“Recomposons les souvenirs...”). Certamente siamo in un passato più vicino al momento del viaggio, “quelques années s’étaient écoulées”. In questa lunga analessi Adrienne riappare solo fuggevolmente, ma come ricordo nel ricordo, mentre Sylvie è folgorantemente viva e reale. Non è più la piccola contadina che il narratore aveva trascurato, “era diventata così bella... Il suo sorriso, che illuminava improvvisamente dei tratti regolari e placidi, aveva qualche cosa d’ateniese.” Essa è ora adorna di tutte le grazie che il narratore fanciullo attribuiva ad Adrienne, e forse con essa il narratore potrebbe soddisfare il suo bisogno d’amore. In una commovente visita alla zia di Sylvie, travestendosi lui e lei da fidanzati del tempo andato, sembrano prefigurare la loro possibile felicità. Ma è troppo tardi, o troppo presto. Il giorno dopo il narratore torna a Parigi.

Eccolo ora, mentre la carrozza risale per i pendii, che torna ancora una volta al paese natio. Sono le quattro del mattino, e il narratore inizia una nuova analessi, su cui torneremo un altro giorno – e apprezzate, prego, la mia prolessi: perché qui (capitolo 7) veramente i tempi si confondono del tutto e non si comprende se un'ultima fuggevole visione che egli ha avuto di Adrienne, e di cui si ricorda solo ora, sia stata prima o dopo la festa appena rievocata. Ma la parentesi è breve. Ritroviamo il narratore che arriva a Loisy, mentre sta concludendosi la festa dell'arco, e ritrova Sylvie. Essa è ormai una giovane donna, sempre affascinante, con lei rievoca vari aspetti della loro infanzia e adolescenza (le analessi si inseriscono nel racconto quasi di sfuggita), ma comprende che anch'ella è cambiata. È divenuta un'artigiana che produce guanti, legge Rousseau, sa cantare con grazia arie d'opera, addirittura "*elle phrasait!*" E infine, sta per sposarsi con il fratello di latte e amico d'infanzia del narratore, il quale comprende che il tempo dell'incanto è irrecuperabile, ed egli ha mancato un giorno la sua occasione.

Il narratore, di nuovo a Parigi, riuscirà finalmente ad avere un rapporto amoroso con Aurélie, l'attrice. E a questo punto il racconto accelera: il narratore vive con Aurélie, scopre che in effetti non l'ama, con lei torna ancora talvolta al paese di Sylvie, ormai madre felice, amica, forse sorella. Nell'ultimo capitolo il narratore, dopo che è stato abbandonato dall'amante (o si è lasciato abbandonare), parla ancora una volta con Sylvie, riflettendo sulle sue illusioni perdute.

La vicenda potrebbe essere molto banale, ma l'intrico di analessi e prolessi la rende magicamente irreali. Il lettore, come diceva Proust, è costretto "a ogni momento a tornare indietro, alle pagine precedenti, per vedere dove ci si trovi, se si tratti del presente o di un ritorno al passato" (Proust, 1958: 183). L'effetto nebbia è così pervasivo che di solito il lettore fallisce in questa impresa. Si capisce perché Proust, che è affascinato dalla ricerca del tempo perduto, e che finirà la sua opera all'insegna del tempo ritrovato, abbia visto in Nerval un maestro, un antesignano – che però non è riuscito a vincere, bensì ha perduto la sua battaglia col tempo.

Ma chi è che perde la battaglia? Gérard Labrunie, autore empirico, votato ormai al suicidio, Nerval autore modello, o il lettore? Mentre stava scrivendo *Sylvie*, Labrunie era stato varie volte in casa di cura, in uno stato di salute mentale assai critico, e in *Aurélia* (II, 5) ci racconta come stava

lavorando: “Ho scritto penosamente, quasi sempre a matita, su fogli sparsi, abbandonandomi ai casi della fantasia o della passeggiata.” Egli scriveva come il lettore empirico all’inizio legge, senza individuare le connessioni temporali, il prima e il dopo. Proust dirà che *Sylvie* “c’est le rêve d’un rêve”, ma Labrunie stava davvero scrivendo come se sognasse. Non così Nerval come autore modello. L’apparente incertezza sui tempi e sui luoghi che costituisce il fascino di *Sylvie* (e mette in crisi il lettore di primo livello) si regge su una strategia narrativa e su una tattica grammaticale perfetta come il meccanismo di un orologio – che però può apparire solo agli occhi del lettore modello di secondo livello.

Come si fa a diventare lettore modello di secondo livello? Bisogna ricostruire la sequenza degli eventi che il narratore aveva praticamente perduto, per poi capire non tanto come l’avesse perduta, lui, il narratore, ma come Nerval induce il lettore a perderla.

Per capire che cosa occorre fare bisogna riprendere un tema fondamentale di tutte le teorie moderne della narratività, quello che i Formalisti russi chiamavano la differenza tra *fabula* e *sjuzet* e che tradurremo come *fabula* e *intreccio*.

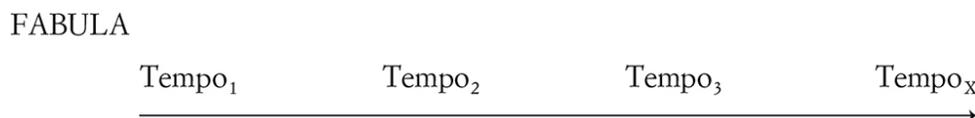


Figura 6

La storia di Ulisse, sia quella raccontata da Omero sia quella ricostruita da Joyce, era probabilmente nota ai greci anche prima che fosse scritta l’*Odissea*. Ulisse abbandona Troia in fiamme e si perde coi suoi compagni nel mare. Incontra strane popolazioni e orribili mostri, Lestrigoni, Ciclopi, Lotofagi, discende agli inferi, sfugge alle Sirene, e finalmente cade prigioniero della ninfa Calipso. A quel punto gli dèi decidono di favorirne il ritorno in patria. Calipso è indotta a liberare Ulisse, che riprende il mare, naufraga tra i Feaci e racconta ad Alcinoò la sua storia. Quindi salpa verso Itaca dove sconfigge i Proci e si ricongiunge con Penelope. La *fabula* pertanto procede in modo lineare da un momento iniziale T_1 verso un momento finale T_x (fig. 6).

Ma l'intreccio dell'*Odissea* è ben diverso. L'*Odissea* inizia in *medias res*, in un momento T_0 , quando quella voce che chiamiamo Omero inizia a parlare. Possiamo identificare quel momento con il giorno in cui, secondo la tradizione, Omero ha iniziato il suo canto, o col momento in cui noi iniziamo a leggere. In ogni caso l'intreccio inizia al momento T_1 , quando Ulisse è già prigioniero di Calipso, sfugge alle sue insidie amorose, naufraga tra i Feaci e solo a quel punto (che chiameremo T_2 , e che corrisponde al canto ottavo) racconta la sua storia. Il racconto riprende da molti anni prima (T_3), e per la prima volta il lettore apprende delle varie avventure del suo eroe. Questa analepsi dura per una buona parte del poema, e solo al canto tredicesimo il testo ci riporta al tempo a cui eravamo pervenuti al canto ottavo. Ulisse salpa verso Itaca per concludere la sua vicenda (fig. 7):

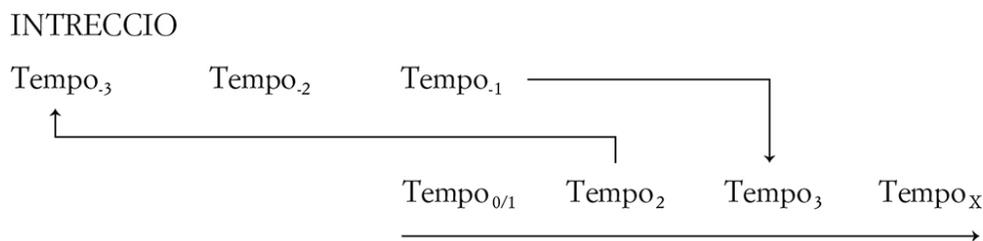


Figura 7

Ci sono dei racconti detti forme semplici, come le fiabe, in cui c'è solo la fabula, e *Cappuccetto Rosso* è uno di questi: inizia con la bambina che esce di casa e si avventura nel bosco, e finisce con la morte del lupo e il ritorno della bambina a casa. Un altro esempio di forma semplice, tutta fabula, potrebbero essere i *limericks* di Edward Lear:

There was an Old Man of Peru
 who watched his wife making a stew;
 But once by mistake
 In a stove she did bake
 That unfortunate man of Peru.

ovvero,

C'era una volta un vecchio del Perù
 che sua moglie gli faceva il ragù;
 ma per errore, quella,
 se lo fece in padella,
 quell'infelice vecchio del Perù.

Proviamo a raccontare questa storia come sarebbe riferita dal *New York Times*: “Lima, 17 marzo. Ieri Alvaro Gonzales, 41 anni, due bambini, impiegato alla Peruvian Chemical Bank, è stato erroneamente cotto da sua moglie, Lolita Sanchez de Medinaceli, nel corso della preparazione di un tipico piatto locale...”



Figura 8

Perché questa storia non è “bella” come quella di Lear (o come una sua libera traduzione)? Perché Lear racconta la fabula, ma la fabula è solo il contenuto del suo racconto. Questo contenuto ha una forma, un’organizzazione, che è quella della forma semplice, e Lear non la complica attraverso un intreccio. Però esprime la forma del proprio contenuto narrativo attraverso una forma dell’espressione, che consiste nello schema metrico, nel gioco di rime tipico del *limerick*. La fabula viene comunicata attraverso un *discorso narrativo* (fig. 8).

Potremmo dire che fabula e intreccio non sono una questione di linguaggio. Sono strutture quasi sempre traducibili anche in un altro sistema semiotico, e infatti io posso raccontare la stessa fabula dell’*Odissea*, organizzata secondo lo stesso intreccio, attraverso una parafrasi linguistica, come ho appena fatto, oppure in un film o in un fumetto, perché anche in questi due sistemi semiotici esistono segnali di analessi. Invece le parole con cui Omero racconta la storia fanno parte del

testo omerico, e non sono facilmente parafrasabili o traducibili in immagini.

In un testo narrativo l'intreccio può mancare, ma fabula e discorso no: la fabula di *Cappuccetto Rosso* ci è pervenuta attraverso discorsi diversi, quello di Grimm, quello di Perrault, quello di nostra madre. Naturalmente anche il discorso fa parte della strategia dell'autore modello. Fa parte del discorso, e non della fabula, quell'indiretto commento patetico di Lear, che ci dice che l'Old Man of Peru was "unfortunate". In un certo senso il discorso, non la fabula, si preoccupa di informare il lettore moderno che dovrebbe commuoversi sul destino dell'Old Man. Ma fa parte anche del discorso la forma del *limerick*, che porta con sé una connotazione assurda e ironica, e quindi scegliendo la forma del *limerick* Lear ci dice che possiamo ridere di una fabula che, detta nella modalità discorsiva del *New York Times*, dovrebbe farci piangere.

Quando il testo di *Sylvie* dice "mentre la carrozza sta risalendo i pendii, ricomponiamo i ricordi del tempo in cui ci venivo così spesso", avevamo deciso che chi ci sta parlando non è il narratore ma l'autore modello. È evidente che in quel momento l'autore modello non si manifesta come modo di organizzare la fabula attraverso un intreccio, ma attraverso il discorso narrativo.

Molte teorie della letteratura si sono battute affinché la voce dell'autore modello si facesse sentire solo attraverso l'organizzazione dei fatti (fabula e intreccio) riducendo la presenza del discorso al minimo – non come se non ci fosse, ma come se il lettore non dovesse avvertirne i suggerimenti. Per Eliot "il solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte è di scoprire un 'correlativo oggettivo'; in altri termini, una serie di oggetti, una situazione, una successione di eventi che saranno la formula di quella particolare emozione".³ Proust, mentre elogia lo stile di Flaubert, rimpiange che egli scriva ancora "quelle buone vecchie locande che hanno sempre qualche cosa di paesano". Cita "Madame Bovary si accostò al camino" e osserva con soddisfazione: "non è mai stato detto che avesse freddo". Proust vuole uno "stile unito, di porfido, senza un interstizio, senza un'aggiunta", in cui abbiamo solo "un'apparizione delle cose" ("Da aggiungere a Flaubert", in Proust, 1954; trad. it.: 98).⁴

Il termine "apparizione" ci ricorda la "epifania" di Joyce. Ci sono delle epifanie dei *Dubliners* dove la sola rappresentazione degli eventi dice al

lettore che cosa deve cercare di capire. Invece nell'epifania della ragazza uccello del *Portrait* è il discorso, non la pura fabula, che orienta il lettore.

Per questo credo sia impossibile tradurre filmicamente l'apparizione della ragazza del *Portrait*, mentre John Huston è riuscito a ricostruire filmicamente l'atmosfera di una novella come *The Dead* (nel film omonimo), attraverso la semplice esibizione dei fatti, delle situazioni e dei dialoghi dei personaggi.

Sono stato costretto a questo lungo excursus sui vari livelli del testo narrativo perché si tratta ora di rispondere a una domanda insidiosa: se ci sono testi che hanno solo fabula e niente intreccio, non sarà possibile che ci siano testi come *Sylvie* che hanno solo intreccio e niente fabula? *Sylvie* non sarà un testo che dice come sia impossibile ricostruire una fabula? Il testo non chiede forse al lettore di diventare malato come Labrunie, incapace di distinguere sogno, memoria e realtà? L'uso stesso dell'imperfetto non indica che l'autore voleva che noi ci perdessimo, e non che noi analizzassimo il suo uso degli imperfetti?

Si tratta di scegliere tra due dichiarazioni. Una dove Labrunie (in una lettera a Dumas, che appare nelle *Filles du feu*) dice ironicamente che i suoi scritti non sono più complessi della metafisica di Hegel, e aggiunge che "perderebbero il loro fascino a essere spiegati, se la cosa fosse possibile". L'altra è certamente di Nerval, nell'ultimo capitolo di *Sylvie*: "Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien de cœurs me comprendront." Dunque: "ho cercato di mettere le mie chimere sulla pagina senza troppo ordine, ma molti cuori mi comprenderanno." Dovremmo intendere che Nerval non ha seguito alcun ordine, o riconoscere che l'ordine che ha seguito non si mostra a prima vista? Dobbiamo pensare che Proust, che analizzava con tanta sottigliezza l'uso dei tempi verbali in Flaubert, ed era così sensibile agli effetti della sua strategia narrativa, chiedesse a Nerval di sedurci con i suoi imperfetti senza che noi provassimo altro (di fronte a questo tempo crudele che ci presenta la vita come qualcosa di effimero e passivo insieme) che un sentimento di misteriosa tristezza? O che Labrunie avesse posto tanta cura per inventare un ordine, ma non voleva che noi ci accorgessimo degli artifici che aveva usato per trascinarci alla perdizione?

Mi dicono che la Coca-Cola appare gradevole al palato perché contiene alcune sostanze di cui però i maghi di Atlanta non sveleranno mai il segreto. Ma non riesco ad accettare questo “*Coke-oriented Criticism*”. Trovo inaccettabile il pensiero che Nerval non volesse che il suo lettore riconoscesse e apprezzasse le sue strategie stilistiche. Nerval non voleva soltanto che noi sentissimo *che* i tempi erano confusi, voleva anche che comprendessimo *in che modo* era riuscito a confonderli.

Si potrebbe obiettare che la mia nozione di letteratura non corrisponde a quella di Nerval, e forse non corrisponde a quella di Labrunie; ma essa trova riscontro nel testo di *Sylvie*. Questa novella che inizia con un vago “Je sortais d’un théâtre”, come per immetterci subito in un tempo simile a quello delle fiabe, termina con una data, l’unica del libro. *Sylvie*, quando ormai il narratore ha perduto tutte le sue illusioni, dice: “Pauvre Adrienne! Elle est morte au couvent de Saint-S***, vers 1832.”

Perché quella data importuna e imperiosa, che appare nella più strategica delle posizioni testuali, proprio alla fine, e che sembra voler spezzare con un riferimento preciso l’incanto del testo? Come voleva Proust, si è obbligati costantemente a tornare alle pagine precedenti per capire dove ci si trovi, se nel presente o nel passato. Infatti, se torniamo indietro, ci rendiamo conto che tutto il discorso narrativo è costellato di indicazioni temporali.

Alla prima lettura si perdono, ma alla seconda lettura emergono chiaramente. Il narratore, al momento in cui narra, dice di amare l’attrice già da un anno, dopo la prima analessi si riferisce ad Adrienne come a “una immagine dimenticata da anni” ma di *Sylvie* si chiede “perché l’ho dimenticata per tre anni?” Il lettore pensa dapprima che siano passati tre anni dal tempo di quella prima analessi, e si perde ancor più, perché se così fosse il narratore non sarebbe un giovane gaudente, ma ancora un ragazzo. Ma all’inizio del quarto capitolo, quando inizia la seconda analessi, mentre la carrozza sale per la collina, il testo inizia dicendo che “alcuni anni erano passati”. Da quando? Probabilmente dal periodo dell’infanzia oggetto della prima analessi. Forse, pensa il lettore, alcuni anni sono trascorsi dal tempo della prima a quello della seconda analessi, e tre dal tempo della seconda sino a quella notte. Nel corso della seconda ampia analessi si capisce abbastanza facilmente che il narratore si intrattiene in quei luoghi una sera e il giorno seguente. Il capitolo in cui i

nessi temporali sono più confusi, il settimo, inizia con “sono le quattro del mattino”, e nel capitolo seguente ci si dice che il narratore arriva a Loisy verso l’alba. Si intrattiene per tutto il giorno, e riparte la mattina dopo. Dal momento in cui il narratore torna a Parigi e inizia il rapporto con l’attrice, le indicazioni temporali si fanno più pressanti: si dice che dei mesi sono trascorsi, si citano dopo un evento “i giorni seguenti”, poi si parla di “due mesi più tardi”, della “estate seguente”, di un “giorno dopo”, di una sera precisa e così via. Questa voce che ci comunica questi agganci temporali può forse volerci far perdere il senso del tempo, ma ci invita anche a ricostruire la sequenza esatta degli eventi.

Ecco perché vi prego di seguire il diagramma di figura 9: non crediate che si tratti di un esercizio anatomico inutile e crudele. Serve a farci cogliere un poco di più il mistero di *Sylvie*.

Poniamo la sequenza della fabula implicita (quella che io ho ricostruito, anche quando Nerval vi allude solo per pallidi indizi) su una colonna verticale, mentre in orizzontale poniamo la sequenza dei capitoli, ovvero la sequenza dell’intreccio. La sequenza della fabula esplicita, quella su cui Nerval ci fornisce informazioni nel testo, appare allora come una linea seghettata e fratta che si distende lungo la linea orizzontale dell’intreccio. Da essa si diramano, come frecce verticali, i rinvii che puntano al passato. Le frecce a linea continua rappresentano le analessi del narratore, quelle a linea punteggiata le analessi che il narratore attribuisce ai personaggi – o a se stesso quando parla con altri (e sono cenni, allusioni, brevi rievocazioni). Queste escursioni all’indietro dovrebbero generarsi da momenti in cui il narratore, mentre racconta al suo passato remoto, pensa a eventi del suo trapassato remoto, ma l’inserzione continua dell’imperfetto confonde questi rapporti temporali.

Quando parla il narratore? Cioè, quale è il Tempo Zero in cui egli parla? Siccome il testo racconta di un mondo del XIX secolo, e *Sylvie* è stato scritto nel 1853, scegliamo questa data come Tempo Zero della narrazione. È una pura convenzione, un postulato da cui partire: avrei anche potuto decidere che la voce parla oggi, mentre leggiamo, nel 1994. Ciò che importa è che, una volta fissato un T_0 , si possa fare un conto alla rovescia esatto, usando solo dati forniti dal testo.

Figura 9

Se calcoliamo che Adrienne è morta nel 1832, e quindi dopo che il narratore fanciullo l'aveva conosciuta, se consideriamo che dopo la notte in cui ha preso la carrozza, e dopo che è tornato, due giorni dopo, a Parigi, il narratore è assai esplicito nel dirci che sono passati mesi e non anni in cui è stato in rapporto con l'attrice, è possibile stabilire, con ragionevole approssimazione, che la sera di cui si parla nei primi tre capitoli e tutto l'episodio del ritorno a Loisy vanno collocati intorno al 1838. Immaginando il narratore a quell'epoca un dandy poco più che ventenne, e visto che la prima analesi ce lo descrive ragazzo, forse di dodici anni, possiamo stabilire che il primo ricordo si riferisca al 1830. E poiché ci vien detto che in quel 1838 tre anni erano passati dal tempo a cui si riferisce nella seconda analesi, possiamo ritenere che quegli eventi fossero avvenuti intorno al 1835. La data finale del 1832, morte di Adrienne, ci aiuta perché già nel 1835 Sylvie fa vaghe allusioni che ci lasciano pensare che all'epoca Adrienne fosse già morta ("Votre religieuse... Cela a mal tourné"). Ecco che allora, fissati due riferimenti cronologici convenzionalmente precisi, il 1853 come T_0 della voce narrante, una sera del 1838 come T_1 in cui inizia il gioco dei ricordi, possiamo fissare con notevole approssimazione una serie regressiva di segmenti temporali che ci riconducono al 1830, e una serie progressiva che ci conduce fino alla separazione finale dall'attrice, più o meno nel 1839.

Che cosa guadagna il lettore da questa ricostruzione? Nulla, se rimane un lettore di primo livello. Forse riesce a dissipare qualche effetto di nebbia, ma rischia di perdere l'incanto dello smarrimento. Il lettore di secondo livello si accorge invece che queste rievocazioni seguono un ordine, che questi improvvisi *embrayages* o scambi temporali e questi subitanei rapidi ritorni al presente narrativo seguono un ritmo. Nerval è riuscito a creare i suoi effetti di nebbia lavorando su una sorta di partitura musicale. Come una melodia, che dapprima viene goduta per gli effetti irriflessi che provoca, ma più tardi permette di scoprire come una serie di intervalli inattesi abbia prodotto quegli effetti. Questa partitura ci dice come, attraverso il gioco degli "scambi" temporali, al lettore venga imposto un "tempo" musicale.

Il massimo addensamento di analessi si verifica nel corso dei primi dodici capitoli, i quali coprono l'arco di un giorno, dalle undici della sera prima, uscendo dal teatro, alla notte del giorno dopo, in cui il visitatore si accomiata dai suoi amici per rientrare il mattino dopo a Parigi. Si potrebbe obiettare che in quello spazio di ventiquattro ore sono incassati otto anni di ricordi, ma questo dipende da una sorta di illusione ottica creata dal mio diagramma, dove le frecce sembrano coprire tutto il tempo che percorrono a ritroso. Invece si tratta di salti, di "puntatori" che vanno a illuminare un istante, o brevi tratti di passato. Sull'asse verticale io ho registrato tutte le fasi della fabula che *Sylvie*, come testo, presuppone, ma di fatto non racconta – perché il narratore è incapace di ricostruirle per ordine.

Così abbiamo uno spazio dell'intreccio immensamente dilatato che narra pochi momenti sconnessi della fabula, perché questi otto anni non sono effettivamente ricatturati, siamo noi che dobbiamo immaginarceli, perduti come essi sono nelle brume di un passato che, per definizione, non può essere ritrovato. È la quantità di pagine consacrate allo sforzo di ritrovare quei momenti, senza che si riesca a ricostruire la loro sequenza, è la sproporzione fra tempo di rammemorazione e tempo realmente rammemorato, che produce questo senso di perdizione e di languida disfatta.

Ed è a causa di questa sconfitta che dopo, in soli due capitoli, si corre velocemente, scavalcando i mesi, verso lo scioglimento. "Che dire ormai, che non sia la storia di tanti altri?" – si giustifica il narratore. Appaiono solo due brevi analessi: una del narratore che racconta ad Aurélie l'antica visione di Adrienne (ma ormai egli non sta più sognando, riferisce una storia già nota al lettore); l'altro per bocca di Sylvie, fulmineo, che stabilisce la data della morte di Adrienne, l'unico fatto preciso, irrefutabile, dell'intero racconto. Nei due ultimi capitoli il narratore accelera i tempi dell'intreccio, perché non c'è più fabula da ritrovare. Egli si è già arreso. Questo cambio di marcia ci fa passare dal tempo dell'incanto a quello della disillusione, dal tempo immobile del sogno al tempo accelerato della fattualità.

Aveva ragione Proust quando osservava che questa atmosfera "bluastro e purpurea" non sta nelle parole, bensì tra una parola e l'altra. Infatti questa atmosfera è creata dal rapporto tra fabula e intreccio, ed è questo rapporto che governa le stesse scelte lessicali a livello del discorso. Se

ponete il mio diagramma come una griglia trasparente sulla superficie discorsiva, vedrete che è proprio nei nodi in cui prendono origine i salti temporali che si inseriscono, in posizione strategica, i continui scambi di tempo verbale. Questi scambi tra imperfetto, presente o passato remoto giungono apparentemente inattesi, talora sono impercettibili, ma non sono mai immotivati.

Avevo detto nella conferenza precedente che, dopo anni e anni che sottopongo *Sylvie* a un trattamento quasi anatomico, questo libro non ha mai perduto per me il suo incanto e ogni volta che lo rileggo è come se questa mia storia d'amore con Sylvie (non so se il racconto, o la protagonista) iniziasse per la prima volta. Come è possibile, visto che conosco la "griglia", la regola di questa strategia? È che la griglia può essere costruita quando si esce dal testo, ma se tornate a leggere, ritornate nel testo e, una volta ricatturati dal testo, *Sylvie* non può essere letto in fretta. Certo potete, se per caso volete individuare una certa frase, ma in quel caso non state leggendo, state consultando, o facendo dello *scanning* come un computer. Se leggete, cercando di capire le varie frasi, vi rendete conto che *Sylvie* vi obbliga a rallentare il passo. E non appena rallentate, dimenticate la chiave, il filo di Arianna con cui eravate entrati nel testo. Vi perdetevi di nuovo nel bosco di Loisy senza ritrovare la strada.

Probabilmente Labrunie, malato, non sapeva di aver costruito questo meccanismo narrativo prodigioso. Ma le leggi di quel meccanismo sono nel testo, davanti ai nostri occhi. Poteva il mitico Berthold Schwarz, che cercava la pietra filosofale, scoprire invece la polvere da sparo? Lui non voleva, e non sapeva, ma la polvere è là, malauguratamente funziona, e funziona secondo una formula chimica, di cui il povero Berthold non sapeva nulla. Il lettore modello trova e attribuisce all'autore modello quello che l'autore empirico ha forse scoperto per pura serendipità.

Che Nerval volesse che noi comprendessimo attraverso quali strategie il lettore modello viene istruito dal testo, è una congettura interpretativa. Ma ci sono altri casi in cui l'autore empirico è intervenuto direttamente a dirci che egli voleva diventare esattamente quel tipo di autore modello. Penso a Edgar Allan Poe e alla sua "Philosophy of Composition".⁵

Molti hanno inteso questo testo come una provocazione, un tentativo di mostrare che nel *Corvo* "nessun particolare della sua composizione può spiegarsi con il caso o con l'intuizione – che l'opera si è sviluppata, passo

per passo, verso il suo compimento con la precisione e il logico rigore di un problema di matematica”. Io credo che Poe volesse semplicemente dire che cosa, scrivendo, sperava che il suo lettore di primo livello sentisse, e il suo lettore di secondo livello scoprisse.

Siamo tentati di considerare assai ingenuo il calcolo sulla “durata” di un componimento letterario, che deve essere abbastanza breve da poter essere letto in una sola seduta, “perché, se richiede due sedute, le occupazioni mondane v’interferiscono, e tutto ciò che diciamo effetto d’insieme è subito distrutto”. Eppure nemmeno questo mi pare un calcolo sulla psicologia dei lettori empirici: esso riguarda le possibilità di collaborazione di un lettore modello, e cela il problema dell’eterna ricerca di una misura aurea.

Il secondo passo consiste nel definire il principale effetto di una poesia, la Bellezza: “la Bellezza di qualsiasi specie, nel suo sboccio supremo, in un’anima sensibile, eccita invariabilmente le lacrime”, e “la malinconia è dunque il più legittimo di tutti i toni poetici”. Ma Poe voleva trovare “qualche cardine sul quale l’intera struttura potesse girare” e scopre che, di tutti gli effetti artistici, “nessuno era stato così universalmente impiegato come quello del *refrain*”.

Sulla forza del ritornello, su quella monotonia del suono e del pensiero, sul piacere che ha per sola origine il senso d’identità della ripetizione, Poe si diffonde a lungo, e decide alla fine che – per essere monotonamente ossessivo – il ritornello deve essere una sola parola sonora che permetta un’enfasi ripetuta e continua, e gli pare quasi ovvio scegliere la parola “Nevermore”. Ma poiché un ritornello così monotono non può essere ragionevolmente attribuito a un essere umano, non rimane che scegliere un animale parlante, il Corvo. Ora si tratta di risolvere un altro problema.

Mi domandai: “Di tutti i temi malinconici, quale, secondo il concetto *universale* degli uomini, è il *più* malinconico?” La morte, fu l’ovvia risposta. “E quando” dicevo, “è più poetico questo tema fra tutti il più malinconico?” Secondo quel che ho già spiegato alquanto diffusamente, la risposta, anche qui, è ovvia. “Quando è più intimamente congiunto alla *Bellezza*: la morte di una bella donna è quindi, indiscutibilmente, l’argomento più poetico del mondo – ed è ugualmente fuori di dubbio che

le labbra meglio adatte a sviluppare questo argomento sono quelle di un amante che ha perduto la sua amata.”

Avevo ora da combinare le due idee: un amante che piangeva la sua donna morta e un Corvo che continuamente ripeteva la parola Nevermore.

Poe non trascura nulla, neppure il tipo di ritmo e metro che ha deciso di scegliere (“il primo è trocaico – il secondo è composto d’un ottametro acatalettico, alternato con un eptametro catalettico ripetuto nel *refrain* del quinto verso, chiuso da un tetrametro catalettico”) e infine si domanda quale sarebbe stato il modo più opportuno per mettere a contatto il Corvo e l’amante. Benché sarebbe stato appropriato farli incontrare in una foresta, tuttavia gli pare che “una limitata *circostrizione di spazio* fosse assolutamente necessaria all’effetto di un incidente che essa isola aggiungendogli la forza che una cornice dà a un quadro”. Quindi decide di collocare l’amante nella sua camera e, determinato il luogo, non ha ora che da farvi entrare l’uccello: “il pensiero di farlo entrare dalla finestra era inevitabile”. L’amante suppone, in primo luogo, che lo sbatter d’ali dell’uccello contro l’imposta sia un “picchiare” alla porta, ma questo dettaglio serve solo ad accrescere la curiosità del lettore e a “introdurre questo effetto accidentale di veder l’amante spalancare la porta e non trovare che tenebre e quindi adottare la credenza, mezzo fantastica, che fosse lo spirito dell’amata a battere alla porta”.

La notte non poteva essere (come anche Snoopy deciderebbe) che “tempestosa”. Anzitutto per giustificare l’entrata del Corvo, in secondo luogo “per ottenere un effetto di contrasto con la tranquillità (materiale) che regna dentro la stanza”.

Infine l’animale dovrà andare a posarsi sul busto di Pallade per ottenere un contrasto visivo tra la nerezza delle sue piume e la bianchezza del marmo, e “il busto di *Pallade* fu scelto, prima, come il più adatto all’erudizione dell’amante e, secondariamente, per la sonorità della parola stessa Pallade”.

Debbo continuare a citare questo testo straordinario? Poe non ci sta dicendo – come pare a prima vista – quali effetti voleva creare nell’animo dei suoi lettori empirici, altrimenti avrebbe taciuto sul suo segreto, e avrebbe considerato la formula della poesia tanto riservata quanto quella della Coca-Cola. Al massimo ci svela come ha prodotto l’effetto che deve

stupire e attrarre il suo lettore modello di primo livello. Ma in realtà ci confida quello che vorrebbe che il suo lettore modello di secondo livello scoprisse.

Che cosa dovrebbe scoprire questo lettore? La mitica “figura nel tappeto” celebrata da Henry James? Se questa figura dev’essere intesa come il significato finale dell’opera d’arte, no. Poe non dice quale sia il significato univoco e definitivo della sua opera: dice quale strategia ha messo in opera per creare un lettore capace di interrogare indefinitamente la sua opera.

Sembra quasi che si decida a dirlo perché sino a quel momento non aveva mai incontrato il lettore ideale che il suo testo voleva costruire – ed egli voleva candidarsi come il miglior lettore della sua poesia. Se è così, il suo è stato un atto patetico di tenera arroganza e d’umile superbia, e non avrebbe mai dovuto scrivere “The Philosophy of Composition”, lasciando a noi il compito di comprendere il suo segreto.

Ma si sa, Edgar non stava meglio, quanto a salute mentale, di Gérard. Il secondo dava l’impressione di non saper nulla di quello che aveva fatto, il primo dà l’impressione di saper troppo. La reticenza, la folle innocenza di Labrunie, e la verbosità, l’eccesso di formule di Poe, appartengono alla psicologia dei due autori empirici. Ma l’eccesso di Poe ci permette di comprendere la reticenza di Labrunie. Al secondo, trasformandolo in autore modello, dobbiamo far dire quel che ci aveva celato: col primo dobbiamo riconoscere che, se anche l’autore empirico non avesse parlato, la strategia dell’autore modello sarebbe stata ben chiara nel testo. La figura inquietante “on the pallid bust of Pallas” è ormai una nostra scoperta, per quella stanza ci possiamo ora aggirare a lungo, come nei boschi tra Loisy e Châalis, alla ricerca di Adrienne-Lenore scomparse, col desiderio di non uscirne mai più. *Nevermore*.

¹ *L’assassinio di Roger Ackroyd*, trad. di G. Motta, Milano, Mondadori Oscar del Giallo, 1978, pp. 230-231. A causa del titolo della prima edizione italiana, quest’opera è nota a molti come *Dalle nove alle dieci*.

² Nelle conferenze pronunciate in inglese ho evitato questi termini tecnici con radice greca, sempre ostici a un pubblico americano, per quanto colto, e ho usato *flashback* e *flashforward*. Visto che in

italiano queste sarebbero parole straniere, mi è parso opportuno usare i termini originali di Genette, che appartengono inoltre al lessico della retorica classica. Su rapporti tra tempo e narratività, per quanto si dirà nelle pagine che seguono, sono inoltre debitore di: Segre (1974); Ricoeur (1983-85); Cohn (1978); Prince (1982); Bal (1985).

³ Eliot (1932; trad. it. "Amleto e i suoi problemi", in *Il bosco sacro*: 366).

⁴ Nell'ultima frase citata la traduttrice ha reso in effetti "apparition" con "epifania". Pur ristabilendo la lezione originale, devo ammettere che l'interpretazione "joyciana" coglie il senso del discorso proustiano.

⁵ Le citazioni che seguono sono tratte dalla traduzione di Luigi Berti in E.A. Poe, *Marginalia*, Milano, Mondadori, 1949.

3. Indugiare nel bosco

Un certo Monsieur Humblot, respingendo per l'editore Ollendorff il manoscritto della *Recherche* di Proust, aveva scritto: "Sarò forse duro di comprendonio, ma non riesco proprio a capacitarmi del fatto che un signore possa impiegare trenta pagine per descrivere come si giri e rigiri nel letto prima di prendere sonno."

Era davvero indispensabile che Calvino, quando ha fatto l'elogio della rapidità, avvertisse: "Con questo non voglio dire che la rapidità sia un valore in sé: il tempo narrativo può essere anche ritardante, o ciclico, o immobile [...]. Questa apologia della rapidità non pretende di negare i piaceri dell'indugio" (Calvino, 1988: 36, 45). Altrimenti non potremmo ammettere Proust nel Pantheon della letteratura.

Se, come abbiamo detto, un testo è una macchina pigra che si appella al lettore perché faccia una parte del suo lavoro, perché un testo indugia, rallenta, prende tempo? Un'opera narrativa, si suppone, deve mettere in scena personaggi che compiono delle azioni, e il lettore desidera sapere come queste azioni si sviluppano. Mi dicono che a Hollywood, quando il produttore ascolta la storia del film che gli propongono, e trova che gli vengono detti troppi particolari secondari, esclama "cut to the chase!" taglia, arriva all'inseguimento – e cioè non perdere tempo, lascia perdere le sfumature psicologiche, vieni al momento finale, quando Indiana Jones ha alle calcagna una folla di nemici, quando John Wayne e i suoi compagni sulla diligenza stanno per essere sopraffatti da Geronimo.

D'altra parte esiste nei manuali di casistica sessuale, che tanto piacevano al Des Esseintes di Huysmans, la nozione di *delectatio morosa*, un indugio concesso anche a chi ha urgenza di procreare. Se deve accadere qualcosa di importante e di appassionante, occorre coltivare l'arte dell'indugio.

In un bosco si passeggia. Se non si è obbligati a uscirne a tutti i costi per sfuggire al lupo, o all'orco, si ama indugiare, per osservare il gioco della luce che filtra tra gli alberi e screzia le radure, per esaminare il muschio, i funghi, la vegetazione del sottobosco. Indugiare non significa perdere tempo: spesso si indugia per riflettere prima di prendere una decisione.

Ma siccome in un bosco si può anche passeggiare senza meta, e talora proprio per il gusto di perdere la giusta via, mi occuperò di quelle passeggiate che il lettore è indotto a fare dalla strategia dell'autore.

Alcune delle tecniche di indugio o rallentamento che l'autore mette in opera sono quelle che debbono permettere al lettore delle *passeggiate inferenziali*. Ho parlato di questo concetto in *Lector in fabula*. Nella narrativa accade che il testo presenti dei veri e propri segnali di *suspense*, quasi come se il discorso rallentasse o addirittura frenasse, e come se l'autore suggerisse: "e ora prova ad andare avanti tu..." Quando ho parlato delle passeggiate inferenziali intendevo, nei termini della nostra metafora forestale, delle passeggiate immaginarie fuori dal bosco: il lettore, per poter prevedere lo sviluppo della storia, si rifà alla sua esperienza della vita, o alla sua esperienza di altre storie. Apparivano negli anni cinquanta su *Mad Magazine* brevi sequenze di tipo cinematografico intitolate *Scenes we'd like to see* (Scene che ci piacerebbe vedere), di cui avete un esempio nella figura 10. Queste storie naturalmente erano concepite per frustrare le passeggiate inferenziali dei lettori, i quali fatalmente pensavano alle soluzioni standard dei film hollywoodiani ("Scenes We'd Like to See", in Gaines, 1953: 117-121).

Ma non sempre il testo è così maligno, e si preoccupa invece di concedere al lettore il gusto di azzardare una previsione coronata da successo. Non dobbiamo però pensare che il segnale di *suspense* sia soltanto tipico dei romanzi o dei film commerciali. L'attività di previsione da parte del lettore costituisce un ineliminabile aspetto passionale della lettura, che mette in gioco speranze e timori, e la tensione che nasce dall'identificazione con la sorte dei personaggi (cfr. Pezzini, 1992: 227-242).

Il capolavoro della letteratura italiana del XIX secolo è *I promessi sposi*. Tutti gli italiani, meno pochi, lo odiano, perché sono stati obbligati a leggerlo a scuola. Io debbo ringraziare mio padre, che mi ha incoraggiato a

leggere questo romanzo prima che la scuola mi obbligasse, e per questo lo amo.





Figura 10

Nei *Promessi sposi* un curato di campagna del XVII secolo, la cui principale dote è la viltà, mentre una sera torna a casa recitando il suo breviario, vede qualcosa che non avrebbe affatto desiderato vedere, e cioè due bravi che lo stanno attendendo. Un altro autore vorrebbe soddisfare subito la nostra impazienza di lettori e ci direbbe subito che cosa accade: *cut to the chase*. Non così Manzoni. Egli fa qualcosa che al lettore appare inconcepibile. Impiega alcune pagine, ricche di particolari storici, a spiegarci chi erano a quel tempo i bravi. E poi, quando ce lo ha detto, rimette in scena don Abbondio, ma non lo fa incontrare coi bravi. Indugia ancora:

Che i due descritti di sopra stessero ivi ad aspettar qualcheduno, era cosa troppo evidente; ma quel che più dispiacque a don Abbondio fu il dover accorgersi, per certi atti, che l'aspettato era lui. Perché, al suo apparire, coloro s'eran guardati in viso, alzando la testa, con un movimento dal quale si scorgeva che tutt'e due a un tratto avevan detto: è lui; quello che stava a cavalcioni s'era alzato, tirando la sua gamba sulla strada; l'altro s'era staccato dal muro; e tutt'e due gli s'avviavano incontro. Egli, tenendosi sempre il breviario aperto dinanzi, come se leggesse, spingeva lo sguardo in su, per ispiar le mosse di coloro; e, vedendoseli venir proprio incontro, fu assalito a un tratto da mille pensieri. Domandò subito in fretta a se stesso, se, tra i bravi e lui, ci fosse qualche uscita di strada, a destra o a sinistra; e gli sovvenne subito di no. Fece un rapido esame, se avesse peccato contro qualche potente, contro qualche vendicativo; ma, anche in quel turbamento, il testimonio consolante della coscienza lo rassicurava alquanto: i bravi però s'avvicinavano, guardandolo fisso. Mise l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomandarlo; e, girando le due dita intorno al collo, volgeva intanto la faccia all'indietro, torcendo insieme la bocca, e guardando con la coda dell'occhio, fin dove poteva, se qualcheduno arrivasse; ma non vide nessuno. Diede un'occhiata, al di

sopra del muricciolo, ne' campi: nessuno; un'altra più modesta sulla strada dinanzi; nessuno, fuorché i bravi. Che fare?

Che fare? Notate che questa domanda è direttamente indirizzata non solo a don Abbondio, ma al lettore. Manzoni è maestro nel mescolare la sua narrazione a subitanei, sornioni appelli ai suoi lettori, e questo è tra i meno sornioni. Che cosa avreste fatto voi al posto di don Abbondio? Questo è un esempio tipico di come l'autore modello, o il testo, invitano il lettore a fare una passeggiata inferenziale. L'indugio serve per stimolare questa passeggiata. Si noti inoltre che il lettore, evidentemente, non si sta chiedendo cosa fare, perché è chiaro che don Abbondio non ha alcuna via di scampo. Il lettore si infila anche lui due dita nel collare, ma non per guardare indietro, bensì per guardare avanti, allo sviluppo della vicenda: viene invitato a chiedersi che cosa possano volere due bravi da quell'uomo tranquillo e innocuo. Io non ve lo dico. Se non avete ancora letto *I promessi sposi* avete fatto male, ed è il momento di farlo. Comunque sappiate che tutto comincia da questo incontro.

Potremmo domandarci comunque se era anche necessario che Manzoni inserisse quelle informazioni storiche sui bravi. Si sa benissimo che il lettore è tentato di saltarle, e ciascun lettore dei *Promessi sposi* ha fatto così, almeno la prima volta. Ebbene, anche il tempo che occorre per sfogliare delle pagine che non si leggono fa parte di una strategia narrativa, perché l'autore modello sa (anche se spesso l'autore empirico non saprebbe esprimerlo concettualmente) che in un racconto il tempo appare tre volte: come tempo della fabula, tempo del discorso e tempo della lettura.

Il tempo della fabula fa parte del contenuto della storia. Se il testo dice "passarono mille anni", il tempo della fabula è di mille anni. Ma a livello dell'espressione linguistica, e cioè al livello del discorso narrativo, il tempo per scrivere (e per leggere) l'enunciato è brevissimo. Ecco come accelerando il tempo del discorso si può esprimere un tempo della fabula lunghissimo. Naturalmente avviene anche il contrario: abbiamo visto la volta scorsa che Nerval ha speso dodici capitoli per raccontarci quello che si è svolto in una notte e un giorno; ma poi in due brevi capitoli ci ha raccontato quello che è avvenuto nel corso di mesi e di anni.

I teorici della narratività (come per esempio Chatman, Genette o Prince) sono abbastanza concordi nel dire che è facile stabilire il tempo della fabula: *Il giro del mondo in ottanta giorni* di Verne dura, dalla partenza all'arrivo, ottanta giorni – almeno per i membri del Reform Club che attendono a Londra, e ottantun giorni per Phileas Fogg che sta circumnavigando la terra andando incontro al sole. Ma è meno facile determinare il tempo del discorso. Dalla lunghezza del testo scritto, o dal tempo che si impiega a leggerlo? Non è detto che queste due durate siano esattamente proporzionali. Se dovessimo calcolare dal numero di parole, i due brani che vi leggerò ora sarebbero entrambi un esempio di quel tempo narrativo che Genette chiama “isocronia” e Chatman “scena”, dove cioè fabula e discorso hanno più o meno la stessa durata, come accade nei dialoghi. Il primo esempio viene da una tipica *hard boiled novel*, un genere narrativo dove tutto si riduce all'azione, ed è proibito lasciare fiato al lettore. L'ideale descrittivo della *hard boiled novel* è il massacro della notte di San Valentino, pochi secondi, e tutti gli avversari sono liquidati. Mickey Spillane, che in questo senso è l'Al Capone della letteratura, alla fine di *One lonely night* ci racconta una scena che dovrebbe essersi svolta in pochi istanti:

They heard my scream and the awful roar of the gun and the slugs tearing into bones and guts and it was the last they heard. They went down as they tried to run and felt their insides tear out and spray against the wall. I saw the general's head splinter into shiny wet fragments and splatter over the floor. The guy from the subway tried to stop the bullets with his hands and dissolved into a nightmare of blue holes.¹

Udirono il mio urlo e il rombo assordante del mitra, sentirono i proiettili che fracassavano ossa, che laceravano la carne e fu tutto. Si afflosciarono per terra mentre cercavano di fuggire. Vidi la testa del generale scoppiare letteralmente e trasformarsi in una pioggia di schegge rosse che andarono a cadere in mezzo al sudiciume del pavimento. Il mio amico della cabina sotterranea cercò di fermare i proiettili con le mani e si dissolse in un incubo di fori bluastri.²

Forse avrei fatto prima a compiere il massacro che a leggerne la descrizione ad alta voce, ma si può essere soddisfatti. Ventisei secondi di lettura per dieci secondi di massacro rappresentano un buon record. In un film avremmo avuto un'adeguazione completa fra tempo del discorso e tempo della fabula. Si tratta di un buon esempio di quello che Chatman chiama *scena*.

Ma vediamo ora come Ian Fleming descrive un altro orripilante evento, la morte di Le Chiffre in *Casino Royale*.

There was a sharp “phut”, no louder than a bubble of air escaping from a tube of toothpaste. No other noise at all, and suddenly Le Chiffre had grown another eye, a third eye on a level with the other two, right where the thick nose started to jut out below the forehead. It was a small black eye, without eyelashes or eyebrows. For a second the three eyes looked out across the room and then the whole face seemed to slip and go down on one knee. The two outer eyes turned trembling up towards the ceiling.³

Ci fu un “puff” più acuto, non più forte del rumore che produce una bolla d'aria che esce dal tubo di un dentifricio. Nessun altro rumore, e improvvisamente sulla fronte di Le Chiffre si aprì un terzo occhio, a livello degli altri due, proprio dove il suo grosso naso cominciava a sporgere dalla fronte. Era un piccolo occhio nero, senza ciglia né sopracciglia. Per un attimo i tre occhi fissarono la stanza, poi la faccia di Le Chiffre si afflosciò e i due occhi laterali si rivolsero lentamente verso il soffitto.⁴

La scena dura due secondi, uno serve a Bond per sparare e l'altro a Le Chiffre per fissare la camera coi suoi tre occhi, ma la lettura della sua descrizione mi ha preso 42 secondi. Quarantadue secondi per 98 parole in Fleming è proporzionalmente più lento che 26 secondi per 81 parole in Spillane. Come lettore ad alta voce ho contribuito a darvi l'impressione di una descrizione al rallentatore, che anche in un film sarebbe durata abbastanza a lungo, come se il tempo si fosse fermato. Leggendo Spillane ero tentato di accelerare il ritmo della mia lettura, mentre leggendo Fleming rallentavo. Direi che quello di Fleming è un buon esempio di quello che Chatman chiama *stretching* (che in italiano è stato tradotto come *estensione* e che nel cinema è quell'effetto di rallentamento detto

slow motion), dove appunto il discorso rallenta rispetto alla rapidità della storia. Ma lo *stretching* – come la *scena* – non dipendono dal numero di parole, bensì dal “passo” che il testo impone al lettore. Anche nel corso di una lettura silenziosa il lettore è tentato di percorrere velocemente la descrizione di Spillane mentre è portato ad assaporare (se si può usare questo aggettivo per una descrizione così atroce) il brano di Fleming. L’uso dei termini, delle metafore, il modo di fissare l’attenzione del lettore, impone a chi legge Fleming di guardare a un uomo che riceve una pallottola in fronte in un modo diverso dal solito, mentre le espressioni usate da Spillane ci evocano visioni di massacro che già appartengono al patrimonio della nostra memoria di lettori o di spettatori. Occorre ammettere che paragonare il rumore di una pistola col silenziatore a quello di una bolla d’aria, o la metafora del terzo occhio, e i due occhi naturali che a un certo punto vanno a guardare là dove il terzo non guarda, rappresentano un esempio di quell’*effetto di straniamento* di cui parlavano i formalisti russi.

Nel suo saggio sullo stile di Flaubert,⁵ Proust dice che una delle virtù di questo scrittore è quella di saper rendere con rara efficacia l’impressione del tempo. E lui, Proust, che impiegava trenta pagine per raccontare come si rigirava nel letto, si entusiasma di fronte al finale dell’*Éducation sentimentale*, di cui la cosa più bella, dice, non è una frase ma uno spazio bianco.

Proust osserva che Flaubert, che ha indugiato, nel corso di moltissime pagine, sulle più insignificanti azioni di Frédéric Moreau, accelera verso la fine quando rappresenta uno dei momenti più drammatici della sua vita. Dopo il colpo di stato di Napoleone III, Frédéric assiste a una carica di cavalleria nel centro di Parigi, e Flaubert descrive concitatamente l’arrivo di una squadra di dragoni che “galoppavano a briglia sciolta, curvi sul collo dei cavalli, con la sciabola sguainata”. Frédéric vede una guardia scagliarsi con la spada in pugno, contro un insorto, che cade morto. “La guardia con un’occhiata fece largo intorno a sé; e Frédéric, allibito, riconobbe Sénécal.”

E a questo punto Flaubert inserisce uno spazio bianco, che però a Proust appare “enorme”. Dopo “senza l’ombra di una transizione, mentre la misura del tempo diventa, d’improvviso, anziché di quarti d’ora, di anni, di decenni”, Flaubert lapidariamente scrive:

Viaggiò. Conobbe la malinconia dei piroscafi, i freddi risvegli sotto una tenda, l'incanto dei paesaggi e delle rovine, l'amarezza delle simpatie troncate.

Ritornò; frequentò la società, ed ebbe ancora altri amori. Ma il ricordo costante del primo glieli rendeva insipidi; e poi la violenza del desiderio, la freschezza della sensazione era perduta.⁶

Potremmo dire che qui Flaubert ha passo per passo accelerato il tempo del discorso, dapprima per rendere l'accelerazione degli eventi (o del tempo della fabula), ma poi, dopo lo spazio bianco, ha invertito il procedimento, e ha fatto corrispondere a un brevissimo tempo del discorso un lunghissimo tempo della fabula. Ci troviamo di fronte, credo, a un effetto di straniamento ottenuto non semanticamente ma sintatticamente, e dove il lettore viene costretto a "cambiare marcia" da quel semplice ed enorme spazio bianco.

Il tempo del discorso è dunque l'effetto di una strategia testuale che interagisce con la risposta del lettore e gli impone un tempo di lettura.

E qui possiamo tornare alla domanda che ci eravamo posti su Manzoni. Perché ha inserito alcune pagine di informazione storica sui bravi sapendo benissimo che il lettore le avrebbe saltate? Perché anche l'atto di saltare prende tempo, o almeno dà l'impressione di impiegare un certo tempo per risparmiarne altro. Il lettore deve sapere che sta saltando (magari ripromettendosi di leggere dopo quelle pagine) e deve arguire che sta saltando pagine che contengono una informazione essenziale. L'autore non sta soltanto suggerendo al lettore che fatti come quelli che gli racconta sono veramente accaduti, ma gli dice anche quanto quella piccola storia sia radicata nella grande Storia. Se il lettore capisce questo (anche se ha saltato le pagine sui bravi), il dito che don Abbondio si infila nel collare diventerà assai più drammatico.

Come fa un testo a imporre un tempo di lettura al lettore? Lo capiremo meglio se consideriamo quello che avviene in architettura e nelle arti figurative.

Di solito pensiamo che esistano arti dove la durata ha una funzione particolare e dove il tempo del discorso coincide con quello della lettura: la musica, per esempio, e il cinema. Nel film tempo del discorso e tempo della fabula non coincidono sempre, mentre in musica vi è una perfetta

coincidenza dei tre tempi (a meno che si voglia identificare la fabula con una successione di temi, e il discorso con il loro trattamento complesso, in modo che sia identificabile un intreccio che anticipa o riprende questi elementi tematici, come accade in Wagner). Queste arti del tempo permettono solo un tempo della “rilettura”, nel senso che lo spettatore o l’ascoltatore possono fruire dell’opera più volte (e ormai gli strumenti di registrazione ci permettono di farlo con maggior agio).

Sembra al contrario che le arti dello spazio, come pittura e architettura, non abbiano nulla a che fare col tempo (se non nel senso che esse possono manifestare il tempo del loro invecchiamento, e parlarci attraverso di esso della loro storia). Eppure anche un’opera visiva richiede *un tempo di circumnavigazione*. Scultura e architettura richiedono e impongono, attraverso la complessità della loro struttura, un tempo minimo per essere fruite. Si può impiegare un anno a circumnavigare la cattedrale di Chartres, senza mai scoprirne tutti i dettagli architettonici e iconografici. Invece la Beinecke Library della Yale University, con i suoi quattro lati uguali e la simmetria regolare delle sue finestre, può essere circumnavigata più rapidamente della cattedrale di Chartres. Una ricchezza decorativa rappresenta una imposizione che la forma architettonica esercita su chi guarda, e quanti più dettagli ci sono, tanto più tempo si impiega a esplorarli.

Certi quadri impongono una lettura multipla. Per esempio, si pensi a un’opera di Pollock, dove a prima vista la tela si presta a una rapida ispezione (si vede solo materia informe), ma in un secondo tempo si tratta di interpretare e scoprire la traccia immobile del processo formativo, e – come accade nei boschi e nei labirinti – risulta difficile dire quale tracciato sia da privilegiare, e da dove iniziare, quale sentiero scegliere per cogliere l’immagine fissa di quella che era stata una azione, la dinamica del *dripping*.

Nella narrativa è certamente difficile stabilire, come si è detto, quale sia il tempo del discorso e il tempo di lettura, ma è indubbio che talora l’abbondanza delle descrizioni, la minuzia dei particolari nella narrazione, non hanno tanto una funzione di rappresentazione quanto quella di rallentare il tempo della lettura, affinché il lettore acquisisca quel ritmo che l’autore giudica necessario al godimento del suo testo.

Ci sono certe opere che, per imporre questo ritmo al lettore, identificano tempo della fabula, tempo del discorso, e tempo di lettura. In televisione si parlerebbe di “presa in diretta”. Basti pensare a quel film in cui Andy Warhol ha ripreso, per l’intera lunghezza di una giornata, l’Empire State Building. In letteratura è difficile quantificare il tempo di lettura, ma si potrebbe dire che a leggere l’ultimo capitolo dello *Ulysses* ci vuole almeno tanto tempo quanto ne ha impiegato Molly per navigare nel suo *stream of consciousness*. Talora si usano criteri proporzionali: se occorrono due pagine per dire che qualcuno ha percorso un chilometro, ne occorreranno quattro per dire che ha percorso due chilometri.

Quel grande giocoliere che è stato Georges Perec a un certo momento della sua vita ha accarezzato l’ambizione di scrivere un libro tanto vasto quanto il mondo. Poi ha capito che non poteva farlo, e si è accontentato, in un libro che si intitola appunto *Tentative d’épuisement d’un lieu parisien*, di descrivere “in diretta” tutto quello che era avvenuto in Place Saint-Sulpice dal 18 al 20 ottobre 1974. Perec sa benissimo che su quella piazza sono state scritte molte cose, ma si propone di descrivere il resto, quello che nessun libro ha mai raccontato, la totalità della vita quotidiana. Si siede su una panchina, o in uno dei due bar della piazza, e per due giorni annota tutto quel che vede, i vari autobus che passano, un giapponese che lo fotografa, un signore in impermeabili verde; osserva che tutti i passanti hanno almeno una mano occupata, da una borsa, da una valigetta, dalla mano di un bambino, dal guinzaglio di un cane; registra persino il passaggio di un signore che assomiglia a Peter Sellers. Alle 2 p.m. del 20 ottobre, si arresta – impossibile esaurire tutto quel che avviene in un qualsiasi luogo del mondo e, in fin dei conti, il suo libretto è di 60 pagine e può essere letto in mezz’ora. A meno che il lettore non lo assapori lentamente per due giorni, cercando di immaginare ogni scena descritta. Ma a questo punto non parleremmo più di tempo di lettura ma di un tempo dell’allucinazione. Nello stesso modo possiamo usare una carta geografica per immaginare viaggi e avventure straordinarie, ma in tal caso la carta è diventato puro stimolo e il lettore si è trasformato in narratore. Quando mi chiedono quale libro porterei con me sull’isola deserta, rispondo: “L’elenco telefonico; con tutti quei personaggi potrei inventare storie infinite.”

Talora la coincidenza dei tre tempi (della fabula, del discorso e della lettura) viene cercata per fini pochissimo artistici. Non sempre l'indugio è indice di nobiltà. Una volta mi sono posto il problema di come stabilire scientificamente se un film sia pornografico o meno. Un moralista risponderebbe che un film è pornografico se contiene rappresentazioni esplicite e minuziose di atti sessuali. Ma in molti processi per pornografia si è dimostrato che certe opere d'arte contengono tali rappresentazioni per scrupolo realistico, per dipingere la vita così com'è, per ragioni etiche (in quanto si rappresenta la lussuria per condannarla) e che in ogni caso il valore estetico dell'opera ne redime la natura oscena. Siccome è difficile stabilire se un'opera abbia davvero preoccupazioni realistiche, se abbia sincere intenzioni etiche, e se raggiunga risultati esteticamente soddisfacenti, io ho deciso (dopo aver esaminato molti *hard-core movies*) che esiste una regola infallibile.

Si deve controllare se in un film (che contiene anche rappresentazioni di atti sessuali) quando un personaggio sale su un'automobile o su un ascensore, il tempo del discorso coincide col tempo della storia. Flaubert può impiegare una riga per dire che Frédéric ha viaggiato a lungo, e nei film normali si vede un personaggio che sale su un aereo per vederlo arrivare subito nell'inquadratura successiva. Invece in un film porno se qualcuno sale in macchina per andare dieci blocchi più lontano, la macchina viaggia per dieci blocchi – in tempo reale. Se qualcuno apre il frigorifero e si versa una birra per bersela poi in poltrona dopo avere acceso il televisore, l'azione prende tanto tempo quanto ne prenderebbe a voi se faceste a casa vostra la stessa cosa.

La ragione è assai semplice. Un film porno è concepito per compiacere lo spettatore con la visione di atti sessuali, ma non potrebbe offrire un'ora e mezzo di atti sessuali ininterrotti, perché è faticoso per gli attori, e alla fine diverrebbe tedioso per gli spettatori. Occorre dunque distribuire gli atti sessuali nel corso di una storia. Ma nessuno ha intenzione di spendere immaginazione e denaro per concepire una storia degna di attenzione, né lo spettatore è interessato alla storia perché attende solo gli atti sessuali. La storia si riduce quindi a una serie minimale di eventi quotidiani, come andare in un posto, indossare un cappotto, bere un whisky, parlare di cose irrilevanti, ed è economicamente più conveniente riprendere per cinque minuti un signore che guida un'automobile che coinvolgerlo in una

sparatoria alla Mickey Spillane (che oltretutto distrarebbe lo spettatore). Pertanto tutto quello che non è atto sessuale deve prendere tanto tempo quanto ne prende nella realtà – mentre gli atti sessuali dovranno prendere più tempo di quanto di solito ne richiedono nella realtà. Ecco la regola: quando in un film due personaggi impiegano, per andare da A a B, lo stesso tempo che impiegherebbero nella realtà, abbiamo la certezza di trovarci di fronte a un film pornografico – naturalmente ci vogliono anche gli atti sessuali, altrimenti un film come *Im Lauf der Zeit* di Wim Wenders, dove si vedono praticamente per quattro ore due persone che viaggiano su un camion, sarebbe un film pornografico, il che non è.

Si ritiene che il dialogo rappresenti il caso tipico di identità fra tempo della fabula e tempo del discorso. Ma ecco un caso, abbastanza eccezionale, in cui, per motivi estranei alla letteratura, un autore è riuscito a inventare un dialogo che dà l'impressione di durare più di un dialogo reale.

Alexandre Dumas percepiva, per i suoi romanzi pubblicati a puntate, un tanto a riga, e quindi era spesso indotto ad aumentare il numero delle righe per arrotondare le sue entrate. Nel capitolo 11 dei *Tre moschettieri* D'Artagnan incontra l'amata Constance Bonacieux, la sospetta di infedeltà, e tenta di capire perché si trovasse di notte vicino alla casa di Aramis. Ed ecco una parte, solo una parte, del dialogo che ne segue:

- Certamente, Aramis è uno dei miei migliori amici.
- Aramis? cos'è?
- Ma via! volete dirmi che non conoscete Aramis?
- È la prima volta che sento pronunciare questo nome.
- Ma allora è la prima volta che venite in questa casa?
- Certamente.
- E non sapevate che fosse abitata da un giovanotto?
- No.
- Da un moschettiere?
- Affatto.
- Allora non è lui che andavate a trovare?
- Neanche per sogno. D'altronde l'avete veduto, la persona a cui ho parlato è una donna.
- È vero; ma questa donna è un'amica di Aramis.

- Non ne so niente.
- Se abita da lui.
- Ciò non mi riguarda.
- Ma chi è?
- Oh! questo non è un segreto mio.
- Cara Mme Bonacieux, siete affascinante; ma al tempo stesso siete la donna più misteriosa...
- Ci perdo forse?
- No; anzi siete adorabile.
- Allora, datemi il braccio.
- Molto volentieri. E adesso?
- Adesso accompagnatemi.
- Dove?
- Dove devo andare.
- Ma dove andate?
- Lo vedrete, visto che mi lascerete alla porta.
- Bisognerà aspettarvi?
- Sarà inutile.
- Ma tornerete sola?
- Forse sì, forse no.
- Ma la persona che poi vi accompagnerà sarà un uomo o una donna?
- Ancora non ne so niente.
- Lo saprò io!
- In che modo?
- Vi aspetterò per vedervi uscire.
- In tal caso, addio!
- Come?
- Non ho bisogno di voi.
- Ma avevate chiesto...
- L'aiuto di un gentiluomo e non la sorveglianza di una spia.
- La parola è un po' dura.
- Come si chiamano quelli che seguono la gente contro la loro volontà?
- Degli indiscreti.
- La parola è troppo blanda.
- Suvvia, signora, vedo che bisogna fare tutto ciò che volete.
- Perché vi siete privato del merito di farlo subito?

- Non ce n'è nessuno a pentirsi?
- E vi pentite davvero?
- Non lo so neppure io. Ma quello che so, è che vi prometto di fare tutto ciò che vorrete se mi lasciate accompagnarvi là dove andate.
- E poi mi lascerete?
- Sì.
- Senza spiarmi all'uscita?
- No.
- Parola d'onore?
- Parola di gentiluomo.
- Su, prendete il mio braccio e andiamo.²

Certo, conosciamo altri esempi di dialoghi assai lunghi e inconsistenti, per esempio in Ionesco o in Ivy Compton-Burnett, ma si tratta di dialoghi che sono inconsistenti perché vogliono rappresentare l'inconsistenza. Invece, nel caso di Dumas, un amante impaziente e una signora che dovrebbe affrettarsi per incontrare Lord Buckingham e condurlo dalla Regina non dovrebbero perdere tanto tempo in *marivaudages*. Qui non abbiamo un indugio funzionale, e siamo più vicini all'indugio pornografico.

Eppure Dumas era maestro nell'architettare indugi narrativi che servivano a creare quello che chiamerei un tempo dello spasimo, per dilazionare l'arrivo di una soluzione drammatica – e in questo senso è un capolavoro il *Conte di Montecristo*. Aristotele aveva già prescritto che nell'azione tragica la catastrofe e la catarsi finale dovessero essere precedute da lunghe peripezie. C'è un bellissimo film interpretato da Spencer Tracy, *Bad day at black rock* di John Sturges (1954), dove un veterano della seconda guerra mondiale, uomo mite col braccio sinistro paralizzato (interpretato da Spencer Tracy), arriva in una sperduta città del Sud per cercare un giapponese, padre di un soldato morto, e viene fatto segno a una sorta di persecuzione quotidiana insostenibile da parte di una banda di razzisti: dico insostenibile per lui e per lo spettatore che soffre per circa un'ora alla vista di tante angherie e tante ingiustizie. A un certo punto, mentre sta bevendo in un bar, Tracy viene provocato da un individuo odioso, e di colpo quell'uomo tranquillo fa un rapido movimento col braccio sano, e colpisce con forza l'avversario: l'impeto del colpo spinge il "cattivo" ad attraversare tutto il locale e lo scaraventa sulla strada

dopo aver frantumato la porta. Questo scioglimento violento arriva inatteso, ma è stato preparato da tanti dolorosissimi indugi che acquista, nello sviluppo della storia, il valore di una catarsi, e gli spettatori si abbandonano rilassati sulle loro poltroncine. Se l'attesa fosse stata più breve, e lo spasimo minore, la catarsi non sarebbe stata così piena.

L'Italia è uno di quei paesi in cui non si è obbligati a entrare in un cinema all'inizio dello spettacolo, ma ci si può entrare in qualsiasi momento, e poi riprendere dall'inizio. La giudico una buona abitudine perché ritengo che un film sia come la vita: io nella vita sono entrato quando i miei genitori erano già nati e Omero aveva già scritto l'*Odissea*, poi ho cercato di ricostruire la fabula all'indietro, come ho fatto per *Sylvie*, e bene o male ho capito che cosa era accaduto nel mondo prima della mia entrata. E così mi pare giusto fare coi film. La sera in cui avevo visto questo film mi sono accorto che dopo il colpo violento di Spencer Tracy (che, si badi, non avviene alla fine del film) metà degli spettatori si alzava e usciva. Erano spettatori che erano entrati all'inizio di quella *delectatio morosa* ed erano rimasti per godere ancora una volta tutte le fasi preparatorie di quel momento di liberazione. Dove si vede che il tempo dello spasimo non serve solo a catturare l'attenzione dello spettatore ingenuo di primo livello, ma anche a stimolare il godimento estetico dello spettatore di secondo livello.

Infatti, non vorrei si pensasse che queste tecniche (che certamente sono presenti con maggiore evidenza nei racconti a effetto) appartengano solo alla letteratura o alle arti popolari. Anzi, vi vorrei mostrare un esempio di indugio enorme, dilatato per centinaia di pagine, che serve a preparare un momento di soddisfazione e gioia senza limiti, rispetto al quale la soddisfazione dello spettatore di un film porno è poca e miserabile cosa. Parlo della *Divina Commedia* di Dante Alighieri. E ve ne parlo pensando al suo lettore modello (che dobbiamo sforzarci di diventare) che era un uomo del Medioevo, il quale fermamente credeva che il nostro pellegrinaggio terreno dovesse culminare in quel momento di estasi suprema che è la visione di Dio.

Ma questo lettore avvicinava il poema dantesco come un'opera di narrativa, e aveva ragione Dorothy Sayers quando, presentando al lettore inglese il poema che aveva tradotto, gli raccomandava di leggerlo dal principio alla fine arrendendosi al vigore della narrazione.⁸ Il lettore deve

rendersi conto che sta compiendo una lenta esplorazione dei gironi infernali, attraverso il centro della terra, sino alle falde del Purgatorio, procedendo poi al di là del Paradiso terrestre, da sfera a sfera, al di là dei pianeti e delle stelle fisse, sino all'Empireo, per arrivare a vedere Dio nella sua più intima essenza.

Questo viaggio non è altro che un lungo, interminabile indugio, nel corso del quale incontriamo centinaia di personaggi, siamo coinvolti in dialoghi sulla politica del tempo, sulla teologia, sull'amore e sulla morte, assistiamo a scene di sofferenza, di malinconia, di gioia – e spesso desideriamo saltare per accelerare il passo, ma saltando sappiamo pur sempre che il poeta sta procedendo con maggior lentezza, e quasi ci volteremmo indietro per attendere che ci raggiunga. E tutto questo per che cosa? Per arrivare a quel momento in cui il poeta vedrà qualcosa che non è capace di esprimere, perché gli “cede la memoria a tanto oltraggio”:

Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna:

sustanze e accidenti e lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'ì' dico è un semplice lume.²

Dante dice di non riuscire a esprimere quello che ha visto (anche se ci è riuscito meglio di tutti gli altri) e indirettamente chiede al lettore di cercare di immaginare, là dove per lui “all'alta fantasia qui mancò possa”. Il lettore è soddisfatto: attendeva quel momento in cui avrebbe dovuto trovarsi faccia a faccia con l'Indicibile. E per provare quell'emozione era necessario il lungo e lento viaggio precedente, nel corso del quale tuttavia non si era perduto del tempo: nell'attesa di un incontro che non poteva sfumare che in un abbagliante silenzio, si erano apprese alcune cose sul mondo – che è poi la miglior sorte che, nella vita, possa accadere a ciascuno di noi.

Fanno parte dell'indugio narrativo molte descrizioni, di cose, personaggi, o paesaggi. Il problema è a che cosa servano ai fini della storia. In un mio vecchio saggio sui romanzi di Ian Fleming su James Bond (Eco,

1965), avevo rilevato che in tali storie l'autore riserva lunghe descrizioni a una partita di golf, a una corsa in auto, alle meditazioni di una fanciulla sul marinaio che appare sul pacchetto delle Player's, al lento procedere di un insetto, mentre liquida in poche pagine e talora in poche righe gli avvenimenti più drammatici come un assalto a Fort Knox o la lotta con uno squalo. Ne avevo dedotto che queste descrizioni hanno l'unica funzione di convincere il lettore che sta leggendo un'opera d'arte, perché si ritiene che la differenza tra letteratura "alta" e letteratura "bassa" stia nel fatto che la prima abbonda in descrizioni, mentre la seconda *cuts to the chase*. Inoltre Fleming riserva le descrizioni ad azioni che il lettore ha potuto o potrebbe compiere (una partita a carte, una cena, un bagno turco) mentre risolve in breve quello che il lettore non potrebbe mai sognare di fare, come fuggire da un castello aggrappandosi a un pallone aerostatico. L'indugio sul *déjà vu* serve per permettere al lettore di identificarsi col personaggio e di sognare di essere come lui.

Fleming rallenta sull'inutile e accelera sull'essenziale, perché rallentare sul superfluo ha la funzione erotica della *delectatio morosa*, e perché sa che noi sappiamo che le storie raccontate in tono concitato sono le più drammatiche. Manzoni, da buon narratore del XIX secolo romantico, usa fondamentalmente (ma in anticipo) la stessa strategia di Fleming, e ci fa attendere spasmodicamente l'evento a venire; però non perde tempo sull'inessenziale. Don Abbondio che si rigira le dita nel colletto e si chiede "che fare?" rappresenta in sintesi la società italiana del XVII secolo sotto la dominazione straniera. La meditazione di un'avventuriera sulla scatola delle Player's dice poco sulla cultura del nostro tempo – salvo che essa è una sognatrice, o una *bas-bleu* – mentre l'indugio di Manzoni sull'incertezza di don Abbondio spiega molte cose, e non solo sull'Italia del XVII secolo ma anche su quella del XX secolo.

Ma altre volte l'indugio descrittivo ha un'altra funzione. C'è anche il tempo dell'insinuazione. Sant'Agostino, che era un sottile lettore di testi, si chiedeva perché mai ogni tanto la Bibbia si perdesse in quelle che parevano *superfluitates*, descrizioni inutili, di vesti, di palazzi, profumi o gioielli. Possibile che Dio, ispiratore dell'autore biblico, perdesse tanto tempo per indulgere alla poesia mondana? Evidentemente no. Se apparivano degli improvvisi rallentamenti del testo, questo significava che

in quei casi la sacra scrittura cercava di farci capire che dovevamo leggere, e interpretare, quanto veniva descritto, come una allegoria, o un simbolo.

Vi chiedo scusa, ma debbo a ritornare a *Sylvie* di Nerval. Ricorderete che il narratore, nel capitolo 2, dopo una notte insonne spesa a rievocare i suoi anni giovanili, decide di partire per Loisy, in piena notte. Ma non sa che ora sia. Possibile che un giovane ricco, educato, amante del teatro, non abbia in casa un orologio? Non ce l'ha. Ovvero, ce l'ha, ma è un orologio che non funziona, e Nerval spende una pagina per descriverlo:

In mezzo agli splendori di tutte quelle cianfrusaglie che era di moda riunire all'epoca, per ridare colore locale a un appartamento d'altri tempi, brillava di nuovo splendore una di quelle pendole in tartaruga del Rinascimento, la cui cupola dorata sormontata dalla figura del Tempo è sostenuta da cariatidi in stile Medici, che riposano a loro volta su cavalli rampanti. L'immagine ormai storica di una Diana, il gomito appoggiato sul suo cervo, appare in bassorilievo sotto il quadrante, dove su un fondo niellato si stagliano le cifre smaltate delle ore. Il meccanismo, senza dubbio eccellente, non era stato ricaricato da due secoli. – Non era per saper l'ora che avevo acquistato quella bella pendola in Turenna.

Ecco un caso in cui l'indugio non serve tanto a rallentare l'azione, per spingere il lettore ad appassionante passeggiate inferenziali, ma per dirgli che deve approntarsi a entrare in un mondo in cui la misura normale del tempo conta pochissimo, in cui gli orologi si sono rotti, o liquefatti, come in un quadro di Dalí.

Ma in *Sylvie* c'è anche un tempo dello smarrimento. Per questo dicevo alla fine della seconda conferenza che, ogni volta che torno a leggere *Sylvie*, dimentico tutto quello che so su quel testo e mi ritrovo perduto nel labirinto del tempo. Nerval può apparentemente divagare per cinque pagine sulle rovine di Ermenonville evocando Rousseau, e certamente nessuna di queste divagazioni è casuale al fine di una comprensione più piena della storia, dell'epoca, del personaggio: ma soprattutto questo divagare e indugiare contribuisce a rinserrare il lettore in quel bosco del tempo dal quale potrà uscire solo a prezzo di molti sforzi (per poi desiderare rientrarvi ancora).

Avevo promesso che avrei parlato del capitolo 7 di *Sylvie*. Il narratore, dopo due analessi, a cui siamo riusciti ad assegnare una collocazione nella fabula, sta arrivando a Loisy. Sono le quattro del mattino. Apparentemente sta parlando di quella sera del 1838 in cui stava tornando, ormai adulto, a Loisy, e descrive il paesaggio percorso dalla carrozza, usando il tempo presente. E improvvisamente ricorda di nuovo: “È là che mi ha condotto una sera il fratello di Sylvie...” Quale sera? Prima o dopo la seconda festa a Loisy? Non lo sapremo mai, non dobbiamo saperlo. Anzi, il narratore passa di nuovo al presente, e descrive il luogo di quella sera, ma così come potrebbe essere ancora al momento del suo racconto, ed è un luogo pieno di ricordi dei Medici, come l’orologio di qualche pagina prima. Poi si ritorna all’imperfetto, e appare Adrienne – per la seconda e ultima volta nel testo. Appare come un’attrice a teatro, protagonista di una sacra rappresentazione, trasfigurata dalla sua veste come già dalla sua vocazione monastica. La visione è così imprecisa che a questo punto il narratore esprime un dubbio che dovrebbe dominare sull’intero racconto: “Ricostruendo questi particolari, mi domando se siano reali, o se li abbia sognati...” E poi si domanda se l’apparizione di Adrienne fosse stata reale come l’incontestabile evidenza dell’Abbazia di Châalis. Quindi, con subitaneo ritorno al presente: “Ma forse questo ricordo è un’ossessione!” Ormai la carrozza sta arrivando a Loisy, e il narratore sfugge all’universo del sogno.

Ecco: un lungo indugio per non dir nulla, nulla almeno che riguardi lo sviluppo della fabula. Solo per dire che tempo, sogno e memoria possono fondersi e che il dovere del lettore è di perdersi nel gorgo della loro indistinzione.

Ma c’è anche un modo di indugiare nel testo, e perdervi tempo, per rendere lo spazio. Una delle figure retoriche meno definite e analizzate è l’*ipotiposi*. Come fa un testo verbale a mettere qualcosa sotto gli occhi, come se lo vedessimo? Desidero terminare suggerendo che uno dei modi di rendere l’impressione dello spazio è di dilatare, rispetto al tempo della fabula, sia il tempo del discorso sia il tempo della lettura.

Una delle domande che hanno sempre intrigato i lettori italiani è perché Manzoni perda tanto tempo, all’inizio dei *Promessi sposi*, a descrivere il lago di Como. Possiamo perdonare a Proust di descrivere in trenta pagine il suo indugio prima del sonno, ma perché Manzoni deve

spendere una pagina abbondante per dirci “C’era una volta un lago, e qui prende inizio la mia storia”?

Se provassimo a leggere questo brano tenendo sotto gli occhi una carta geografica, vedremmo che la descrizione procede associando due tecniche cinematografiche, zoom e rallentatore. Non ditemi che un autore del XIX secolo non conosceva la tecnica cinematografica: è che i registi cinematografici conoscono le tecniche della narrativa del XIX secolo. È come se la ripresa fosse fatta da un elicottero che sta atterrando lentamente (o riproducesse il modo con cui Dio muove il suo sguardo dall’alto dei cieli per individuare un essere umano sulla crosta terrestre). Questo primo movimento continuo dall’alto al basso inizia a una dimensione “geografica”:

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a restringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un’ampia costiera dall’altra parte...

Ma poi la visione abbandona la dimensione geografica per entrare lentamente in una dimensione topografica, là dove si può iniziare a individuare un ponte e distinguere le rive:

... e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all’occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l’Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l’acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni.

Sia la visione geografica sia quella topografica procedono da nord verso sud, seguendo appunto il corso di generazione del fiume; e di conseguenza il movimento descrittivo parte dall’ampio verso lo stretto, dal lago al fiume. E come ciò avviene, la pagina compie un altro movimento, questa volta non di discesa dall’alto geografico al basso topografico, ma dalla profondità alla lateralità: a questo punto l’ottica si ribalta, i monti vengono visti di profilo, come se finalmente li guardasse un essere umano:

La costiera, formata dal deposito di tre grossi torrenti, scende appoggiata a due monti contigui, l'uno detto di san Martino, l'altro, con voce lombarda, il Resegone, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega: talché non è chi, al primo vederlo, purché sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano a settentrione, non lo discerna tosto, a un tal contrassegno, in quella lunga e vasta giogaia, dagli altri monti di nome più oscuro e di forma più comune.

Ora, raggiunta una scala umana, il lettore può distinguere i torrenti, i pendii e i valloncelli, sino all'arredamento minimo delle strade e dei viottoli, ghiaia e ciottoli, descritti come se fossero "camminati", con suggestioni non solo visive, ora, ma anche tattili.

Per un buon pezzo, la costa sale con un pendio lento e continuo; poi si rompe in poggi e in valloncelli, in erte e in ispianate, secondo l'ossatura de' due monti, e il lavoro dell'acque. Il lembo estremo, tagliato dalle foci de' torrenti, è quasi tutto ghiaia e ciottoloni; il resto, campi e vigne, sparse di terre, di ville, di casali; in qualche parte boschi, che si prolungano su per la montagna. Lecco, la principale di quelle terre, e che dà nome al territorio, giace poco discosto dal ponte, alla riva del lago, anzi viene in parte a trovarsi nel lago stesso, quando questo ingrossa...

E qui Manzoni compie un'altra scelta: dalla geografia passa alla storia, inizia a narrare la storia del luogo ora descritto geograficamente. Dopo la storia verrà la cronaca, e finalmente incontriamo per uno di quei viottoli don Abbondio che si avvia al fatale incontro coi bravi.

Manzoni inizia a descrivere assumendo il punto di vista di Dio, il grande Geografo, e a poco a poco assume il punto di vista dell'uomo, che abita dentro il paesaggio. Ma il fatto che abbandoni il punto di vista di Dio non ci deve ingannare. Alla fine del romanzo – se non durante – il lettore dovrebbe rendersi conto che egli ci sta narrando una storia che non è solo la storia di uomini, ma la storia della Provvidenza Divina, che dirige, corregge, salva, e risolve. L'inizio dei *Promessi sposi* non è un esercizio di descrizione paesaggistica: è un modo di preparare subito il lettore a leggere un libro il cui principale protagonista è qualcuno che guarda dall'alto le cose del mondo.

Ho detto che potremmo leggere questa pagina guardando prima una carta geografica e poi una carta topografica. Ma non è necessario: se si legge bene ci si rende conto che Manzoni sta *disegnando* la carta, sta mettendo in scena uno spazio. Guardando al mondo con gli occhi del suo creatore, Manzoni gli fa concorrenza: sta *costruendo* il suo mondo narrativo, prendendo a prestito aspetti del mondo reale.

Ma su questo procedimento diremo di più (prolessi) alla prossima conferenza.

¹ *One lonely night*, New York, Dutton, 1951, p. 165.

² *Tragica notte*, trad. di B. Tasso, Milano, Garzanti, 1963, pp. 191-192. Il mio calcolo sul tempo di lettura in rapporto al numero di parole si basa sul testo inglese.

³ *Casino Royale*, London, Glidrose Productions, 1953, cap. 18.

⁴ *Casinò [sic] Royal [sic]*, trad. di E. Cicogna, Milano, Garzanti, 1965, pp. 115-116. Anche in questo caso il mio calcolo sul tempo di lettura in rapporto al numero di parole si basa sul testo inglese.

⁵ "A proposito dello stile di Flaubert", in Proust (1958: 271-272).

⁶ *L'educazione sentimentale*, trad. di L. Romano, Torino, Einaudi, 1984, pp. 577-579.

⁷ A. Dumas, *I tre moschettieri*, trad. di M. Zini, Torino, Einaudi, 1965, pp. 110-111.

⁸ D. Sayers, "Introduzione" a *The Divine Comedy*, Harmondsworth, Penguin, 1949-62, p. 9.

⁹ *Paradiso XXXIII*, 85-90.

4. I boschi possibili

C'era una volta... “un re!” – diranno subito i miei gentili ascoltatori. Esatto, questa volta avete indovinato. C'era una volta l'ultimo re d'Italia, Vittorio Emanuele III, inviato in esilio alla fine della guerra. Questo re aveva fama di essere uomo di scarsa cultura umanistica, e maggiormente interessato a problemi economici e militari, anche se era un appassionato collezionista di monete antiche. Si racconta che un giorno avesse dovuto inaugurare una mostra di pittura, e fosse stato quindi obbligato a percorrere le sale ammirando i quadri. Arrivato davanti a un bellissimo paesaggio, che rappresentava una vallata con un paesino lungo i pendii della collina, ha guardato a lungo, poi ha chiesto al direttore della mostra: “Quanti abitanti ha quel paese?”

La regola fondamentale per affrontare un testo narrativo è che il lettore accetti, tacitamente, un *patto finzionale* con l'autore, quello che Coleridge chiamava “la sospensione dell'incredulità”. Il lettore deve sapere che quella che gli viene raccontata è una storia immaginaria, senza per questo ritenere che l'autore dica una menzogna. Semplicemente, come ha detto Searle (1975; trad. it.: 149-162), l'autore *fa finta* di fare una affermazione vera. Noi accettiamo il patto finzionale e facciamo finta che quello che egli racconta sia veramente avvenuto.

Avendo avuto l'esperienza di aver scritto due romanzi che hanno raggiunto alcuni milioni di lettori, mi sono reso conto di uno straordinario fenomeno. Sino ad alcune decine di migliaia di copie (questa stima può cambiare da paese a paese) si incontrano di regola lettori che conoscono perfettamente il patto finzionale. Dopo, e certamente oltre il primo milione di copie, si entra in una terra di nessuno dove non è detto che i lettori siano al corrente del patto.

Nel mio *Pendolo di Foucault*, nel capitolo 115, il personaggio Casaubon, nella notte tra 23 e 24 giugno 1984, dopo aver assistito a una cerimonia

diabolica nel Conservatoire des Arts et Métiers di Parigi, percorre, come invasato, tutta Rue Saint-Martin, attraversa Rue aux Ours, arriva al Centre Beaubourg e poi alla chiesa di Saint-Merri, e di lì prosegue per varie strade, tutte nominate, sino alla Place des Vosges. Debbo dire che, per scrivere quel capitolo, per varie notti avevo fatto lo stesso percorso, con un registratore in mano, per annotare quel che vedevo e le mie impressioni.

Anzi, siccome ho un programma per computer capace di disegnarli il cielo a qualsiasi ora di qualsiasi anno, a qualsiasi latitudine e longitudine, mi ero persino preoccupato di sapere se quella notte c'era la luna, e in quale posizione la si poteva vedere in ore diverse. Non ho fatto questo per preoccupazione di realismo, perché non sono Émile Zola. Ma quando racconto mi piace avere davanti agli occhi gli spazi di cui racconto: questo mi dà una sorta di confidenza con la vicenda e mi serve per immedesimarmi nei personaggi.

Dopo che avevo pubblicato il romanzo ho ricevuto una lettera di un signore che evidentemente era andato alla Bibliothèque Nationale a leggersi tutti i giornali del 24 giugno 1984. E aveva scoperto che, all'angolo di Rue Réaumur, che io non avevo nominato, ma che di fatto incrocia a un certo punto Rue Saint-Martin, dopo la mezzanotte, più o meno all'ora in cui passava Casaubon, c'era stato un incendio – un incendio di notevoli dimensioni, se i giornali ne avevano parlato. Il lettore mi chiedeva come avesse fatto Casaubon a non vederlo.

Per divertirmi, gli ho risposto che probabilmente Casaubon aveva visto l'incendio, ma se non me lo aveva menzionato aveva forse qualche misteriosa ragione, il che mi pareva naturale in una storia così densa di misteri veri e falsi. Sospetto che quel lettore stia ancora tentando di scoprire perché Casaubon abbia taciuto su quell'incendio, e se non ci sia di mezzo un altro complotto dei Templari.

Tuttavia quel lettore – anche se blandamente paranoico – non aveva tutti i torti. Io lo avevo indotto a credere che la mia storia si svolgesse nella vera Parigi, e avevo persino specificato in quale giorno. Se nel corso di una descrizione così minuziosa gli avessi detto che davanti al Conservatoire sorge la Sagrada Família di Gaudí, il lettore avrebbe avuto ragione a irritarsi, perché se siamo a Parigi non siamo a Barcellona. Aveva diritto di andare a cercare un incendio che a Parigi quella notte c'era stato, ma nel mio romanzo non c'era?

Io ritengo che quel lettore abbia esagerato a pretendere che una vicenda immaginaria adegui completamente il mondo reale a cui si riferisce, ma il problema non è così semplice. Prima di condannarlo vediamo quanto fosse davvero condannabile re Vittorio Emanuele III.

Quando entriamo nel bosco narrativo ci si richiede di sottoscrivere il patto finzionale con l'autore, e siamo disposti ad attenderci che i lupi parlino; ma quando Cappuccetto Rosso viene divorata dal lupo pensiamo che sia morta (e questa convinzione è molto importante per la catarsi finale, e per provare il piacere straordinario della sua resurrezione). Pensiamo che il lupo sia peloso e con le orecchie ritte, più o meno come i lupi dei boschi reali, e ci pare naturale che Cappuccetto Rosso si comporti da bambina, e sua mamma da donna adulta preoccupata e responsabile. Perché? Perché così avviene nel mondo della nostra esperienza, un mondo che per ora, senza troppi impegni ontologici, chiameremo mondo reale.

Quanto sto dicendo può apparire molto ovvio, ma non lo è se teniamo fermo il dogma della sospensione dell'incredulità. Pare dunque che, leggendo storie di finzione, noi sospendiamo l'incredulità riguardo a certe cose, e non ad altre. E se, come vedremo, i confini tra ciò a cui dobbiamo credere e ciò a cui non dobbiamo credere sono assai ambigui, come dare del tutto torto al povero Vittorio Emanuele III? Se di quel quadro Vittorio Emanuele doveva ammirare solo le qualità estetiche, i colori, la sicurezza della prospettiva, faceva male a preoccuparsi degli abitanti del villaggio. Ma se vi era entrato come si entra in un mondo narrativo, fantasticando di passeggiare per quelle colline, perché non doveva chiedersi chi avrebbe incontrato una volta arrivato in paese, e se vi avrebbe trovato una locanda tranquilla? Se il quadro era, come immagino, realistico, perché doveva pensare che il villaggio sarebbe stato disabitato, o invaso da incubi come un villaggio di Lovecraft? Tale è in fondo il fascino di ogni narrazione, sia essa verbale o visiva: ci chiude entro i confini di un mondo e ci induce, in qualche modo, a prenderlo sul serio.

Ci siamo lasciati alla fine della scorsa conferenza dicendo che Manzoni, descrivendo il lago di Como, stava costruendo un mondo. E tuttavia stava prendendo a prestito le caratteristiche geografiche dal mondo reale. Qualcuno potrà obiettare che questo accade solo in un romanzo storico, ma abbiamo visto che accade anche in una fiaba, salvo che cambiano le proporzioni tra realtà e invenzione.

Destandosi un mattino da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò tramutato, nel suo letto, in un enorme insetto.¹

Un bell'inizio per una storia certamente fantastica. O ci crediamo o sarà meglio buttare via "La metamorfosi" di Kafka. Ma continuiamo a leggere:

Se ne stava disteso sulla schiena, dura come una corazza, e per poco che alzasse la testa poteva vedersi il ventre abbrunito e convesso, solcato da nervature arcuate, sul quale si reggeva a stento la coperta, ormai prossima a scivolare completamente a terra. Sotto i suoi occhi annaspavano impotenti le sue molte zampette, di una sottigliezza desolante se raffrontate alla sua corporatura abituale.

Questa descrizione sembra accrescere l'incredibilità dell'evento, e invece la riduce a dimensioni accettabili. È straordinario che un uomo si svegli trasformato in un insetto, ma se così deve essere questo insetto deve avere la natura degli insetti che conosciamo. Queste poche linee di Kafka sono un esempio non di surrealismo, ma di realismo. Dobbiamo solo ricordare che questo normalissimo insetto è "enorme", il che non è poco per quanto riguarda il patto finzionale. D'altra parte anche Gregor stenta a credere ai suoi occhi: "Che cosa mi è accaduto?" – si domanda. Come faremmo noi in un caso analogo. Ma andiamo avanti. Il seguito della descrizione non è fantastico, ma assolutamente realistico:

Non stava affatto sognando. La sua stanza, una normale stanza per esseri umani, anche se un po' troppo piccola, era sempre lì quieta fra le quattro ben note pareti.

E la descrizione procede, mostrando una camera come mille camere che conosciamo. Più avanti, ci sembrerà assurdo che i genitori e la sorella di Gregor accettino, senza porsi troppe domande, che il loro congiunto sia diventato un insetto, ma la loro reazione di fronte a questo mostro è quella che avrebbe ogni abitante del mondo reale: tutti sono terrorizzati, disgustati, sconvolti. In breve, per costruire un mondo assurdo Kafka ha bisogno di inserirlo sullo sfondo del mondo reale. Se Gregor trovasse nella camera anche un lupo parlante e insieme decidessero di andare a prendere

il tè dal Cappellaio Matto, avremmo un'altra storia (a parte che anche questa avrebbe come sfondo molti aspetti del mondo reale).

Ma vediamo che cosa accade in un mondo ancora meno verosimile di quello di Kafka, e cioè quello che Edwin Abbott ci descrive in *Flatlandia* per bocca di un abitante di quel mondo:

Immaginate un vasto foglio di carta, su cui delle Linee rette, dei Triangoli, dei Quadrati, dei Pentagoni, degli Esagoni e altre figure geometriche, invece di restare ferme al loro posto, si muovano qua e là, liberamente, sulla superficie o dentro di essa, ma senza potersene sollevare e senza potervi immergere, come delle ombre, insomma – consistenti, però, e dai contorni luminosi. Così facendo avrete un'idea abbastanza corretta del mio paese e dei miei compatrioti.

Se noi guardassimo questo mondo bidimensionale dall'alto, come guardiamo le figure dello spazio euclideo in un libro di geometria, saremmo in grado di riconoscerle. Ma per gli abitanti di Flatlandia l'alto non esiste, perché è un concetto che richiede quella terza dimensione che essi ignorano. Quindi gli abitanti di Flatlandia non si riconoscono a vista.

Noi non siamo in grado di vedere niente di tutto ciò, perlomeno non in misura tale da distinguere una figura dall'altra. Niente è visibile per noi, né può esserlo, tranne che delle Linee rette...

Nel caso che il lettore trovasse inverosimile questa situazione, Abbott si affretta a mostrarne la possibilità nei termini della nostra esperienza del mondo reale:

Quand'ero nella Spacelandia sentii dire che i vostri marinai fanno un'esperienza assai simile quando, attraversando i vostri mari, avvistano all'orizzonte un'isola o una costa lontana. La terra in lontananza potrà essere ricca di golfi, promontori, angoli concavi e convessi di qualsivoglia numero e dimensione; tuttavia da lontano voi non vedete nessuna di queste cose... non vedete altro che una linea grigia e continua sull'acqua.²

Di un fatto apparentemente impossibile Abbott deduce le condizioni di possibilità per analogia con ciò che è possibile nel mondo reale. E siccome le differenze di forma rappresentano per gli abitanti di Flatlandia differenze di sesso o di casta, e perciò debbono saper distinguere un triangolo da un pentagono, ecco che Abbott, con grande ingegnosità, ci dimostra come sia possibile, per le classi inferiori, riconoscere gli altri attraverso la voce o il controllo tattile (“5. Sui nostri metodi per riconoscerci a vicenda”), mentre le classi superiori riconoscono alla vista grazie a una provvidenziale caratteristica di quel mondo, sempre invaso dalla nebbia: ecco che, dopo Nerval, incontriamo un altro effetto di nebbia, ma questa volta non fa parte del discorso, bensì della fabula e cioè delle caratteristiche di Flatlandia.

Se non ci fosse la Nebbia, tutte le linee sarebbero ugualmente e indifferentemente nitide [...]. Ma dovunque ci sia una buona dose di Nebbia, ecco che gli oggetti a una distanza, diciamo, di un metro, sono sensibilmente meno nitidi di quelli che si trovano a novantacinque centimetri; di conseguenza, con l’esperienza di un’attenta e costante osservazione della maggiore e minore nitidezza, siamo in grado di dedurre con grande precisione la configurazione dell’oggetto osservato.³

Per rendere più verosimile il procedimento Abbott disegna diversi corpi regolari, con grande precisione di calcoli geometrici, per dimostrare che, incontrando un triangolo, è evidente che se ne percepisca il vertice come molto brillante, perché è più vicino all’osservatore, mentre su entrambi i lati le linee sfumano progressivamente nell’ombra perché sono via via avvolte dalla nebbia. Tutta l’esperienza geometrica acquisita nel mondo reale viene qui chiamata in causa per rendere possibile questo mondo irreale.

Potremmo dire che, per quanto inverosimile, il mondo di Abbott è pur sempre un mondo geometricamente e percettivamente possibile – come in fondo sarebbe stato fisiologicamente possibile che, per un accidente nell’evoluzione della specie, ci fossero stati una volta lupi dotati di organi fonatori e di un cervello tale da abilitarli all’uso della parola. Ma si sono analizzati casi di cosiddetta *self-voiding fiction* (potremmo dire di “narrativa autocontraddittoria”) e cioè di testi narrativi che mostrano,

esibiscono la loro stessa impossibilità. A differenza di quanto avviene in Flatlandia, in questi mondi

entità possibili sembrano essere condotte all'esistenza finzionale attraverso l'applicazione di procedimenti convenzionali di autenticazione; ma il loro status ontologico rimane dubbio perché i fondamenti stessi del meccanismo di autenticazione vengono minati alla base [...]. Il testo di Robbe-Grillet [*La maison de rendez-vous*] certamente costruisce un mondo impossibile, un intrico di contraddizioni di ordini differenti, dove: (a) lo stesso evento viene introdotto in diverse versioni in mutuo conflitto; (b) lo stesso luogo (Hong Kong) è e al tempo stesso non è l'ambiente in cui si svolge la storia; (c) gli eventi sono organizzati attraverso sequenze temporali contraddittorie (A precede B e B precede A); (d) una stessa entità fittizia ricorre in diversi modi di esistenza (come realtà narrativa, esecuzione teatrale, scultura, pittura eccetera). (Doležel, 1989: 239)⁴

Certi autori hanno suggerito come metafora visiva di una narrativa autocontraddittoria la celebre immagine riprodotta in figura 11 che, a prima vista, produce al tempo stesso e l'illusione di un universo coerente e la sensazione di qualcosa d'inesplicabilmente impossibile; a una lettura di secondo livello (e per "leggere" bene questa figura si dovrebbe provare a disegnarla) si capisce come e perché essa sia bidimensionalmente possibile ma tridimensionalmente assurda.

Eppure anche in questo caso l'impossibilità di un universo dove possa esistere questa figura deriva dal fatto che noi pretendiamo che in questo universo debbano valere le leggi della geometria dei solidi che valgono nel mondo reale. Se queste leggi valgono, la figura è impossibile. Tuttavia questa figura non è geometricamente impossibile, e prova ne sia che è possibile disegnarla su una superficie piana. Semplicemente siamo indotti in errore quando applichiamo a essa non solo le regole della geometria piana ma anche quelle che rispettiamo per rappresentare la prospettiva in una terza dimensione virtuale. Questa figura sarebbe possibile non solo in Flatlandia, ma anche nel nostro mondo, se semplicemente non intendessimo le sfumature come rappresentazione di ombre in una struttura tridimensionale. Ed ecco dunque che anche il mondo più

impossibile, per essere tale, deve avere come sfondo ciò che è possibile nel mondo reale.

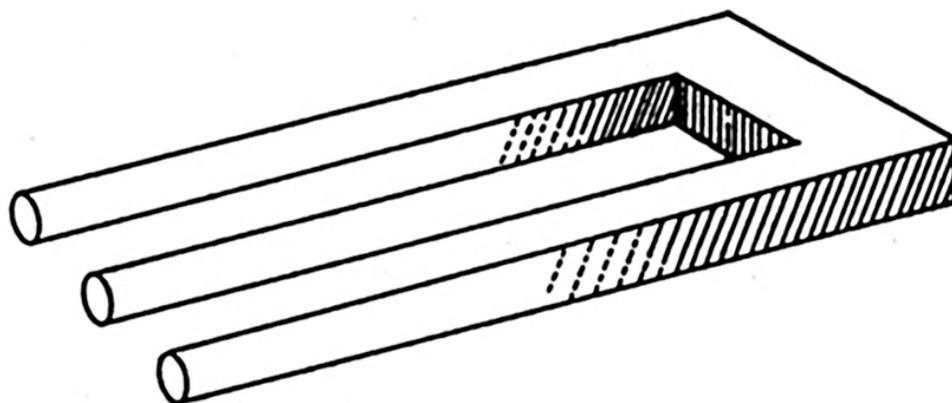


Figura 11

Questo significa che i mondi narrativi sono parassiti del mondo reale. Non c'è una regola che prescriva il numero degli elementi finzionali accettabili, ed esiste anzi una grande flessibilità su questo tema – forme come la fiaba ci dispongono ad accettare a ogni passo correzioni della nostra conoscenza del mondo reale. Ma tutto quello che il testo non nomina e descrive espressamente come diverso dal mondo reale deve essere sottinteso come corrispondente alle leggi e alla situazione del mondo reale.

Cercate di ricordarvi due esempi, che ho fatto nelle prime conferenze, in cui c'entrava una carrozza con un cavallo. Nel primo, il brano di Achille Campanile, abbiamo riso perché qualcuno, chiedendo a un cocchiere di venirlo a prendere il giorno dopo, specificava che doveva portare anche la carrozza, e poi precisava: “anche il cavallo”. Noi abbiamo riso perché ci pareva implicito che il cavallo dovesse esserci, anche se non fosse stato mai nominato. Una seconda carrozza l'abbiamo trovata in *Sylvie*, ed essa nella notte porta il nostro narratore verso Loisy. Se andate a leggere le pagine in cui si parla di quel viaggio (ma potete fidarvi del controllo testuale che ho fatto) vedrete che il cavallo non viene mai nominato. Forse che, siccome nel testo non appare, quel cavallo non esiste in *Sylvie*? Esiste, e voi leggendo immaginate il suo trotterellare notturno, che impone un movimento sobbalzante alla carrozza, ed è sotto l'influsso fisico di quei

sobbalzi dolci che il narratore, come se ascoltasse una ninna nanna, ricomincia a sognare.

Ma supponiamo pure di essere lettori di scarsa immaginazione: noi leggiamo Nerval, e al cavallo non pensiamo. Ora supponiamo che, arrivato a Loisy, il narratore ci avesse detto: “scesi dalla carrozza e mi accorsi che, sin da quando avevamo lasciato Parigi, essa non era stata trainata da alcun cavallo...” Io credo che qualsiasi lettore sensibile avrebbe un moto di sorpresa, e si riaffrettarebbe a leggere il libro dall’inizio, perché si era disposto a seguire una storia di sentimenti delicati e impalpabili, nel migliore spirito romantico, e invece doveva evidentemente avere iniziato una Gothic Novel. Oppure, invece che da un cavallo la carrozza era trainata da topolini, e allora il lettore stava leggendo una variazione romantica di *Cenerentola*.

Insomma, quel cavallo in *Sylvie* c’è. C’è nel senso che non è necessario che ci si dica che c’è, ma non si potrebbe dire che non c’è.

Le storie di Rex Stout si svolgono a New York, e il lettore accetta che esistano personaggi chiamati Nero Wolfe, Archie Goodwin, Fritz o Saul Panzer. Anzi, accetta persino che Wolfe abiti in una casa di arenaria sulla Trentacinquesima strada west, vicino allo Hudson. Potrebbe andare a verificare se esiste, o se è esistita negli anni in cui Stout ambientava le sue vicende, ma di solito non lo fa. Dico di solito perché sappiamo benissimo che ci sono persone che vanno a cercare la casa di Sherlock Holmes in Baker Street, e io sono tra coloro che sono andati a cercare a Dublino la casa di Eccles Street dove avrebbe dovuto abitare Leopold Bloom. Ma questi sono episodi di fanatismo letterario, che è divertimento innocente, talora commovente, ma diverso dalla lettura dei testi; per essere un buon lettore di Joyce non è necessario celebrare il Bloomsday sulle rive del Liffey.

Ma se accettiamo che la casa di Wolfe fosse là dove non c’era e non c’è, non potremmo invece accettare che Archie Goodwin prenda un taxi sulla Fifth Avenue e gli chieda di portarlo in Alexanderplatz perché, come Döblin ci ha insegnato, Alexanderplatz è a Berlino. E se Archie uscisse dalla casa di Nero Wolfe (West 35th Street), girasse l’angolo e si trovasse immediatamente in Wall Street, saremmo autorizzati a pensare che Stout ha cambiato genere narrativo, e ci voglia raccontare di un mondo come quello del *Processo* di Kafka, dove K entra in un palazzo in un punto della

città e ne esce in un altro punto. Ma nella storia di Kafka dobbiamo accettare di muoverci in un mondo non euclideo, mobile ed elastico, come se abitassimo su un immenso chewing-gum che qualcuno sta masticando.

Sembra quindi che il lettore debba conoscere troppe cose sul mondo reale per poterlo assumere come sfondo di un mondo fittizio. Se così fosse un universo narrativo sarebbe una strana terra: da un lato, in quanto ci narra solo la storia di alcuni personaggi, di solito in un luogo e un tempo definiti, dovrebbe apparire come un piccolo mondo, infinitamente più limitato del mondo reale; ma in quanto contiene il mondo reale come sfondo, aggiungendovi soltanto alcuni individui e alcune proprietà ed eventi, è più vasto del mondo della nostra esperienza. In un certo senso, un universo finzionale non finisce con la storia che racconta, ma si estende indefinitamente.

In realtà i mondi della finzione sono, sì, parassiti del mondo reale, ma mettono tra parentesi la massima parte delle cose che sappiamo su di esso, e ci permettono di concentrarci su un mondo finito e conchiuso, molto simile al nostro, ma più povero.

Poiché non possiamo uscire dai suoi limiti, siamo spinti a esplorarlo in profondità. Per questo *Sylvie* ci è parso così magico: esso richiede certo che noi sappiamo qualcosa su Parigi, sui Valois, persino su Rousseau e sui Medici, visto che li nomina, e tuttavia quello che ci chiede è di camminare nei suoi confini senza porci troppe domande sul resto dell'universo. Leggendo *Sylvie* non possiamo escludere che in quella storia ci fosse un cavallo, ma nessuno ci chiede di sapere troppo sui cavalli. Al contrario, ci si chiede di apprendere sempre qualche cosa di nuovo sui boschi di Loisy.

In un mio vecchio saggio ("L'uso pratico del personaggio", in Eco, 1964) avevo scritto che noi conosciamo meglio Julien Sorel, il protagonista di *Il rosso e il nero* di Stendhal, che nostro padre: perché di nostro padre ci sfuggiranno sempre tanti aspetti non capiti, tanti pensieri taciuti, azioni non motivate, affetti non detti, segreti custoditi, memorie e vicende della sua infanzia, mentre di un personaggio narrativo noi sappiamo tutto quello che occorre sapere. Quando scrivevo queste cose mio padre era ancora vivo. Dopo, ho capito quanto avrei voluto ancora sapere di lui, e sono stato lasciato solo a trarre pallide inferenze da sbiaditi ricordi. Invece di Julien Sorel mi viene detto tutto quello che occorre per capire la sua storia, e quella della sua generazione, e ogni volta che rileggo Stendhal

apprendo su Julien qualche cosa di più. Quello che non mi viene detto (per esempio, quale sia stato il primo giocattolo che ha avuto o se, come il narratore di Proust, si fosse rigirato nel letto in attesa del bacio della mamma) non è importante.

(Tra l'altro, può anche accadere che un narratore ci dica troppo – anche ciò che è irrilevante ai fini del racconto. All'inizio della mia prima conferenza avevo citato con accondiscendenza la povera Carolina Invernizio, perché aveva scritto che alla stazione di Torino “due treni diretti s'incrociavano: l'uno in partenza, e l'altro in arrivo”. La sua descrizione pareva stolidamente ridondante. Ma, a ripensarci bene, l'annotazione non è così ridondante come appare a prima vista. Dov'è che due treni che s'incrociano non ripartono entrambi dopo essere arrivati? In una stazione terminale. Carolina ci stava implicitamente dicendo che la stazione di Torino è, come è, terminale. Tuttavia abbiamo ancora buone ragioni per ritenere che la sua informazione, se non semanticamente ridondante, fosse narrativamente inutile, dato che questo dettaglio è inessenziale allo svolgimento della sua storia. Gli eventi che seguiranno non saranno determinati dalla natura della stazione torinese.)

All'inizio avevo citato quel signore che cercava sui giornali parigini un incendio di cui il mio libro non parlava. Quella persona non accettava l'idea che un universo narrativo abbia un formato più modesto dell'universo reale. Lasciate ora che vi racconti un'altra storia su quella stessa notte.

Due studenti dell'École des Beaux Arts di Parigi sono venuti qualche mese fa a mostrarmi un albo fotografico in cui hanno ricostruito tutto il tragitto del mio personaggio, andando a fotografare i luoghi che io citavo, uno per uno, alle stesse ore della notte. Addirittura, dato che alla fine del capitolo 114 io scrivo che Casaubon emerge dalle fognie ed entra attraverso la cantina in un bar orientale pieno di avventori sudaticci, spiedini grassi e boccali di birra, essi hanno fotografato l'interno di quel bar. Io non lo conoscevo, e me lo ero inventato pensando a molti bar del genere che si trovano in quella zona, ma indubbiamente quei due ragazzi hanno scoperto il bar descritto nel mio libro. Non è che quegli studenti sovrapponevano al loro dovere di lettore modello delle preoccupazioni di lettore empirico che voleva controllare se il mio romanzo descrivesse la vera Parigi. Al contrario, volevano trasformare Parigi, quella vera, in un

luogo del mio romanzo, e infatti – di tutto quello che potevano trovare a Parigi – hanno scelto solo gli aspetti che corrispondevano alle mie descrizioni.

Quei ragazzi hanno usato un romanzo per conferire una forma a quell'informe e vasto universo che è la Parigi reale. Hanno fatto esattamente il contrario di quello che aveva tentato Perec, quando aveva cercato di rappresentare ogni avvenimento accaduto in Place Saint-Sulpice nel corso di due giorni. Parigi è molto più complessa dell'ambiente descritto da Perec o dal mio libro. Ma passeggiare in un mondo narrativo ha la stessa funzione che riveste il gioco per un bambino. I bambini giocano, con bambole, cavallucci di legno o aquiloni, per familiarizzarsi con le leggi fisiche e con le azioni che un giorno dovranno compiere sul serio. Parimenti, leggere racconti significa fare un gioco attraverso il quale si impara a dar senso alla immensità delle cose che sono accadute e accadono e accadranno nel mondo reale. Leggendo romanzi sfuggiamo all'angoscia che ci coglie quando cerchiamo di dire qualcosa di vero sul mondo reale.

Questa è la funzione terapeutica della narrativa e la ragione per cui gli uomini, dagli inizi dell'umanità, raccontano storie. Che è poi la funzione dei miti: dar forma al disordine dell'esperienza.

Eppure le cose non sono così semplici. Sino a ora il mio discorso è stato dominato dallo spettro della Verità, che non è cosa da prender sottogamba. Noi pensiamo di sapere abbastanza bene che cosa significhi dire che una asserzione è vera nel mondo reale. È vero che oggi è mercoledì, che Alexanderplatz è a Berlino, che Napoleone è morto il 5 maggio 1821. Sulla base di questo concetto di verità si è molto discusso su cosa voglia dire che una asserzione sia vera in un mondo narrativo. La risposta più ragionevole è che essa è vera nel quadro del Mondo Possibile di quella data storia. Non è vero che sia vissuto nel mondo reale un individuo chiamato Amleto, ma se uno studente ci dicesse all'esame di letteratura inglese che alla fine della tragedia shakespeariana Amleto sposa Ofelia, gli spiegheremmo che ha detto qualcosa di falso. Sarebbe vero nel mondo possibile dell'*Amleto* che Amleto non sposa Ofelia, così come è vero nel mondo possibile di *Via col vento* che Rossella O'Hara sposa Rhett Butler.

Siamo sicuri che la nostra nozione di verità nel mondo reale sia altrettanto chiaramente definita?

Noi pensiamo di solito di conoscere per esperienza il mondo reale, e che dipenda dall'esperienza sapere che oggi è mercoledì, 14 aprile 1993, che io in questo momento porto una cravatta blu. Tuttavia, che oggi sia il 14 aprile 1993 è vero solo nel quadro del calendario gregoriano, e che la mia cravatta sia blu dipende dal modo in cui la nostra cultura suddivide lo spettro dei colori (e sappiamo che per greci e latini i limiti tra blu e verde erano alquanto diversi dai nostri). Qui a Harvard potreste chiedere a Willard Van Orman Quine quanto le nostre nozioni di verità siano determinate da un sistema "olistico" di assunzioni, a Nelson Goodman quante e varie siano le "*ways of worldmaking*" e a Thomas Kuhn cosa significhi essere vero rispetto a un dato paradigma scientifico. Spero che essi ammetterebbero che il fatto che Rossella sposi Rhett è vero nell'universo di discorso di *Via col vento*, tanto quanto il fatto che la mia cravatta sia blu è vero nell'universo di discorso di una certa *Farbenlehre*.

Non voglio giocare a fare lo scettico metafisico o il solipsista (è stato detto che il mondo è sovrappopolato da solipsisti). So benissimo che ci sono cose che conosciamo per esperienza diretta, e se qualcuno tra voi mi avvertisse che dietro di me è apparso un armadillo, io di colpo mi voltarei per controllare se la notizia è vera o falsa – e tutti potremmo convenire che in questa sala non ci sono armadilli (almeno se condividiamo i termini di una tassonomia zoologica socialmente accettata). Ma normalmente il nostro rapporto con la verità è ben più complicato. Siamo d'accordo che non vi siano armadilli in questa sala, ma nel corso di un'ora questa verità diventerà un poco più discutibile. Per esempio, quando queste mie conferenze saranno pubblicate, chi le leggerà accetterà l'idea che oggi in questa sala non ci fossero armadilli non in base alla propria esperienza, ma alla persuasione che io sia una persona attendibile e abbia riportato "seriamente" quello che accadeva qui il 14 aprile 1993.

Noi pensiamo che nel mondo reale debba valere il principio di Verità (*Truth*), mentre nei mondi narrativi deve valere il principio di Fiducia (*Trust*). Eppure anche nel mondo reale il principio di Fiducia è tanto importante quanto il principio di Verità.

Non è per esperienza che so che Napoleone è morto nel 1821, anzi se dovessi basarmi sulla mia esperienza non potrei neppure dire che sia esistito (qualcuno ha anzi scritto un libro per dimostrare che era un mito solare); non so per esperienza che esiste una città chiamata Hong Kong e

non è neppure per esperienza che so che la prima bomba atomica funzionava per fissione e non per fusione – di fatto è dubbio che io sappia bene come funziona la fusione atomica. Come ci insegna Putnam (1988: 22-23) esiste una divisione sociale del lavoro linguistico, che è poi una divisione sociale del sapere, per cui io delego ad altri la conoscenza di nove decimi del mondo reale, riservandomi la conoscenza diretta di un decimo. Tra due mesi dovrei andare davvero a Hong Kong, e acquisterò il mio biglietto sicuro che l'aereo atterrerà in un posto chiamato Hong Kong, e così facendo riesco a vivere nel mondo reale senza comportarmi nevroticamente. Ho imparato che per molte cose, in passato, ho potuto fidarmi del sapere altrui, riservo i miei dubbi a qualche settore specializzato del sapere, e per il resto mi fido dell'Enciclopedia. Intendo per Enciclopedia un sapere massimale, del quale possiedo solo una parte, ma a cui potrei eventualmente accedere perché questo sapere costituisce come una immensa biblioteca composta di tutte le enciclopedie e libri del mondo e tutte le raccolte di giornali o documenti manoscritti di tutti i secoli, sino ai geroglifici delle piramidi e alle iscrizioni in caratteri cuneiformi.

L'esperienza e una serie di atti di fiducia nei confronti della comunità umana mi hanno convinto che quello che l'Enciclopedia Massimale descrive (non di rado con alcune contraddizioni) rappresenta una immagine soddisfacente di ciò che chiamo il mondo reale. Ma quello che voglio dire è che il modo in cui accettiamo la rappresentazione del mondo reale non è diverso dal modo in cui accettiamo la rappresentazione del mondo possibile rappresentato da un libro di finzione. Io faccio finta di sapere che Rossella abbia sposato Rhett così come io faccio finta di sapere che Napoleone abbia sposato Giuseppina. La differenza sta ovviamente nel grado di questa fiducia: la fiducia che do a Margaret Mitchell è diversa di quella che do agli storici. Io accetto che i lupi parlino solo quando leggo una fiaba, e per il resto mi comporto come se i lupi fossero quelli descritti nei congressi di zoologia. Non intendo discutere le ragioni per cui ci fidiamo maggiormente dei congressi di zoologia che non di Perrault. Queste ragioni ci sono e sono molto serie. Ma dire che sono serie non significa dire che sono chiare. Anzi, le ragioni per cui credo agli storici quando dicono che Napoleone è morto nel 1821 sono molto più complicate di quelle per cui credo che Rossella abbia sposato Rhett.

Ne *I tre moschettieri* si dice che Buckingham sia stato pugnalato da un certo Felton, che era uno dei suoi ufficiali, e per quel che ne so si tratta di notizia storica. In *Venti anni dopo* si dice che Athos abbia pugnalato Mordante, il figlio di Milady, e certamente si tratta di verità finzionale. Ma che Athos abbia pugnalato Mordante rimarrà come verità indiscutibile sinché esisterà al mondo una sola copia di *Venti anni dopo*, e persino se qualcuno in futuro inventerà un metodo interpretativo post-decostruzionista. Invece ogni storico serio deve sentirsi pronto a rinunciare all'idea che Buckingham sia stato ucciso da uno dei suoi ufficiali, nel caso si scoprissero nuovi documenti negli archivi britannici. In tal caso che Felton abbia pugnalato Buckingham diventerà storicamente falso: ma ciò non toglie che rimarrà narrativamente vero (nel mondo dei *Tre moschettieri*).

Al di là di altre, importantissime, ragioni estetiche, penso che noi leggiamo romanzi perché essi ci danno la sensazione confortevole di vivere in un mondo dove la nozione di verità non può essere messa in discussione, mentre il mondo reale sembra essere un luogo ben più insidioso. Questo "privilegio aletico" dei mondi narrativi ci permette persino di riconoscere alcuni parametri per decidere se la lettura di un testo narrativo vada al di là di quelli che ho altrove chiamato "i limiti dell'interpretazione".

Ci sono state numerose interpretazioni di *Cappuccetto Rosso*, in chiave antropologica, psicoanalitica, mitologica, femminista eccetera, anche perché la storia ha avuto varie versioni e nel testo dei fratelli Grimm ci sono cose che non ci sono in quello di Perrault, e viceversa. Non poteva mancare l'interpretazione alchimistica. Uno studioso (Sermonti, 1989) ha cercato di provare che la fiaba si riferisce ai processi di estrazione e trattamento dei minerali, e (traducendo la favola in formule chimiche) ha individuato in Cappuccetto Rosso il cinabro, che è rosso come il suo cappuccio; e siccome il cinabro è solfuro di mercurio, la bambina nasconde il mercurio allo stato puro, che deve essere separato dallo zolfo. Non a caso la madre dice alla bambina di non andare a curiosare in tutti gli angoli, perché il mercurio è mobile e vivace. Il lupo sta per il cloruro mercurioso altrimenti noto come calomelano (e calomelano significa in greco "bel nero"). Il ventre del lupo sarà il forno alchemico nel quale avviene la combustione del cinabro e la sua trasformazione in mercurio. Valentina

Pisanty (1993: 97-98) ha fatto una osservazione molto semplice: come mai se Cappuccetto Rosso alla fine non è più il cinabro, ma il mercurio allo stato puro, quando esce dalla pancia del lupo ha ancora il cappuccio rosso? In nessuna versione della fiaba accade che la bambina esca con un cappuccio color argento. La fiaba quindi non sostiene questa interpretazione.

I lettori posso inferire dai testi quello che essi non dicono esplicitamente (e la cooperazione interpretativa è basata su questo principio), ma non possono far sì che i testi dicano il contrario di quel che hanno detto. Non si può ignorare il fatto che, alla fine, Cappuccetto Rosso abbia ancora il cappuccio rosso, ed è proprio questo dato testuale che esime il lettore modello dal dovere di conoscere anche la formula del cinabro.

Possiamo esibire lo stesso grado di certezza quando parliamo di verità nel mondo reale? Noi siamo sicuri che non vi sono armadilli in questa stanza nella stessa misura in cui siamo sicuri che Rossella abbia sposato Rhett Butler. Ma per molte altre verità ci affidiamo alla buona fede dei nostri informatori, e talora anche alla loro mala fede. In termini epistemologici, non possiamo essere sicuri che gli americani siano andati sulla Luna (mentre siamo sicuri che Flash Gordon è andato sul pianeta Mongo). Cerchiamo di essere scettici e un poco paranoici anche noi: potrebbe essere accaduto che un piccolo gruppo di cospiratori (gente del Pentagono e delle catene televisive) abbiano organizzato una Grande Falsificazione. Noi, vale a dire tutti coloro che hanno seguito la vicenda alla tv, abbiamo dato fiducia a quelle immagini che ci parlavano di un uomo sulla Luna.

C'è tuttavia una ragione per la quale possiamo credere che gli americani siano andati sulla Luna: è il fatto che i russi non abbiano protestato e denunciato l'impostura. Essi avevano la possibilità di controllare, di provare che si trattava di una truffa, e tutte le buone ragioni per farlo, se appena avessero potuto. Non l'hanno fatto, e questa è una buona ragione per fidarmi di loro. Dunque gli americani sono stati sulla Luna. Ma vedete come il decidere che cosa sia vero o falso nel mondo reale comporti molte decisioni, assai difficili, circa il grado di fiducia che concedo alla comunità, così come debbo decidere quali porzioni della Enciclopedia Globale debbano essere accettate, e quali no.

Sembra che con le verità valide nei mondi finzionali le cose vadano in modo assai più liscio. Eppure anche un mondo finzionale può apparire altrettanto infido del mondo reale. Esso potrebbe apparire come un ambiente confortevole se trattasse soltanto di entità fittizie. In tal caso Rossella O'Hara non costituirebbe problema per nessuno, perché il fatto che essa sia vissuta a Tara è più facile da controllare che non il fatto che gli americani siano stati sulla Luna.

Ma abbiamo detto che ogni universo narrativo si basa, in misura parassitaria, sull'universo del mondo reale che gli fa da sfondo. Possiamo lasciar cadere un primo problema, e cioè cosa accada a un lettore che porta nel mondo narrativo informazioni erranee circa il mondo reale. In tal caso esso non si comporterebbe come lettore modello, e le conseguenze del suo errore rimarrebbero una faccenda privata. Se qualcuno legge *Guerra e pace* credendo che all'epoca la Russia fosse governata dai comunisti, capirebbe assai poco di quanto accade a Nataša e a Pierre Besuchov. Ma abbiamo detto che il profilo del lettore modello è disegnato dal (e nel) testo. Naturalmente Tolstoj non si sentiva in dovere di informare i suoi lettori che non era stata l'Armata Rossa a battersi a Borodino, ma egli ha tuttavia provveduto sufficiente informazione sulla situazione politica e sociale della Russia di quei tempi. Non dimentichiamo che *Guerra e pace* inizia con un lungo dialogo in francese, e questo dice molte cose sulla situazione dell'aristocrazia russa all'inizio dell'Ottocento.

Ma in realtà l'autore non deve solo presupporre il mondo reale come sfondo della propria invenzione: deve anche e continuamente dare al lettore informazioni su aspetti del mondo reale che probabilmente il lettore non conosce.

Supponiamo che Rex Stout in una sua storia ci dica che Archie prende un taxi e si fa condurre all'angolo tra la Quarta e la Decima strada. Ora supponiamo che i suoi lettori si dividano in due categorie. Da un lato ci sono quelli che non conoscono New York, e possiamo disinteressarcene, perché sono disposti ad accettare tutto (non dimentichiamo che le traduzioni italiane di romanzi polizieschi americani rendono regolarmente *downtown* e *uptown* con "città bassa" e "città alta", così che molti lettori italiani credono che le città americane siano tutte come Bergamo, oppure come Tiflis e Budapest, parte sulle colline e parte in pianura lungo il fiume). Ma molti lettori americani, che sanno che la struttura urbana di

New York è come una carta geografica in cui le *streets* sono i paralleli e le *avenues* i meridiani, reagirebbero come il lettore a cui Nerval avesse detto che la carrozza non era trainata da alcun cavallo. In realtà a New York, nel West Village, c'è davvero un punto dove Fourth e Tenth Street si incrociano (e tutti i newyorkesi lo sanno, tranne i tassisti). Però, credo che se Stout avesse dovuto parlare di questa situazione, avrebbe introdotto una spiegazione, magari sotto forma di commento divertito, per dire come e qualmente questo incrocio esiste – temendo che lettori di San Francisco, Roma o Madrid credessero di essere presi in giro.

Lo avrebbe fatto per le stesse ragioni per cui Walter Scott inizia *Ivanhoe* con:

In quel bel distretto della gaia Inghilterra che è bagnato dal Don, si stendeva una volta una vasta foresta, che copriva la maggior parte delle ridenti colline e delle valli che stanno tra Sheffield e la bella città di Doncaster.

E dopo aver fornito altre informazioni storiche, prosegue:

Ho creduto necessario premettere queste considerazioni per informare il lettore...⁵

Come vedete l'autore non solo si preoccupa di “contrattare” (come farà in seguito) fatti ed eventi fittizi su cui richiede l'assenso del lettore, ma si preoccupa anche di fornirgli quelle informazioni sul mondo reale che non è sicuro che il lettore posseda, e che ritiene indispensabili alla comprensione del suo racconto. I lettori debbono sia *far finta* che l'informazione finzionale sia vera, sia prendere per vere le informazioni storico-geografiche provviste dall'autore.

Talora l'informazione viene data in forma di preterizione. Il *Rip van Winkle* di Washington Irving inizia con “Chiunque abbia fatto un viaggio lungo lo Hudson deve ricordare le Kaatskill Mountains...”, ma non credo proprio che il libro sia destinato solo a chi ha risalito lo Hudson e ha visto le Catskill Mountains. Io credo di rappresentare un ottimo esempio di lettore che non ha mai risalito lo Hudson, eppure ha fatto finta di averlo

risalito, ha fatto finta di aver visto quelle montagne, e si è goduto il resto del racconto.

Nel mio saggio “Piccoli mondi” (in Eco, 1990), avevo citato l’inizio di *The Mysteries of Udolpho* di Ann Radcliffe:

Sulle piacevoli rive della Garonna, nella provincia di Guascogna, sorgeva, nell’anno 1584, il castello del signor di St. Aubert. Dalle sue finestre si vedevano i panorami georgici della Guienna e della Guascogna che si distendevano lungo il fiume, lieti di boschi lussureggianti, di vigneti, e di oliveti.

Il mio commento era stato che era dubbio se un lettore inglese del tardo XVIII secolo avesse saputo qualcosa della Garonna, della Guascogna e del suo paesaggio. Questo lettore sarebbe stato al massimo capace di inferire dal termine “rive” che la Garonna era un fiume e per il resto avrebbe immaginato, sulla base della sua competenza enciclopedica, un tipico ambiente del sud Europa con vigne e oliveti... I lettori erano invitati a comportarsi come se (a far finta che) avessero familiarità con le colline francesi.

Ma, dopo che avevo pubblicato quel saggio, ho ricevuto una simpatica lettera da un signore di Bordeaux, il quale mi rivelava che in Guascogna non sono mai esistiti olivi, né sono mai cresciuti olivi sulle rive della Garonna. Il lettore ne traeva argute considerazioni a sostegno della mia tesi, e lodava la mia ignoranza della Guascogna, che mi aveva permesso di scegliere un esempio tanto convincente (quindi mi invitava laggiù come suo ospite perché, sosteneva, le vigne invece esistono, e i vini sono squisiti).

Dunque, non solo l’autore chiede al lettore modello di collaborare sulla base della sua competenza del mondo reale, non solo gli provvede quella competenza quando non ce l’ha, non solo gli chiede di far finta di conoscere cose, sul mondo reale, che il lettore non conosce, ma addirittura lo induce a credere che dovrebbe far finta di conoscere delle cose che invece nel mondo reale non esistono.

Poiché non pare pensabile che la signora Radcliffe avesse l’intenzione di ingannare i suoi lettori, dobbiamo concluderne che si era semplicemente sbagliata. Ma questo è ancora più imbarazzante. In quale misura possiamo

presupporre come reali quegli aspetti del mondo reale che l'autore crede reali per errore?

¹ Questa e le citazioni che seguono sono tratte da Franz Kafka, "La metamorfosi", nei *Racconti*, trad. di G. Schiavoni, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, pp. 124-125.

² E.A. Abbott, "1. Sulla natura della Flatlandia", in *Flatlandia*, trad. di M. d'Amico, Milano, Adelphi, 1966, pp. 31-33.

³ Abbott, "6. Sul riconoscimento a vista", in *Flatlandia*, cit., p. 55.

⁴ Sono grato a vari partecipanti della terza sessione del Nobel Symposium 65 del 1989 per una serie di suggerimenti che hanno ispirato alcune delle considerazioni che appaiono in queste pagine. In particolare ad Arthur Danto, Thomas Pavel, Ulf Linde, Gérard Regnier e Samuel R. Levin.

⁵ *Ivanhoe*, trad. di N. Neri, Torino, UTET, 1947, pp. 17, 20.

5. Lo strano caso di via Servandoni

In uno studio compiuto recentemente da Lucrecia Escudero (1992) sul comportamento della stampa argentina durante il conflitto delle Falklands-Malvinas, del 1982, ho trovato questa storia.

Il 31 marzo, due giorni prima che gli argentini sbarcassero alle Malvine e venticinque giorni prima dell'arrivo della *task force* britannica alle Falklands, il quotidiano *Clarín* pubblicava una notizia, che pareva venire da Londra, e secondo la quale gli inglesi avevano inviato nelle acque argentine il *Superb*, un sottomarino atomico. Il Foreign Office aveva immediatamente reagito dicendo di non aver nessun commento da fare su questa "versione", e la stampa argentina ne aveva concluso che, se le autorità governative britanniche parlavano di "versione", voleva dire che si era di fronte a una fuga di notizie militari assai riservate. Il primo aprile, proprio mentre gli argentini stavano per sbarcare alle Malvine, il *Clarín* aveva annunciato che il *Superb* stazzava 45.000 tonnellate e aveva un equipaggio di 97 uomini specializzati in caccia subacquea.

Le successive reazioni della stampa britannica erano state molto ambigue: un esperto militare aveva detto che mandare sottomarini atomici della categoria Hunter-Killer era una idea abbastanza ragionevole e il *Daily Telegraph* stava dando l'impressione di sapere molte cose sulla faccenda. Così a poco a poco la voce è diventata notizia, i lettori argentini apparivano turbati e la stampa faceva del proprio meglio per andare incontro alle loro attese narrative. Le informazioni dei giorni seguenti venivano ormai date come se venissero direttamente da ambienti vicinissimi ai comandi militari argentini, e il *Superb* era ormai diventato "il sottomarino che fonti inglesi collocano nell'Atlantico del sud". Il 4 aprile il sottomarino era già stato avvistato in prossimità delle coste argentine. Le fonti militari britanniche, a chi chiedeva indiscrezioni, rispondevano regolarmente che esse non avevano alcuna intenzione di rivelare la posizione dei loro sottomarini, e

un'affermazione così ovvia non faceva che rinforzare l'opinione ormai diffusa che esistessero sottomarini inglesi e che essi fossero da qualche parte – il che era semplicemente un truismo.

Lo stesso 4 aprile alcune agenzie di stampa europee informavano che il *Superb* stava per salpare verso i mari australi alla testa della *task force* britannica. Se fosse stato vero, non si sarebbe allora già trovato presso le coste argentine, ma questa contraddizione pare abbia rinforzato, anziché indebolire, la sindrome del sottomarino atomico.

Il 5 aprile l'agenzia di stampa DAN annunciava il *Superb* a duecentocinquanta chilometri dalle Falklands-Malvinas. Il resto della stampa seguiva a ruota indulgiando sulla descrizione delle straordinarie prestazioni di questa macchina di guerra. Il 6 aprile era la stessa Marina argentina a segnalarne la presenza nei pressi dell'arcipelago e nella settimana seguente fu assegnato al *Superb* anche un fratello, il sottomarino *Oracle*. Il 18 aprile *Le Monde* da Parigi menzionava i due sottomarini e la notizia rimbalzava sul *Clarín* con un titolo drammatico: “Una flotta sottomarina?” Il 12 aprile il *Clarín* annunciava persino l'arrivo, nella stessa zona, di sottomarini sovietici.

A questo punto la storia non riguardava più soltanto la presenza del sottomarino (di cui nessuno più dubitava), ma piuttosto la diabolica abilità dei britannici, che riuscivano a mantenere segreta la loro posizione. Il 18 aprile un pilota brasiliano aveva avvistato il *Superb* presso Santa Catarina e lo aveva persino fotografato: sfortunatamente la foto era praticamente indecifrabile a causa del tempo nuvoloso – ed ecco che incontriamo nel corso delle nostre conferenze un altro effetto nebbia: ma questa volta la nebbia è provvista direttamente dall'interprete per conferire alla storia la *suspense* necessaria, realizzando una situazione visiva a mezza strada tra *Flatlandia* e *Blow-up* di Antonioni.

Quando finalmente il corpo di spedizione inglese era davvero a ottanta chilometri dal teatro di guerra, e con vere navi da guerra e veri sottomarini, ecco che il *Superb* scompare: il 22 aprile il *Clarín* annuncia che esso sarebbe tornato in Scozia. Il 23 aprile il quotidiano scozzese *Daily Record* rivela che, in effetti, il *Superb* era sempre rimasto alla fonda nella sua base scozzese. A questo punto i giornali argentini debbono cambiare genere, e passano dal film di guerra nel Pacifico alla lotta di spie. Il *Clarín*, il 23 aprile, annuncia trionfalmente che il bluff britannico era stato finalmente smascherato.

Chi ha inventato questo sottomarino? I servizi segreti britannici, per minare il morale degli argentini? I comandi argentini, per giustificare la loro politica aggressiva? La stampa inglese? La stampa argentina? A chi aveva giovato il diffondersi della diceria? Non è questo l'aspetto che mi interessa in questa storia. Mi interessa piuttosto il modo in cui la storia è venuta crescendo da un vago pettegolezzo grazie alla collaborazione di tutti. Ciascuno ha per parte propria collaborato alla creazione del sottomarino perché si trattava di un "personaggio" narrativamente affascinante.

Questa storia, che è la storia vera di come sia stata costruita una storia inventata, ha molte morali. Da un lato ci dice come noi siamo continuamente tentati di dar forma alla vita usando schemi narrativi, ma di questo parleremo nella prossima conferenza. D'altro lato, essa dimostra la forza delle presupposizioni esistenziali (cfr. "Sulla presupposizione", con P. Violi, in Eco, 1990). In ogni asserzione che contenga nomi propri o descrizioni definite, si suppone che il destinatario assuma come indiscutibile l'esistenza dei soggetti di cui viene predicato qualcosa. Se qualcuno mi dice che non ha potuto venire a un certo appuntamento perché sua moglie si è improvvisamente ammalata, la mia reazione spontanea è prendere anzitutto per buona l'esistenza di quella moglie. È solo nel caso che poi venga a sapere che il locutore è scapolo, che penserò che abbia mentito per la gola. Ma sino a quel momento, per il fatto stesso che quella moglie è stata posta nel quadro discorsivo attraverso un atto di menzione, io non ho ragioni per credere che non esista. Si tratta di una tendenza così naturale da parte di ogni essere umano normale che, se leggo un testo che inizia con "Come ciascuno sa, l'attuale re di Francia è calvo" – dato che la Francia è una repubblica, e se io non sono un filosofo del linguaggio, ma un essere umano normale, non mi metto affatto a giocherellare con le tavole di verità – decido di sospendere la mia incredulità e di assumere quel discorso come un pezzo narrativo, il quale narra una storia dei tempi di Carlo il Calvo. Faccio così perché si tratta dell'unico modo in cui posso assegnare una qualsiasi forma di esistenza, in un mondo qualsiasi, a quella entità che il discorso ha posto.

Così è accaduto col nostro sottomarino. Una volta posto *nel* discorso, *dal* discorso dei mass media, il sottomarino era là, e siccome si suppone che i

giornali facciano affermazioni vere sul mondo reale, ciascuno ha poi fatto del proprio meglio per avvistarlo da qualche parte.

In *Ma che cos'è questo amore?* di Achille Campanile (quel sublime scrittore umoristico che ho citato nella mia prima conferenza) c'è un certo Barone Manuel che, per giustificare le sue repentine assenze dovute alle sue pratiche adulterine, dice sempre alla moglie e agli amici che si reca al capezzale di tal Pasotti, amico suo carissimo, infermo cronico, e la cui salute declina quanto più gli adulteri del Barone Manuel diventano più complessi. La presenza di Pasotti nel romanzo è così incombente che, benché sia l'autore sia il lettore sappiano che esso non esiste, a un certo punto ciascuno (non solo gli altri personaggi, ma il lettore stesso) sono preparati ad accettare la sua inevitabile comparsa. E infatti Pasotti a un certo punto entra in scena, malauguratamente pochi minuti dopo che il Barone Manuel (che aveva deciso di por fine ai suoi molteplici tradimenti coniugali) ne aveva annunciato la morte.

Il sottomarino inglese era stato posto dai mass media e, come era stato posto, era stato preso come vero. Che cosa accade quando in un testo narrativo l'autore pone, come un elemento del mondo reale (che fa da sfondo al mondo possibile della finzione) qualcosa che nel mondo reale non esiste e non si è mai verificato? Ricorderete come questo sia il caso di Ann Radcliffe, che aveva posto degli olivi in Guascogna.

Non appena arrivato a Parigi d'Artagnan prende alloggio in Rue des Fossoyeurs, la casa di Monsieur Bonacieux (capitolo 1). Il palazzo del signor di Tréville, in cui si reca subito dopo, è in Rue du Vieux Colombier (capitolo 2). Solo nel capitolo 7 apprendiamo che in quella stessa via abita anche Porthos, mentre Athos abita in Rue Férou. Oggi Rue du Vieux Colombier traccia il lato nord dell'attuale Place Saint-Sulpice, mentre Rue Férou si innesta perpendicolarmente sul lato sud, ma al tempo in cui si svolgono *I tre moschettieri* la piazza non esisteva ancora. Dove abitava quell'individuo reticente e misterioso che era Aramis? Lo scopriamo nel capitolo 11, dove veniamo a sapere che abita su un angolo di Rue Servandoni, e se guardate una mappa di Parigi (fig. 12) vi accorgete che Rue Servandoni è la prima via parallela a est di Rue Férou. Ma questo capitolo 11 s'intitola "L'intrigue se noue", l'intrigo si complica. Dumas pensava ad altro, ma per noi l'intrigo si complica anche dal punto di vista urbanistico e dal punto di vista onomastico.

convento dei carmelitani scalzi, incrocia Rue Cassette, imbocca Rue des Messiers (oggi Mezières) e dovrebbe in qualche modo attraversare Rue Férou (allora Ferrau), dove abita Athos, senza rendersene neppure conto (ma d'Artagnan vagava come fanno gli innamorati). Se la casa di Aramis si trovava tra Rue Cassette e Rue Servandoni, dovrebbe essere stata in Rue du Canivet, anche se pare che nel 1625 Rue du Canivet non fosse ancora stata aperta.¹ Ma doveva essere esattamente all'angolo di Rue Servandoni (che nella mia mappa appare come "Rue?") perché d'Artagnan, proprio di fronte alla casa dell'amico, vede un'ombra (si scoprirà poi che era Madame Bonacieux) uscire da Rue Servandoni.

Ahimè, noi lettori empirici siamo certamente commossi a sentir citare Rue Servandoni, perché lì ha abitato Roland Barthes, ma Aramis non poteva abitare sull'angolo di Rue Servandoni, perché questa vicenda si svolge nel 1625 mentre l'architetto fiorentino Giovanni Niccolò Servandoni è nato nel 1695, nel 1733 ha disegnato la facciata della chiesa di Saint-Sulpice, e quella via gli è stata dedicata solo nel 1806.

Dumas, malgrado sapesse persino che Rue du Cherche Midi si chiamava allora Chasse-Midi, si è sbagliato su Rue Servandoni. Poco male, se la vicenda riguardasse solo Monsieur Dumas, autore empirico. Ma ora il testo è lì, noi lettori obbedienti dobbiamo seguire le sue istruzioni, e ci troviamo in una Parigi del tutto reale, simile alla Parigi del 1625, in cui appare una via che, almeno con quel nome, non poteva esserci a quel tempo.

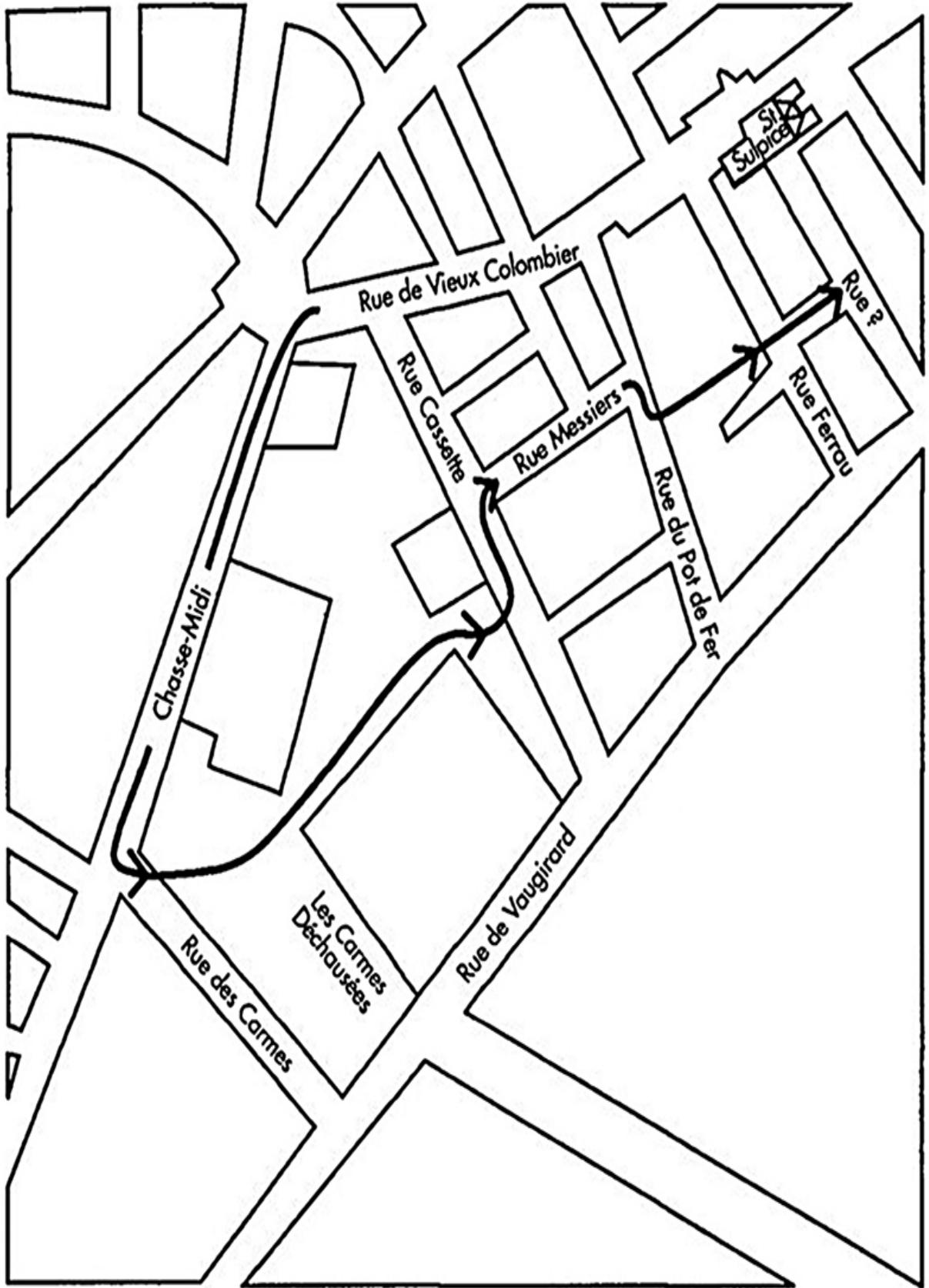


Figura 13

Un problema che ha fatto versare fiumi d'inchiostro a logici e filosofi è quello dello status ontologico dei personaggi, e degli oggetti che appaiono in un romanzo, e di che cosa significa dire “ p è vero” quando p è una proposizione che non riguarda il mondo reale ma un mondo finzionale. Ma già nel corso della scorsa conferenza avevamo deciso di attenerci a posizioni di senso comune. Qualsiasi sia la vostra posizione filosofica, voi siete disposti a dire che, nel mondo possibile creato da A. Conan Doyle, Sherlock Holmes era uno scapolo e, se in una delle storie di questo autore improvvisamente Holmes dicesse a Watson di prenotare tre biglietti sul treno perché partirà alla caccia del dottor Moriarty facendosi accompagnare dalla signora Holmes, voi provereste come minimo una sensazione di disagio. Permettetemi di usare una nozione molto rozza di verità: non è vero che Holmes aveva una moglie, così come non è vero che l'Empire State Building sorga a Berlino. Punto e basta.

Siamo sicuri di poter dire con la stessa sicurezza che non è vero che Aramis abitasse all'angolo di Rue Servandoni? Naturalmente si potrebbe dire che tutto ontologicamente torna a posto se si afferma che è vero che – nel mondo possibile de *I tre moschettieri* – Aramis abitava all'angolo di una via x , e che solo per un errore dell'autore empirico questa via è stata chiamata Servandoni, mentre probabilmente si chiamava in altro modo. Donnellan (1966; trad. it. 225-248) ci ha convinto che, se io credo e sostengo (per errore) che Jones sia l'assassino di Smith, quando parlo dell'assassino di Smith voglio senza dubbio indicare Jones, anche se Jones è innocente.

Ma la cosa è più complicata di così. Dov'era Rue des Fossoyeurs in cui abitava d'Artagnan? Ora, questa via esisteva nel XVII secolo e oggi non c'è più per un fatto semplicissimo: la vecchia Rue des Fossoyeurs era quella che oggi si chiama Rue Servandoni. Dunque (i) Aramis abitava in un luogo che nel 1625 non esisteva con quel nome, (ii) d'Artagnan abitava nella stessa via di Aramis senza saperlo, anzi si trovava in una situazione ontologicamente assai curiosa: credeva che esistessero nel suo mondo due vie con due nomi diversi mentre – nella Parigi del 1625 – esisteva una sola via con un solo nome. Potremmo dire che un errore del genere non è inverosimile: per molti secoli l'umanità ha creduto che esistessero due isole, Ceylon e Taprobane, e due ne rappresentavano i geografi del XVI

secolo, mentre poi si è appreso che si trattava di una interpretazione fantasiosa delle descrizioni di viaggiatori diversi, e di isole ce n'è una sola. Per secoli l'umanità ha creduto che esistessero due stelle, la Stella del Mattino e la Stella della Sera, ovvero Espero e Fosforo, mentre si tratta sempre della stessa stella, che è poi Venere.

Ma non si tratta della stessa situazione di d'Artagnan. Noi terrestri osserviamo da lontano due entità, Espero e Fosforo, in due diversi momenti del giorno, ed è comprensibile che noi possiamo credere che si tratti di due stelle diverse. Ma se noi fossimo abitanti di Fosforo non potremmo credere all'esistenza di Espero perché nessuno l'avrebbe mai vista brillare in cielo. Il problema di Espero e Fosforo esisteva per Frege ed esiste per i filosofi terrestri, ma non esiste per i filosofi fosforici, se ce ne sono.

Dumas, come autore empirico, che ha evidentemente commesso un errore, si trovava nella situazione dei filosofi terrestri. Ma d'Artagnan, nel suo mondo possibile, si trovava nella situazione dei filosofi fosforici. Se era nella via che oggi chiamiamo Servandoni, doveva sapere che era in Rue des Fossoyeurs, la via dove abitava lui, e quindi come poteva pensare che quella fosse un'altra via, quella in cui abitava Aramis?

Se *I tre moschettieri* fosse un romanzo di fantascienza, o un esempio di narrativa autocontraddittoria, non ci sarebbero problemi. Io posso benissimo scrivere la storia di un navigatore spaziale che parte il primo gennaio del 2001 da Espero e arriva su Fosforo il primo gennaio 1999. Le spiegazioni potrebbero essere diverse. Per esempio il mio racconto potrebbe sostenere che esistono mondi paralleli temporalmente sfasati di due anni l'uno rispetto all'altro, uno in cui la stella è chiamata Espero e gli abitanti sono un milione, hanno tutti gli occhi azzurri, e il loro re si chiama Stan Laurel, e l'altro in cui la stella è chiamata Fosforo, gli abitanti sono 999.999 (in questa repubblica Stan Laurel non esiste) e sono gli stessi di Espero (stessi nomi, stesse proprietà, stessa storia individuale, stesse relazioni parentali). Oppure potrei immaginare che il navigatore spaziale viaggia indietro nel tempo e giunge in un Espero del passato, quando si chiamava ancora Fosforo, proprio mezz'ora prima che gli abitanti decidano di cambiare il nome del pianeta.

Ma una delle stipulazioni fondamentali di ogni romanzo storico è che, per quanti personaggi immaginari l'autore introduca nella storia, tutto il

resto debba corrispondere più o meno a quanto accadeva in quell'epoca nel mondo reale.

Una buona soluzione del nostro imbroglio potrebbe essere la seguente: siccome alcuni storici di Parigi hanno avanzato la supposizione che, almeno nel 1636, Rue des Fossoyeurs, là dove sarebbe oggi attraversata da Rue du Canivet, diventasse Rue du Pied de Biche, d'Artagnan abitava in Rue des Fossoyeurs, Aramis in Rue du Pied de Biche, e d'Artagnan, che considerava le due vie come diverse perché avevano nomi diversi, sapeva di abitare in una via che era praticamente la continuazione di quella di Aramis, e per un banale errore credeva che quella di Aramis si chiamasse, invece di Rue du Pied de Biche, Rue Servandoni. Perché no? Magari aveva conosciuto a Parigi un fiorentino chiamato Servandoni, bisnonno dell'architetto di Saint-Sulpice, e la memoria gli aveva giocato un brutto scherzo.

Ma il testo dei *Tre moschettieri* non ci dice che d'Artagnan era arrivato a quella che egli "credeva" essere Rue Servandoni. Il testo ci dice che d'Artagnan era arrivato a quella che *il lettore* deve ritenere che fosse davvero Rue Servandoni.

Come uscire da questa imbarazzantissima situazione? Accettando l'idea che sino a ora io abbia fatto la caricatura delle discussioni sull'ontologia dei personaggi narrativi, perché in effetti quello che ci interessa non è l'ontologia dei mondi possibili e dei loro abitanti (problema rispettabile nelle discussioni di logica modale), ma *la posizione del lettore*.

Che Holmes non fosse sposato noi lo sappiamo da quel testo rappresentato dal corpus delle sue storie. Che invece Rue Servandoni non potesse esistere nel 1625 lo sappiamo dall'Enciclopedia, ovvero da un irrilevante pettegolezzo storico che non ha nulla a che vedere con la storia raccontata da Dumas. Se ci pensate bene, è la stessa faccenda del lupo di *Cappuccetto Rosso*. Che i lupi non parlino lo sappiamo in base alla nostra esperienza di lettore empirico, ma come lettore modello dobbiamo accettare di muoverci in un mondo dove i lupi parlano. E allora, se accettiamo che nel bosco i lupi parlino, perché non possiamo accettare che nella Parigi del 1625 esistesse Rue Servandoni? E in realtà è quello che facciamo e che voi continuerete a fare, se rileggerete *I tre moschettieri*, anche dopo la mia rivelazione.

Nei *Limiti dell'interpretazione* (Eco, 1990) ho insistito sulla differenza tra *interpretare* e *usare* un testo. Oggi ho “usato” *I tre moschettieri* per concedermi una appassionante avventura nel mondo della storia e dell'erudizione. In effetti, vi confesso che mi sono molto divertito a percorrere a Parigi tutte le vie nominate da Dumas, e a consultare vecchie piante del XVII secolo, tutte peraltro molto imprecise. Con un testo narrativo si può fare quel che si vuole, e io mi sono divertito a giocare il ruolo del lettore paranoico e a controllare se la Parigi del XVII secolo corrispondesse o meno a quella descritta da Dumas.

Ma facendo così io non mi sono comportato da lettore modello, e neppure da lettore empirico normale. Per sapere chi era Servandoni occorre una buona cultura artistica, e per sapere che Rue des Fossoyeurs era Rue Servandoni occorre una cultura molto specialistica. È impossibile che il testo di Dumas, che si presenta stilisticamente e narrativamente come un romanzo storico popolare, si rivolga a un lettore talmente sofisticato. Quindi il lettore modello di Dumas non è tenuto a conoscere il particolare irrilevante che Rue Servandoni si chiamasse nel 1625 Rue des Fossoyeurs, e può proseguire tranquillamente la sua lettura.

Questione risolta? Niente affatto. Supponiamo che Dumas avesse fatto uscire d'Artagnan dal palazzo Tréville in Rue du Vieux Colombier e lo avesse fatto girare per Rue Bonaparte (che esiste oggi, è perpendicolare a Rue du Vieux Colombier e parallela a Rue Férou, ma a quel tempo si chiamava Rue du Pot de Fer). Ah no, sarebbe troppo. O butteremmo via il libro, sdegnati, oppure ricominceremmo a leggerlo pensando che abbiamo commesso un errore nel costituirci come lettore modello di un romanzo storico. Non si trattava evidentemente di un romanzo storico, ma di un romanzo di fantascienza, o di una di quelle storie che si chiamano ucronie, che si svolgono in un tempo storico stravolto, dove Giulio Cesare si batte a duello con Napoleone, ed Euclide dimostra finalmente il teorema di Fermat.

Perché non accetteremmo che d'Artagnan svoltasse per via Bonaparte e invece accettiamo che svolti per via Servandoni? È ovvio: perché quasi tutti sanno che era impossibile che nella Parigi del XVII secolo esistesse una Rue Bonaparte, mentre pochissimi sanno che non poteva esistere Rue Servandoni, e la prova è che non lo sapeva neppure Dumas.

Ma allora il nostro problema non riguarda l'ontologia dei personaggi che abitano mondi narrativi, ma il formato dell'Enciclopedia del lettore

modello. Il lettore modello previsto dai *Tre moschettieri* ha curiosità e gusto per la ricostruzione storica non erudita, conosce Bonaparte, ha un'idea abbastanza vaga della differenza tra il regno di Luigi XIII e quello di Luigi XIV, tanto che l'autore gli fornisce molte informazioni sia all'inizio sia nel corso del racconto, non intende andare negli archivi nazionali per controllare se esistesse davvero all'epoca un conte di Rochefort. Deve anche sapere che all'epoca di d'Artagnan era già stata scoperta l'America? Il testo non lo dice né induce a inferirlo, ma potremmo azzardare che se d'Artagnan avesse incontrato in via Servandoni Cristoforo Colombo, il lettore dovrebbe stupirsi. "Dovrebbe", sia chiaro che la mia è solo un'ipotesi. Esistono certamente lettori disposti a credere che Colombo fosse un contemporaneo di d'Artagnan, perché ci sono lettori per cui tutto ciò che non è presente è "passato", ed è un passato molto vago. Quindi, una volta detto che il testo presuppone nel lettore modello una enciclopedia di un certo formato, è comunque molto difficile stabilire quale sia questo formato.

Il primo esempio che mi viene in mente è *Finnegans Wake*, che prevede, richiede, esige un lettore modello dotato di una competenza enciclopedica infinita, superiore a quella dell'autore empirico James Joyce, un lettore capace di scoprire allusioni e connessioni semantiche anche là dove all'autore empirico erano sfuggite. Infatti il testo si appella a un lettore ideale affetto da una insonnia ideale. Dumas non si attendeva, anzi avrebbe visto con irritazione, un lettore come me, che va a controllare dove fosse Rue des Fossoyeurs: Joyce invece voleva un lettore che, malgrado il bosco di *Finnegans Wake* sia potenzialmente infinito, tale che una volta entrativi non se ne esce più, tuttavia fosse capace di uscire a ogni momento dal bosco per pensare ad altri boschi, alla foresta sterminata della cultura universale e dell'intertestualità.

Possiamo dire che ogni testo narrativo disegna un lettore modello del genere, simile al Funes di Borges? Certamente no. Non ci si attende dal lettore di *Cappuccetto Rosso* che conosca qualcosa circa Giordano Bruno, mentre lo si attende dal lettore di *Finnegans Wake*. Ma allora, quale è il formato dell'enciclopedia che un'opera narrativa ci richiede?

Roger C. Schank e Peter G. Childers, nel loro *The Cognitive Computer* (1984),² ci permettono di porci il problema da un altro punto di vista: quale

è il formato dell'enciclopedia che dobbiamo dare a una macchina perché possa scrivere (e quindi capire, ovvero saper leggere) delle fiabe esopiane?

Nel loro programma *Tale-Spin*, essi iniziavano con una informazione enciclopedica minima. Si trattava di dire al computer “come un orso possa progettare il modo di ottenere del miele” creando un “cast di personaggi e un insieme di situazioni che risultassero problematiche per tali personaggi”.

Inizialmente Joe Bear chiedeva a Irving Bird dove poteva trovare del miele e Irving rispondeva che “c'era un alveare nella quercia”. Ma in una delle prime storie generate dal computer, Joe Bear si irritava perché riteneva che Irving non gli avesse risposto. Infatti mancava alla sua competenza enciclopedica la notizia che talora si può indicare – per metonimia – dove si trova il cibo, nominando non il cibo ma la sua fonte. Proust lodava Flaubert per aver scritto che “Madame Bovary si accostò al camino” osservando: “non è mai stato detto che avesse freddo”. Non solo, non è mai stato detto che un camino produca calore. Invece Schank e Childers hanno compreso che dovevano essere più espliciti con un computer, e gli hanno fornito informazioni sul rapporto cibo-fonte. Ma quando Irving Bird gli ha ripetuto che c'era un alveare nella quercia, Joe Bear “è andato alla quercia e ha divorato l'alveare”. La sua enciclopedia era ancora incompleta: occorreva spiegargli la differenza tra fonte come contenitore e fonte come oggetto in sé, perché – ricordano gli autori – se qualcuno ha fame e gli dico di cercare il frigorifero, non intendo dirgli di mangiare il frigorifero, ma di aprirlo per trovarvi del cibo; ma se questo è ovvio per un essere umano, non lo è affatto per una macchina.

Un altro incidente imprevisto è accaduto quando è stato detto alla macchina come usare certi mezzi per ottenere certi scopi (per esempio, “se un personaggio desidera un certo oggetto, può cercare di mercanteggiare col possessore dell'oggetto stesso”). E ne era venuta fuori questa storia:

Joe Bear era affamato. Ha domandato a Irving Bird dove poteva trovare del miele. Irving si è rifiutato di dirglielo, e allora Joe gli ha offerto di portargli un verme se gli avesse detto dove era il miele. Irving si è detto d'accordo, ma Joe non sapeva dove trovare dei vermi, e allora lo ha chiesto a Irving, che si è rifiutato di dirglielo. Allora Joe gli ha offerto di portargli un verme se gli diceva dove poteva trovare dei vermi, e Irving si è detto d'accordo. Ma Joe non sapeva dove trovare dei vermi, e quindi lo ha chiesto a Irving,

che si è rifiutato di dirglielo. Allora gli ha offerto di portargli un verme se gli diceva dove poteva trovare dei vermi...

Per evitare questo *loop* è stato necessario dire al computer che un personaggio non doveva proporsi per due volte lo stesso scopo, se aveva fallito la prima volta, ma doveva cercare qualche altra soluzione. Ma anche questa istruzione ha creato dei problemi perché ha interagito male con successive informazioni, come “se un personaggio è affamato e vede del cibo, vuole mangiarlo”, o “se un personaggio sta cercando di ottenere cibo e fallisce, si arrabbia”. Si veda allora che cosa ha prodotto la macchina.

Bill la Volpe vede Henry il Corvo con un pezzo di formaggio nel becco, Bill è affamato, desidera il formaggio, e quindi convince Henry a cantare. Henry apre la bocca e il formaggio cade per terra. Una volta che il formaggio è per terra Bill lo vede e di nuovo lo desidera. Ma il computer era stato istruito sul fatto che non bisogna mai assegnare due volte lo stesso scopo a un personaggio, e quindi Bill non riesce a soddisfare la sua fame e si arrabbia. Pazienza per quanto riguarda Bill. Ma che cosa accade al corvo?

Henry il Corvo vide il formaggio per terra, divenne affamato, ma sapeva di essere il proprietario del formaggio. Volle essere onesto con se stesso e decise di non ingannarsi per ottenere il formaggio. Non voleva ingannare se stesso, non voleva neppure entrare in competizione con se stesso, e inoltre si rendeva anche conto di essere in posizione di vantaggio su se stesso, e così rifiutò di cedere il formaggio a se stesso. Non vedeva una buona ragione di cedere il formaggio a se stesso [se lo avesse fatto, avrebbe perduto il formaggio], e così offrì a se stesso di portarsi un verme se egli si fosse ceduto il formaggio. Ciò gli parve OK, ma egli non sapeva dove trovare dei vermi. Così disse a se stesso: “Henry, sai dove si trovano dei vermi?” Ma ovviamente non lo sapeva, e allora decise... [si riapre un altro *loop*].

Bisogna davvero conoscere molte cose per leggere una fiaba. Ma per quanto Schank e Childers abbiano dovuto insegnare al loro computer, certamente non sono stati costretti a dirgli dove fosse Rue Servandoni. Il mondo di Joe Bear rimane un piccolo mondo.

Leggere un'opera di finzione significa fare una congettura sui criteri di economia che governano il mondo finzionale. La regola non c'è, ovvero, come in ogni circolo ermeneutico, deve essere presupposta nel momento stesso in cui si tenta di inferirla sulla base del testo. Per questo leggere è una scommessa. Si scommette che si sarà fedeli ai suggerimenti di una voce che non ci sta dicendo esplicitamente che cosa suggerisce.

Torniamo a Dumas, e proviamo a leggerlo come un lettore che si sia educato sul *Finnegans Wake* e che si senta quindi autorizzato a trovare dappertutto chiavi e indizi per allusioni e corto-circuiti semantici. Cerchiamo di immaginarci una lettura "sospettosa" dei *Tre moschettieri*.

Si potrebbe ipotizzare che l'allusione a Rue Servandoni non fosse un errore, ma un indizio. Dumas aveva disseminato quella "traccia" ai "margini" del testo; voleva farci capire che ogni testo di finzione contiene una contraddizione fondamentale per il fatto stesso che cerca disperatamente di far coincidere un mondo fittizio con quello reale. Dumas voleva dimostrare che ogni finzione è autocontraddittoria. Il titolo del capitolo, "L'intrigue se noue", non si riferiva solo agli amori di d'Artagnan o della regina, ma alla natura stessa della narrativa.

Ma qui entra in gioco il criterio di economia. Abbiamo detto che Nerval voleva che noi ricostruissimo la fabula, e che possiamo dirlo perché il testo di *Sylvie* presenta una notevole abbondanza di segnali temporali. È difficile sospettare che quei segnali siano casuali, che sia casuale che l'unica data precisa del romanzo appaia proprio alla fine, come per indurci a rileggere tutto per ritrovare la sequenza della fabula che il narratore aveva smarrito e noi non avevamo mai identificato. Ma i segnali temporali di cui Nerval costella il testo si trovano tutti in nodi rilevanti dell'intreccio, proprio nei momenti in cui il lettore è invitato a compiere salti attraverso il tempo, ad abbandonare il presente narrativo per addentrarsi in un'altra porzione di passato. Sono come pallidi segnali semaforici disseminati nella nebbia.

Invece chi andasse a caccia di anacronismi in Dumas ne troverebbe forse molti, ma tutti in posizione pochissimo strategica. Tutta la costruzione testuale, su cui si affanna la voce narrante, nell'episodio in cui viene nominata Rue Servandoni, circola intorno alla gelosia di d'Artagnan, il cui dramma non cambierebbe anche se egli avesse percorso altre strade. È vero che il critico educato alla scuola del sospetto potrebbe osservare che tutto il capitolo si svolge attorno a una confusione sull'identità delle

persone: prima si vede un'ombra, poi la si identifica con Madame Bonacieux, poi essa parla con qualcuno che d'Artagnan crede Aramis, quindi si scopre che quel qualcuno era una donna, infine Madame Bonacieux si accompagna con qualcuno che d'Artagnan crede ancora o Aramis o comunque un amante di Madame Bonacieux, e invece si scoprirà che è Lord Buckingham, e quindi l'amante della Regina... Perché non pensare che lo scambio di strade sia intenzionale, e funzioni come avviso e allegoria dello scambio di persone, e che ci sia un sottile parallelismo tra i due tipi di equivoco?

La risposta è che in tutto il romanzo gli scambi di persona e il gioco delle rivelazioni e delle identificazioni formano tra loro un sistema – come d'altra parte è consueto nel romanzo popolare del XIX secolo: d'Artagnan riconosce continuamente in uno sconosciuto di passaggio il famigerato uomo di Meung, crede infedele Madame Bonacieux e poi scopre che è pura come un angelo; Athos riconoscerà Milady come Anne de Breuil, che anni prima aveva sposato scoprendo poi che era una criminale; Milady riconoscerà nel boia di Lille il fratello dell'uomo che aveva condotto alla rovina; e così via. Invece l'anacronismo che riguarda Rue Servandoni non è seguito da alcuna rivelazione. Aramis continuerà a vivere in quella via inesistente per tutto il romanzo, e anche dopo. Se accettiamo le regole del romanzo ottocentesco di cappa e spada, Rue Servandoni diventa un vicolo cieco.

Sino a ora abbiamo fatto divertenti esperimenti mentali, chiedendoci che cosa sarebbe accaduto se Nerval ci avesse detto che la carrozza non era condotta da un cavallo, se Rex Stout avesse posto Alexanderplatz a New York, se Dumas avesse fatto svoltare d'Artagnan per via Bonaparte. Ci siamo divertiti, va bene, come fanno talora i filosofi, ma non dobbiamo dimenticare che Nerval non ha mai detto che la carrozza era senza cavallo, che Stout non ha mai posto Alexanderplatz a New York, e Dumas non ha mai fatto svoltare d'Artagnan in via Bonaparte.

La competenza enciclopedica richiesta al lettore (i limiti posti alla sterminata ampiezza dell'Enciclopedia Massimale che nessuno di noi mai possiederà) è circoscritta dal testo. Probabilmente un lettore modello di Dumas dovrebbe sapere che Napoleone Bonaparte non poteva avere una via intitolata a suo nome nel 1625, e infatti Dumas non commette questo errore. Probabilmente lo stesso lettore non è tenuto a sapere chi fosse

Servandoni, e Dumas può permettersi di nominarlo fuori luogo. Un testo finzionale suggerisce alcune competenze che il lettore dovrebbe avere, altre ne istituisce, e per il resto rimane nel vago, ma certamente non ci impone di esplorare tutta l'Enciclopedia Massimale.

Quale sia il formato dell'Enciclopedia richiesta al lettore, rimane materia di congettura. Scoprirlo, significa scoprire la strategia dell'autore modello, che non è *una* figura nel tappeto di cui parla l'omonima novella di Henry James, ma la regola attraverso la quale *molte* "figure" possono essere individuate nel tappeto narrativo.

Qual è la morale di questa storia? Che i testi finzionali vengono a soccorso della nostra pochezza metafisica. Noi viviamo nel gran labirinto del mondo, più vasto e più complesso del bosco di *Cappuccetto Rosso*, di cui non solo non abbiamo ancora individuato tutti i sentieri, ma neppure riusciamo a esprimere il disegno totale. Nella speranza che ci siano delle regole del gioco, l'umanità attraverso i millenni si è posta il problema se questo labirinto avesse un autore, o più autori. E ha pensato a Dio, o agli Dei, come ad autori empirici, come a dei narratori, o come a un autore modello. Di una divinità empirica ci si chiede come sia, se abbia la barba, se sia un Lui, una Lei, un Esso; se viva nei cieli o sulla vetta dell'Olimpo; se sia nato o esistito da sempre, e persino (ai giorni nostri) se sia morto, come Marx e Freud. Una divinità Narratore è stata cercata ovunque, nelle viscere degli animali, nel volo degli uccelli, nel rovelto ardente e nella prima frase dei Dieci Comandamenti. Ma alcuni, certamente i filosofi, ma anche molte religioni, lo hanno cercato come Regola del Gioco, come la Legge che rende (o che un giorno renderà) il labirinto del mondo percorribile e comprensibile. In questo caso la divinità è qualcosa che noi dobbiamo scoprire nel momento stesso in cui scopriamo perché siamo in questo labirinto, o almeno indoviniamo come ci viene chiesto di percorrerlo.

Una volta ho scritto (*Postille al "Nome della rosa"*) che ci piacciono i romanzi polizieschi perché pongono la stessa domanda che si pongono le filosofie e le religioni: "*Whodunnit?* Chi è stato? Chi è il responsabile di tutto questo?" Ma questa è metafisica per il lettore di primo livello. Il lettore di secondo livello si chiede di più: come debbo identificare (per congettura) o addirittura come debbo costruire l'autore modello perché la mia lettura abbia un senso? Stephen Dedalus si chiedeva se un uomo che scheggia a caso un blocco di legno facendone uscire, senza volerlo,

l'immagine di una mucca, avesse creato un'opera d'arte. Oggi, dopo la poetica dell'*objet trouvé* o del *ready made* noi sappiamo la risposta: è un'opera d'arte se riusciamo a immaginare dietro a quella forma casuale la strategia formatrice di un autore. È un caso estremo in cui, per poter diventare un buon lettore, si è diventati al tempo stesso un buon autore. Ma è un caso estremo che esprime a meraviglia il nesso inscindibile, la dialettica tra autore e lettore modello che si deve realizzare in ogni atto di lettura.

In questa dialettica noi rispondiamo all'invito dell'Oracolo di Delfi, "Conosci te stesso". E siccome, come dice Eraclito, "Il dio il cui oracolo è in Delfi, non dice né nasconde, ma accenna", questa conoscenza rimane illimitata perché assume la forma di una interrogazione continua.

E tuttavia questa interrogazione, benché potenzialmente infinita, viene limitata dal formato ridotto dall'Enciclopedia richiesta da un'opera di finzione, mentre non siamo affatto sicuri che il mondo reale, con tutte le sue infinite possibili repliche, sia finito e illimitato o infinito e limitato.

Ma c'è anche un'altra ragione per cui la narrativa ci fa sentire a nostro agio rispetto alla realtà. C'è una regola aurea per ogni criptoanalista o decrittatore di codici segreti, e cioè che ogni messaggio può essere decrittato purché si sappia che si tratta di un messaggio. Il problema col mondo reale è che ci stiamo chiedendo da millenni se ci sia un messaggio e se questo messaggio abbia un senso. Con un universo narrativo noi sappiamo per certo che esso costituisce un messaggio e che un'autorità autoriale sta dietro a esso, come sua origine e come insieme di istruzioni per la lettura.

Così la nostra ricerca dell'autore modello è la ricerca dell'*Ersatz* di un'altra immagine, quella di un Padre, che si perde nella nebbia dell'infinito, per cui non ci stanchiamo mai di domandarci perché ci sia dell'Essere piuttosto che Nulla.

¹ Ho controllato su una mappa di Parigi 1609, dove però alcune delle vie nominate non esistono ancora o hanno nomi diversi. Però in un rapporto del 1636, *Estat, noms et nombre de toutes les rues des vingt quartiers de Paris* (edizione commentata da Alfred Franklin, Paris, Willem, 1873, ora Paris, Les Editions de Paris, 1988), i nomi corrispondono già a quelli di una mappa 1716. Poiché le mappe

precedenti che ho visto non registrano il nome delle strade minori e, essendo ispirate a criteri estetici, sono molto inaccurate, penso che la mia ricostruzione riproduca in modo abbastanza soddisfacente la situazione del 1625.

‡ Le citazioni che seguono si riferiscono alle pp. 81-89.

6. Protocolli fittizi

Se i mondi narrativi sono così confortevoli perché allora non tentare di leggere lo stesso mondo reale come se fosse un romanzo? Oppure, se i mondi della finzione narrativa sono così piccoli e ingannevolmente confortevoli, perché non cercare di costruire mondi narrativi che siano complessi, contraddittori e provocatori come il mondo reale?

Permettetemi di rispondere subito alla seconda domanda. Dante, Rabelais, Shakespeare, Joyce hanno fatto esattamente così. E Nerval, naturalmente. Quando io scrivevo di “opere aperte” stavo proprio pensando a opere letterarie che intendevano apparire ambigue come la vita stessa. È vero che in *Sylvie* siamo sicuri che Adrienne sia veramente morta nel 1832, mentre non siamo egualmente sicuri che Napoleone sia morto nel 1821 – chissà, potrebbe essere stato salvato a Sant’Elena da Julien Sorel, lasciando laggiù un sosia, e aver speso gli ultimi anni di vita a Loisy, sotto il nome di Père Dodu, e lì lo ha incontrato il Narratore nel 1830. Tuttavia, per tutto il resto della vicenda di *Sylvie*, il gioco ambiguo tra vita e sogno, tra passato e presente, è più simile all’incertezza che domina la nostra vita quotidiana che a quella bella sicurezza con cui Rossella O’Hara sapeva che “domani è un altro giorno”.

Passiamo ora alla prima questione. In *Opera aperta*, commentando la strategia delle riprese televisive dirette, che inquadrano un flusso di eventi fortuiti attraverso strutture narrative, osservavo che la vita è certamente più simile allo *Ulysses* che ai *Tre moschettieri*, e tuttavia noi siamo più propensi a leggerla come se fosse un racconto di Dumas che non come se fosse un racconto di Joyce (Eco, 1962a: 204, nota 16).

Il mio personaggio Jacopo Belbo, nel *Pendolo di Foucault*, sembra d’accordo con questa opinione, quando dice:

Pensavo che un vero dandy non avrebbe mai fatto all'amore con Scarlett O'Hara e neppure con Costanza Bonacieux, o con la Perla di Labuan. Io col feuilleton giocavo, per passeggiare un poco fuori della vita. Mi rassicurava, perché prometteva l'irraggiungibile. Invece no... Aveva ragione Proust: la vita è rappresentata meglio dalla cattiva musica che non da una Missa Solemnis. L'arte ci prende in giro e ci rassicura, ci fa vedere il mondo come gli artisti vorrebbero che fosse. Il feuilleton finge di scherzare, ma poi il mondo ce lo fa vedere così com'è, o almeno così come sarà. Le donne sono più simili a Milady che a Lucia Mondella, Fu Manchu è più vero di Nathan il Saggio, e la storia è più simile a quella raccontata da Sue che a quella progettata da Hegel.¹

Una osservazione amara, certamente, fatta da un personaggio deluso. Ma ritrae abbastanza bene la nostra tendenza a capire quel che ci accade nei termini di quello che Barthes chiamava un *texte lisible*. Poiché la finzione narrativa sembra più confortevole della realtà, cerchiamo di interpretare quest'ultima come se fosse finzione narrativa.

Nel corso di quest'ultima conferenza cercherò di considerare alcuni casi in cui siamo portati a mescolare finzione e realtà, a leggere la realtà come se fosse finzione e la finzione come se fosse realtà. Alcune di queste pratiche confusive sono piacevoli e innocenti, altre del tutto necessarie, e altre ancora tragicamente preoccupanti.

Nel 1934 Carlo Emilio Gadda aveva pubblicato su un giornale un articolo, "Mattinata ai macelli". Si trattava della descrizione del macello di Milano, ma siccome Gadda era un grande scrittore quell'articolo appariva anche come un bell'esempio di narrativa. Recentemente Andrea Bonomi (1994: cap. 4) ha proposto un interessante esperimento mentale. Immaginiamo che l'articolo (rimasto inedito) non menzioni mai la città di Milano ma parli semplicemente di "questa città" e che un ricercatore ne trovi quella che ritiene l'unica copia esistente tra le carte inedite di Gadda. Il ricercatore legge, e non sa se si tratti della descrizione di un frammento del nostro mondo o di finzione. Non si chiede pertanto se le affermazioni contenute nel testo siano vere, ma gode nel ricostruire un universo, quello dei macelli di una certa città, anche se questa città non esistesse. Più tardi il ricercatore scopre che un'altra copia dell'articolo esiste presso l'archivio del macello di Milano, e la copia porta a margine una annotazione del

direttore del macello che, tanti anni prima, aveva scritto “descrizione minuziosa e assolutamente esatta”. Dunque il testo di Gadda stava parlando di un macello esistente, era un articolo giornalistico, un reportage, che andava giudicato per la sua veridicità, per la sua corrispondenza a uno stato di fatti che si verifica o si era verificato nel mondo in cui viviamo. L’argomento di Bonomi è che, pur cambiando opinione sulla natura di quel testo, il ricercatore non ha bisogno di rileggerlo. Il mondo descritto, gli individui che lo abitano, le loro proprietà, sono gli stessi; semplicemente il ricercatore ora “proietta” quella rappresentazione sulla realtà. Il commento di Bonomi è che “perché il contenuto di un resoconto che descrive un certo stato di cose sia afferrato, non è necessario che a quel contenuto siano applicabili le categorie del vero e del falso”.

Questa non è soltanto un’affermazione di puro buon senso. In realtà noi siamo inclini a pensare che, quando qualcuno ci racconta che sono accaduti certi eventi, istintivamente ci poniamo in una situazione di allerta perché assumiamo che chi parla o scrive voglia dire la verità e quindi ci apprestiamo a giudicare vero o falso quello che stiamo ascoltando. E invece riteniamo che solo in casi privilegiati, quando appare un segnale di finzione, noi sospendiamo l’incredulità e ci apprestiamo a entrare in un altro mondo. Invece l’esperimento mentale su Gadda prova che quando ci troviamo di fronte a una serie di proposizioni che raccontano quello che è accaduto a qualcuno in qualche posto così e così, noi collaboriamo a costruire un universo che posseda una sorta di coerenza interna, e solo dopo decidiamo se dobbiamo intendere quelle proposizioni come la descrizione dell’universo reale o di un mondo immaginario.

Questo ci impone di riconsiderare una distinzione abbastanza in uso tra i teorici del testo, quella tra *narrativa naturale* e *narrativa artificiale* (van Dijk, 1974: 287-338). Si ha narrativa naturale quando raccontiamo una sequenza di eventi realmente accaduti, che il locutore crede che siano accaduti, o vuol far credere (mentendo) che siano realmente accaduti. Quindi è narrativa naturale il racconto che potrei fare su cosa mi è accaduto ieri, una notizia di giornale o l’intera *Storia del reame di Napoli* di Benedetto Croce. La narrativa artificiale sarebbe rappresentata dalla finzione narrativa, la quale fa soltanto finta, come si è detto, di dire la

verità, o assume di dire la verità nell'ambito di un universo di discorso finzionale.

Noi riteniamo di riconoscere la narrativa artificiale a causa del "paratesto", e cioè tutte quelle informazioni che circondano il testo, dal titolo alle indicazioni che sulla copertina dicono "Romanzo". Talora persino il nome dell'autore gioca come elemento paratestuale: in tal senso nel secolo scorso un lettore era sicuro che un libro firmato da "l'Autore di Waverley" fosse senza ombra di dubbio opera di finzione. Il segnale finzionale più evidente, in quanto interno al testo, è la formula introduttiva "c'era una volta..."

Eppure l'intera faccenda non è così chiara. L'incidente storico provocato da Orson Welles con la sua falsa trasmissione sull'invasione dei marziani dipendeva dal fatto che parte degli ascoltatori riteneva che una notizia data per radio fosse un esempio di narrativa naturale, mentre Welles riteneva di aver fornito agli ascoltatori sufficienti segnali di finzionalità. Ma molti ascoltatori si erano inseriti in ascolto a trasmissione iniziata, altri non avevano capito i segnali di finzionalità e avevano *proiettato* il contenuto della trasmissione sul mondo reale.

Il mio amico Giorgio Celli, scrittore ma anche professore di entomologia, una volta aveva scritto un racconto su un delitto perfetto, e sia lui sia io eravamo i protagonisti di questo racconto. Il personaggio Celli aveva inserito nel tubetto del dentifricio del personaggio Eco una sostanza chimica che attira sessualmente le vespe; Eco si era lavato i denti prima di andare a letto e la sostanza, rimasta in misura sufficiente sulle sue labbra, aveva attirato sciami di vespe eccitate sul suo volto, con effetti mortali. Il racconto fu pubblicato sulla terza pagina del quotidiano bolognese *Il resto del carlino*. Dovete sapere che la terza pagina di ogni quotidiano italiano, almeno sino a pochi anni fa, era regolarmente dedicata alla cultura, e l'articolo detto "elzeviro", quello di sinistra, poteva essere o una recensione, o un breve saggio, o anche un racconto. Il racconto di Celli è uscito come elzeviro col titolo "Come ho ucciso Umberto Eco". I redattori del quotidiano evidentemente ritenevano che i lettori sapessero che tutto ciò che appare in un giornale deve essere preso sul serio, tranne l'elzeviro, che deve o può essere inteso come esempio di narrativa artificiale.

Ma quella mattina, quando sono entrato nel bar sotto casa per prendere il mio caffè, sono stato accolto da manifestazioni di gioia e di sollievo da

parte dei baristi, i quali avevano creduto che Celli mi avesse realmente ucciso. Ho attribuito l'incidente al fatto che quelle persone non avessero una cultura sufficiente per riconoscere le convenzioni giornalistiche; ma più tardi ho incontrato il mio preside, persona colta e che conosce assai bene queste convenzioni, il quale mi ha detto che quella mattina, aprendo il giornale, aveva avuto un sobbalzo. Un sobbalzo di breve durata, ma per un momento quel titolo, su un giornale, che per definizione racconta avvenimenti realmente accaduti, gli era parso riferirsi a una notizia reale.

Potremmo dire, ed è stato detto, che la narrativa artificiale è strutturalmente più complessa di quella naturale, ma ogni sforzo di determinare differenze strutturali tra narrativa naturale e artificiale di solito può essere falsificato da una serie di esempi. Se si assume che nella finzione narrativa ci siano personaggi che compiono o subiscono azioni nel corso di eventi, e che queste azioni trasformino la situazione di un personaggio da uno stato iniziale a uno stato finale, questo requisito si applica anche al racconto, serio e vero, "ieri sera ero morto di fame, sono andato a cena, ho mangiato *steak and lobster*, e dopo mi sentivo soddisfatto".² Se si aggiunge che queste azioni debbono essere difficili e comportare una scelta drammatica e inattesa, sono sicuro che Jerome K. Jerome avrebbe saputo raccontarci in modo drammatico l'angoscia che lo aveva colto di fronte alla scelta difficile tra bistecca e aragosta, e il modo geniale con cui aveva risolto il suo dramma. Né si può dire che i personaggi dello *Ulysses* si trovino di fronte a scelte più drammatiche di quelle che dobbiamo fare nella vita di tutti i giorni. Neppure i precetti aristotelici (che il personaggio non sia né peggiore né migliore di noi, che subisca rapidi mutamenti di fortuna, peripezie e agnizioni, che l'azione giunga a un punto di catastrofe a cui faccia seguito la catarsi) sono sufficienti a definire una finzione narrativa, perché anche molte delle *Vite* di Plutarco rispondono a questi requisiti.

La finzionalità sembrerebbe esser segnalata dall'insistenza su dettagli storicamente inverificabili, dall'esplorazione degli strati mentali e affettivi del personaggio. Ma Barthes, parlando degli "effetti di realtà" usati dalla narrativa, citava un passo dalla *Histoire de France* di Michelet (V. La revolution, 1869) dove l'autore, parlando di Charlotte Corday in prigione, inserisce un tipico effetto narrativo (per l'insistenza su particolari non documentabili): "dopo un'ora e mezzo qualcuno bussò dolcemente a una

porticina che si trovava dietro di lei...” (“L’effetto di reale”, in Barthes, 1984; trad. it.: 151).

È certamente vero che difficilmente una narrazione naturale inizia con segnali di finzionalità, per cui, malgrado il titolo, si ritiene fantastica la *Storia vera* di Luciano di Samosata che, al secondo paragrafo, mette subito in chiaro: “ho presentato con aria di verità e di attendibilità bugie di varia specie...” Parimenti Fielding inizia il *Tom Jones* avvertendo che sta presentando un romanzo.

Eppure, spesso la finzione narrativa inizia con un falso segnale di veridicità. Si mettano a confronto queste coppie di inizi:

Sono stato spinto dalle giustissime e insistenti richieste dei più dotti confratelli... a chiedermi perché ai nostri giorni non si trovi nessuno che scriva una relazione, sotto qualsiasi forma letteraria, per tramandare a quelli che verranno dopo di noi i tanti fatti che accadono sia nelle chiese di Dio che tra i popoli e che sono degni di essere conosciuti.

La magnificenza e la galanteria non si sono mai mostrate in Francia con tanto splendore quanto negli ultimi anni del regno di secondo...

Il primo è l’inizio della *Historia suorum temporum* di Rodolfo il Glabro, il secondo della *Princesse de Clèves* di Madame de Lafayette, e si noti che quest’ultimo procede per pagine e pagine prima che ci si possa rendere conto che si tratta di un romanzo e non di una cronaca.

Quando Cesare vide in Roma certi ricchi stranieri che si portavano in braccio cuccioli di cane o di scimmie, e li accarezzavano, chiese, così si dice, se le loro donne non facevano figli.

Il 16 agosto 1968 mi fu messo tra le mani un libro dovuto alla penna di tale Abate Vallet... Il libro, corredato di informazioni storiche invero assai povere, asseriva di riprodurre fedelmente un manoscritto del XIV secolo...

Il primo, che sembra l’avvio di un racconto fantastico, è l’inizio della *Vita di Pericle*, di Plutarco, mentre il secondo è l’inizio del mio *Il nome della rosa*.

Se mai storie di avventure al mondo, vissute da un uomo qualunque, sono state degne di essere rese pubbliche, e accettabili una volta pubblicate, l'editore di questo racconto crede che questo ne sia il caso. Le meraviglie della vita di quest'uomo superano (così egli ritiene) tutto quello che è esistito... L'editore crede che questo sia il preciso racconto di un fatto; né vi è in esso alcuna apparenza di finzione.

Forse non faremo cosa sgradita ai nostri lettori approfittando di questa occasione per presentare una concisa narrazione della vita del più grande re che, in tempi moderni, sia salito a un trono per diritto ereditario. Temiamo che non sarà possibile contenere un racconto così lungo e avventuroso entro i limiti che ci dobbiamo imporre.

Il primo è l'inizio del *Robinson Crusoe*, il secondo l'inizio del saggio di Macaulay su Federico il Grande.

Io non devo dar principio a narrare della mia vita, senza far cenno de' miei buoni genitori, il di cui carattere e amorevolezza tanto influirono sull'educazione mia e sulle disposizioni del mio fisico.

È strano che io, contrario per mia natura a parlare di me e delle cose mie con i miei amici in un canto del focolare, per la seconda volta nella mia vita prenda a narrare cedendo a un impulso autobiografico.

Il primo è l'inizio delle *Memorie* di Giuseppe Garibaldi, il secondo della *Lettera scarlatta* di Hawthorne.

È vero che esistono segnali di finzionalità abbastanza espliciti: per esempio l'inizio della narrazione *in medias res*, l'avvio attraverso un dialogo, la rapida insistenza su una storia individuale anziché generale, e soprattutto immediati segnali di ironia, come per esempio nel caso di Musil che dà avvio al suo *L'uomo senza qualità* con una lunga descrizione meteorologica, densa di termini tecnici ("Sull'Atlantico un minimo barometrico avanzava in direzione orientale incontro a un massimo incombente sulla Russia, e non mostrava per il momento alcuna tendenza a schivarlo spostandosi verso nord..."), proseguendo per mezza pagina e poi commentando: "Insomma, con una frase che quantunque un po'

antiquata riassume benissimo i fatti: era una bella giornata dell'agosto dell'anno 1913.”³ Tuttavia basta trovare un'opera di finzione che non esibisca una di queste caratteristiche (e potremmo fornire decine e decine di esempi), per dire che non esiste un segnale incontrovertibile di finzionalità – a meno che non intervengano elementi del paratesto.

Quindi spesso non si *decide di entrare* in un mondo finzionale: *ci si trova dentro*, e a un certo punto ci si accorge e si decide che quello che ci accade è un sogno. Certo, come diceva Novalis, “siamo prossimi al risveglio quando sogniamo di sognare”. Ma questo stato di dormiveglia – che era quello in cui si trovava il Narratore di *Sylvie* – pone molti problemi.

Nella finzione narrativa si mescolano in modo così stretto riferimenti esatti al mondo reale che, dopo aver soggiornato un poco in un romanzo, e averne confuso, come è giusto, elementi fantastici e riferimenti alla realtà, il lettore non sa più esattamente dove si trovi.

Accadono così alcuni fenomeni ben noti. Il primo consiste nel proiettare il modello finzionale sulla realtà e cioè, in parole povere, credere all'esistenza reale di personaggi ed eventi fittizi. Non basta citare l'esempio più illustre, per cui molte persone credono e hanno creduto che Sherlock Holmes sia realmente esistito; se voi visitate Dublino insieme a dei devoti di Joyce, vi accorgete come a un certo punto sia difficile, per loro ma anche per voi, separare la città descritta da Joyce da quella reale, anche perché gli studiosi hanno ormai trovato individui reali che Joyce ha preso a modello: via via che procedete lungo i canali, o salite alla Martello Tower, iniziate a confondere Gogarty con Lynch o Cranly e il giovane Joyce con Stephen Dedalus.

Parlando di Nerval, Proust dice che “sentiamo un brivido, quando ci capita di leggere in un orario ferroviario il nome di Pontarmé” (“Gérard de Nerval”, in Proust, 1954: 181). Dopo aver riconosciuto in *Sylvie* il sogno di un sogno, eccolo a sognare di quel Valois che realmente esiste, nell'assurda speranza di ritrovarvi la fanciulla che ormai era diventata anche parte dei suoi propri sogni.

Il prendere sul serio i personaggi fittizi produce anche narrativa intertestuale, dove l'ingresso – in un romanzo o un dramma – del personaggio di un altro romanzo funziona persino come segnale di veridicità: tale è il caso della fine del secondo atto del *Cyrano de Bergerac*

di Rostand, dove l'eroe viene felicitato da un moschettiere, di cui si dirà con ammirazione che è d'Artagnan. Il d'Artagnan della finzione dumasiana diventa garanzia di verità per la storia di Cyrano – anche se il d'Artagnan storico ci è noto attraverso testimonianze fantasiose, mentre del Cyrano storico sappiamo moltissimo.

Quando i personaggi fittizi possono emigrare da testo a testo, questo significa che hanno acquistato diritto di cittadinanza nel mondo reale e si sono affrancati dal racconto che li ha creati. Recentemente ho inventato questa storia, fidando nel fatto che ormai il postmoderno abbia preparato i lettori a qualsiasi depravazione metanarrativa:

Vienna, 1950. Vent'anni sono passati, ma Sam Spade non ha rinunciato a impadronirsi del falcone maltese. Il suo contatto è ora Harry Lime, ed entrambi stanno confabulando al sommo della ruota del Prater. Scendono e si recano al Caffè Mozart, dove Sam sta suonando in un angolo, sulla cetra, "As time goes by". Al tavolino in fondo, la sigaretta all'angolo del labbro piegato in una smorfia amara, sta Rick. Aveva trovato un accenno tra i documenti mostratigli da Ugarte, e mostra una foto di Ugarte a Sam Spade: "Cairo!" mormora l'investigatore. Rick continua: a Parigi, quando vi era entrato trionfalmente con il capitano Renault al seguito di De Gaulle, aveva saputo dell'esistenza di una certa Dragon Lady (che probabilmente aveva ucciso Robert Jordan durante la guerra civile spagnola), che i servizi segreti avevano messo sulle tracce del falcone. Dovrebbe arrivare a minuti. Si apre la porta e appare una figura muliebre. "Ilsa!" – grida Rick. "Brigid!" – grida Sam Spade. "Anna Schmidt!" – grida Lime. "Miss Scarlett!" grida Sam, "Siete tornata! Non fate ancora del male al mio padrone!"

Dalla penombra del bar emerge la figura di un uomo con un sorriso sarcastico sulle labbra. È Philip Marlowe. "Andiamo, Miss Marple," dice alla donna, "Padre Brown ci attende a Baker Street."

Quand'è che è facile attribuire esistenza reale a un personaggio fittizio? Badate che questa non è la sorte di tutti i personaggi fittizi. Non è accaduto a Gargantua, a Don Chisciotte, a Madame Bovary, a Long John Silver, a Lord Jim, a Popeye (né a quello di Faulkner né a quello dei *comic books*). Invece è accaduto a Sherlock Holmes, a Siddharta e a Rick Blaine.

Io ritengo che questa vita extratestuale e intratestuale dei personaggi coincida con il fenomeno del culto. Perché un film diviene un *cult movie*, perché un romanzo o un poema diventano un *cult book*?

Tempo fa, cercando di spiegare perché *Casablanca* fosse diventato oggetto di culto, ho avanzato l'ipotesi che una condizione del successo e del culto sia la "sgangheratezza" dell'opera. Ma sgangheratezza vuole dire anche "sgangherabilità". Mi spiego. È ormai noto che *Casablanca* è stato costruito giorno per giorno, senza sapere come la storia sarebbe andata a finire, tanto che Ingrid Bergman vi appare così affascinantemente misteriosa perché, recitando sul set, non sapeva ancora quale sarebbe stato l'uomo che avrebbe scelto, e quindi sorrideva a entrambi con eguale tenerezza e ambiguità. E sappiamo che, dovendo portare a termine una storia ancora incerta, sceneggiatori e regista vi hanno posto dentro tutti i cliché di tutta la storia del cinema e della narrativa, trasformando il film in una sorta di museo per cinefili. Proprio per questo il film può essere usato, per così dire, a pezzi smontabili, ciascuno dei quali diventa citazione, archetipo. Una sorte del genere è accaduta al *Rocky Horror Picture Show*, opera di culto per eccellenza, proprio perché privo di forma, e quindi sgangherabile e deformabile all'infinito. Ma in un saggio famoso Eliot aveva azzardato che questa fosse anche la ragione del successo di *Amleto*.

Amleto sarebbe una fusione non completamente riuscita fra tre diverse fonti precedenti, dove il motivo dominante era quello della vendetta. L'indugio era dovuto alla difficoltà di assassinare un re circondato dalle sue guardie. La follia di Amleto rappresentava un tentativo, coronato da successo, di sfuggire ai sospetti. Ma Shakespeare vuole sviluppare il motivo della colpa materna e del suo effetto sull'animo del figlio, e non riesce a imporre questo motivo sul materiale "intrattabile" delle sue fonti. Quindi "il ritardo della vendetta non è spiegato con ragioni di necessità e vantaggio; e l'effetto della 'pazzia' non è di sopire ma di destare il sospetto del re. E probabilmente i più hanno ritenuto *Amleto* opera d'arte perché l'hanno trovata interessante, non che l'abbiano trovata interessante perché opera d'arte. È la 'Monna Lisa' della letteratura" (Eliot, 1932: 144; trad. it.: 364-365).

L'immenso, millenario successo della Bibbia è dovuto alla sua sgangherabilità, visto che è opera di diversi autori. La *Divina Commedia* non è per nulla sgangherata, ma a causa della sua complessità, del numero

dei personaggi che vi appaiono e delle vicende che vi si raccontano (Cielo e Terra, per usare le parole di Dante stesso) risulta sgangherabile al punto tale che i suoi fanatici la usano persino come riserva per giochi enigmistici, così come nel Medioevo si usava Virgilio come manuale per profezie e divinazioni, e come si sarebbe poi usato Nostradamus (altro bell'esempio di successo a causa della sua radicale, irrimediabile sgangheratezza, dato che le sue *Centuriae* possono essere mescolate come si vuole). Ma se Dante è sgangherabile, il *Decamerone* non lo è, ogni novella va presa nella sua integrità. Dove si vede che l'essere sgangherabile non dipende dal valore estetico dell'opera. *Amleto* rimane un'opera affascinante, e neppure Eliot ci ha convinto ad amarla di meno, mentre credo che pochi sarebbero disposti ad attribuire al *Rocky Horror Picture Show* una grandezza shakespeariana. Eppure entrambi sono oggetti di culto, l'uno perché sgangherabile, l'altro perché così sgangherato da permettere ogni gioco d'interazione possibile. Un bosco, per diventare un Bosco Sacro, deve essere aggrovigliato come le foreste dei Druidi, e non ordinato come un giardino alla francese.

Molti sono dunque i motivi per cui un'opera di finzione può essere travasata nella vita. Ma oggi dobbiamo anche occuparci di un altro problema, ben più importante: e si tratta della nostra attitudine a costruire la vita come un racconto.

Il mito giudaico-cristiano delle origini vuole che Adamo abbia dato nomi alle cose. Nella secolare ricerca di una lingua perfetta (Eco, 1993) si è tentato di ricostruire la lingua di Adamo, che avrebbe saputo nominare le cose secondo la loro natura, ma per secoli si è ritenuto che Adamo avesse inventato una nomenclatura, e cioè una lista di *designatori rigidi*, nomi di generi naturali, per assegnare un nome "vero" ai cavalli, alle mele o alle querce. È stato solo nel XVII secolo che Francis Lodwick ha avanzato l'idea che i nomi originali non dovessero essere nomi di sostanze ma di azioni, che cioè non vi fosse un nome originale per il bevitore o per la bevanda, ma per l'atto di bere (*to drink*), e che da quello schema di azione derivassero i nomi di chi compie l'atto (*the drinker*), dell'oggetto (*the drink*), del luogo (*the drink-house*), e così via. Lodwick stava anticipando quella che oggi si chiama la *grammatica dei casi* (di cui Kenneth Burke è stato un pioniere), e secondo la quale la nostra comprensione di un dato termine in un dato contesto assume la forma di uno schema di istruzioni

che considera un Agente, un Contro-agente, uno Scopo, e così via. In breve, noi comprendiamo una frase perché siamo abituati a pensare una storia elementare a cui l'asserto si riferisce, anche quando si sta parlando di individui o generi naturali.

Troviamo una idea del genere nel *Cratilo* platonico: le parole non rappresenterebbero le cose in se stesse, bensì l'origine o il risultato di un'azione. La forma genitiva di Jupiter è *Diòs* perché questo nome originale esprimeva l'attività fondamentale del re degli dèi, vale a dire essere *dì òn zen*, "colui attraverso il quale è data la vita". Parimenti uomo, *ànthropos*, è visto come la corruzione di un sintagma precedente che significava "colui che è capace di riconsiderare ciò che ha visto".

E allora potremmo dire che Adamo non ha visto, poniamo, le tigri come esempi individuali di un genere naturale. Egli ha visto certi animali, forniti di certe proprietà morfologiche, coinvolti in certi tipi di azioni, nell'atto di interagire con altri animali e con il loro ambiente naturale. Solo allora Adamo è stato capace di comprendere che quel soggetto, che di solito agiva contro altri contro-soggetti per raggiungere certi scopi, che si mostrava nelle circostanze tali e talaltre, era solo parte di una storia – la storia rimanendo inseparabile dal soggetto e il soggetto essendo parte indispensabile della storia. E solo a questo stadio di conoscenza del mondo quel soggetto "x-in-azione" ha potuto essere battezzato *tigre*.

Oggi in Intelligenza Artificiale si parla di *frames* come di schemi di azione (entrare in un ristorante, andare alla stazione per prendere un treno, aprire un ombrello) conoscendo i quali un computer è in grado di capire diverse situazioni. Ma uno psicologo come Jerome Bruner assume che anche il nostro modo normale di render conto dell'esperienza quotidiana prende la forma di una storia, e lo stesso accade con la Storia come *historia rerum gestarum*. Arthur Danto ha detto che "la storia racconta storie"; Hayden White ha parlato della storiografia come "artefatto letterario". Greimas ha fondato tutta la sua teoria semiotica sopra un "modello attanziale" una sorta di scheletro narrativo che rappresenta la struttura profonda di ogni processo semiotico.⁴ I nostri rapporti percettivi funzionano perché diamo fiducia a un racconto precedente. Non percepiremmo pienamente un albero se non sapessimo (perché altri ce l'hanno raccontato) che esso è il frutto di una lenta crescita, e non è spuntato dal mattino alla sera: anche questa certezza fa

parte del nostro “capire” che quell’albero è un albero, e non un fiore. Prendiamo per certo un racconto che i nostri antenati ci hanno tramandato, anche se oggi questi antenati si chiamano scienziati.

Nessuno vive nell’immediato presente: tutti colleghiamo cose ed eventi mediante il collante della memoria, personale e collettiva (storia o mito che sia). Viviamo su un racconto storico quando, dicendo “io”, non mettiamo in questione di essere la naturale continuazione di colui che (secondo i nostri genitori o l’anagrafe) è nato in quella precisa ora di quel preciso giorno di quel preciso anno in quella precisa località. E vivendo sulla base di due memorie (quella individuale per cui ci raccontiamo che cosa abbiamo fatto ieri, e quella collettiva per cui ci hanno raccontato quando e dove è nata nostra madre) siamo portati spesso a confonderle, come se della nascita di nostra madre (ma infine anche di quella di Giulio Cesare) avessimo avuto la stessa esperienza *oculare* che abbiamo avuto del nostro ultimo viaggio.

Questo intrico di memoria individuale e collettiva *allunga* la nostra vita, sia pure all’indietro, e ci fa balenare davanti agli occhi della mente una promessa di immortalità. Godere di questa memoria collettiva (attraverso i racconti degli anziani o attraverso i libri) ci pone un poco nella condizione di Borges davanti al punto magico dell’Aleph: in qualche modo nel corso della nostra vita noi possiamo rabbrivire con Napoleone per un levarsi improvviso del vento dell’Atlantico su Sant’Elena, gioire con Enrico V per la vittoria di Azincourt, soffrire con Cesare per il tradimento di Bruto.

Allora è facile capire perché la finzione narrativa ci affascina tanto. Ci offre la possibilità di esercitare senza limiti quella facoltà che noi usiamo sia per percepire il mondo sia per ricostruire il passato. La finzione ha la stessa funzione del gioco. Come ho già detto, giocando, il bambino apprende a vivere, perché simula situazioni in cui potrebbe trovarsi da adulto. E noi adulti attraverso la finzione narrativa addestriamo la nostra capacità di dare ordine sia all’esperienza del presente sia a quella del passato.

Ma se l’attività narrativa è così strettamente legata alla nostra vita quotidiana, non potrebbe accadere che noi interpretiamo la vita come finzione, e che nell’interpretare la realtà vi inseriamo elementi finzionali?

C'è un esempio terribile, in cui tutti potevano accorgersi che si trattava di finzione, perché erano evidenti le citazioni da fonti romanzesche, e tuttavia molti hanno tragicamente preso quella storia come se fosse Storia.

La costruzione della nostra vicenda inizia molto indietro, sin dall'inizio del XIV secolo, quando Filippo il Bello distrusse l'Ordine dei Templari. Da quel momento in avanti non si era cessato di favoleggiare sulla sopravvivenza clandestina dell'ordine, e ancora oggi su quest'argomento potete trovare decine di libri nelle librerie dedicate alle scienze segrete e occulte.⁵ Nel XVII secolo nasceva un'altra storia, quella dei Rosa-Croce, una confraternita che appare sulla scena storica in quanto viene descritta dai Manifesti Rosacrociari (*Fama*, 1614, *Confessio*, 1615). Gli autori o l'autore dei manifesti rimangono formalmente ignoti, anche perché coloro a cui vengono attribuiti ne negano la paternità. I manifesti suscitano una catena di interventi da parte di personaggi che sostengono l'esistenza della confraternita, e affermano di volervi ardentemente appartenere. Malgrado alcuni accenni, nessuno afferma di appartenervi, perché il gruppo è segreto, e il comportamento abituale degli scrittori rosacrociari è affermare di non essere rosacrociari. Questo implica che, per definizione, tutti coloro che hanno in seguito affermato di esserlo, certamente non lo sono. Di conseguenza, non solo non esistono prove storiche dell'esistenza dei Rosa-Croce, ma per definizione non possono esistere, e Heinrich Neuhaus nel XVII secolo poteva dimostrare la loro esistenza solo grazie a questo straordinario argomento: "Per il semplice fatto che essi cambiano e nascondono il loro nome, mentono sulla loro età, e che per loro stessa ammissione vengono senza farsi riconoscere, non vi è persona con un poco di logica che possa negare che necessariamente occorre che essi esistano."⁶ Eppure nei secoli successivi abbiamo visto pullulare gruppi esoterici che, in polemica reciproca, si definiscono i soli e veri eredi dei Rosa-Croce originari, assumendo di possedere documenti inoppugnabili che però, siccome sono segreti, non possono essere mostrati a nessuno.

In questa costruzione romanzesca si è inserita nel XVIII secolo la Massoneria detta "occultista e templare", che non solo faceva risalire le proprie origini ai costruttori del Tempio di Salomone, ma inseriva nel mito delle origini il rapporto tra i costruttori del Tempio e i Templari, la cui tradizione segreta sarebbe pervenuta alla Massoneria moderna attraverso la mediazione dei Rosa-Croce.

Su queste società segrete, e sul fatto che esistessero dei Superiori Sconosciuti che dirigevano il destino del mondo, si discute a lungo prima della Rivoluzione francese. Nel 1789 il Marchese di Luchet avverte che “si è formata in seno alle tenebre più dense una società di nuovi esseri che si conoscono senza essersi mai visti... Questa società adotta del regime gesuitico l’obbedienza cieca, della Massoneria le prove e le cerimonie esteriori, dei Templari le evocazioni sotterranee e l’incredibile audacia”.⁷

Tra il 1797 e il 1798, in risposta alla Rivoluzione francese, l’Abate Barruel aveva scritto i suoi *Mémoires pour servir à l’histoire du jacobinisme*, un libro apparentemente storico che però si legge come un romanzo d’appendice. Esso inizia, naturalmente, coi Templari. Dopo il rogo del gran maestro Jacques de Molay, essi si trasformano in una società segreta per distruggere la monarchia e il papato, e creare una repubblica mondiale. Nel XVIII secolo essi s’impadroniscono della Massoneria e creano una sorta di accademia i cui diabolici membri sono Voltaire, Turgot, Condorcet, Diderot e d’Alembert – e da questo cenacolo prendono origine i Giacobini. Ma gli stessi Giacobini sono controllati da una società ancor più segreta, quella degli Illuminati di Baviera, regicidi per vocazione. La Rivoluzione francese è stata l’effetto finale di questo complotto.

Lo stesso Napoleone fu incuriosito da questa setta clandestina, e chiese un rapporto a Charles de Berkheim che, come fanno di solito spie e informatori segreti, ricorse a fonti pubbliche e comunicò a Napoleone, come rivelazione inedita, tutto quello che l’imperatore avrebbe potuto leggere nei libri del Marchese di Luchet o dell’Abate Barruel. Sembra che Napoleone rimanesse così affascinato da queste straordinarie descrizioni circa il potere ignoto di un direttorio di Superiori Sconosciuti, capaci di governare il mondo, che fece il possibile per mettersi in contatto con loro.

Il libro di Barruel non conteneva alcun riferimento agli ebrei. Ma nel 1806 Barruel ricevette una lettera da un certo capitano Simonini che gli ricordava come Mani e il Veglio della Montagna (notoriamente alleati dei Templari originari) fossero ebrei anch’essi, che la Massoneria era stata fondata da ebrei, e che gli ebrei si erano infiltrati in tutte le società segrete. Sembra che la lettera di Simonini fosse stata forgiata da agenti di Fouché, il quale era preoccupato dei contatti di Napoleone con la comunità ebraica francese.

Barruel fu preoccupato dalle rivelazioni di Simonini e pare avesse affermato privatamente che a pubblicarla si sarebbe corso il rischio di un massacro. Di fatto egli scrisse un testo dove accettava l'idea di Simonini, poi lo distrusse, ma la voce si era ormai diffusa. Questa voce non produsse effetti interessanti sino alla metà del secolo, quando i Gesuiti iniziarono a preoccuparsi degli ispiratori anticlericali del Risorgimento, come Garibaldi, che erano affiliati alla Massoneria. L'idea di mostrare che i Carbonari erano gli emissari di un complotto giudeo-massonico appariva polemicamente fruttuosa.

Ma gli stessi anticlericali, sempre nel XIX secolo, tentarono di diffamare i Gesuiti, per mostrare che altro non facevano che cospirare contro il bene dell'umanità. Più che alcuni scrittori "seri" (da Michelet e Quinet a Garibaldi e Gioberti), l'autore che rese popolare questo motivo fu un romanziere, Eugène Sue. Nell'*Ebreo errante* il malvagio Monsieur Rodin, quintessenza della cospirazione gesuitica, appare chiaramente come una replica dei Superiori Sconosciuti di clericale memoria. Monsieur Rodin rientra in scena nell'ultimo romanzo di Sue, *I misteri del popolo*, dove l'infame piano gesuitico viene esposto nei minimi dettagli in un documento inviato a Rodin (personaggio romanzesco) da padre Roothaan, Generale della Compagnia (e personaggio storico). E, infine, ecco che ritroviamo nei *Misteri del popolo* un altro personaggio romanzesco, Rodolphe di Gerolstein, che vi migra dai *Misteri di Parigi* (un vero libro di culto, tale che migliaia di lettori scrivevano lettere ai suoi personaggi). Rodolphe entra in possesso della lettera di padre Roothaan e ne rivela il contenuto ad altri ferventi democratici: "Vedete bene, caro Lebrenn, con quanta astuzia è stato organizzato questo complotto infernale, quali sciagure spaventevoli, quale genere di orrenda schiavitù, quale destino di dispotismo esso significhi per l'Europa, se per avventura si realizzasse..."

Dopo che sono apparsi i romanzi di Sue, nel 1864 un certo Maurice Joly scrive un libello di ispirazione liberale contro Napoleone III, in cui Machiavelli, che rappresenta il cinismo del dittatore, parla con Montesquieu. Il complotto gesuita descritto da Sue (insieme alla formula classica per cui il fine giustifica i mezzi), viene ora attribuito da Joly a Napoleone III, e ho trovato almeno sette pagine, se non di plagio vero e proprio, almeno di ampie e inconfessate citazioni. Joly fu arrestato, subì

quindici mesi di prigionia, e alla fine si uccise. *Exit Joly*, ma lo ritroveremo tra poco.

Nel 1868 Hermann Goedsche, un impiegato delle poste tedesche, che aveva già pubblicato altri libelli manifestamente calunniosi, scrisse un romanzo popolare, *Biarritz*, sotto lo pseudonimo di Sir John Retcliffe, una storia in cui si descrive una cerimonia occulta nel cimitero di Praga. Goedsche altro non fa che copiare una scena dal *Giuseppe Balsamo* di Dumas (del 1849) in cui si descrive l'incontro tra Cagliostro, capo dei Superiori Sconosciuti, e altri illuminati, quando tutti insieme progettano l'affare della Collana della Regina. Ma invece che Cagliostro & Co., Goedsche fa apparire i rappresentanti delle dodici tribù di Israele, che si riuniscono per preparare la conquista del mondo, come vien palesato senza infingimenti dal Gran Rabbino. Cinque anni dopo la stessa storia sarà ripresa da un libello russo (*Gli ebrei, signori del mondo*), ma come se si trattasse di cronaca vera. Nel 1881, *Le contemporain* ripubblica la stessa storia, asserendo che proviene da una fonte sicura, il diplomatico inglese Sir John Readcliff. Nel 1896 François Bournand usa di nuovo il discorso del Gran Rabbino (che questa volta si chiama John Readclif) nel suo libro *Les Juifs, nos contemporains*. Da questo punto in avanti, l'incontro massonico inventato da Dumas, fuso col progetto gesuitico inventato da Sue e attribuito da Joly a Napoleone III, diventa il vero discorso del Gran Rabbino e riappare in varie forme e in vari luoghi.

Ma la storia non finisce qui. Entra ora in scena un personaggio che non è romanzesco, ma che avrebbe meritato di esserlo, Pëtr Ivanovič Rachovskij, un russo che aveva avuto problemi con la polizia zarista perché era stato accusato di contatti coi gruppi dell'estrema sinistra rivoluzionaria, che più tardi era divenuto informatore della polizia, si era avvicinato alle Centurie Nere, una organizzazione terroristica di estrema destra, e della polizia politica zarista (la terribile Okhrana) era finalmente diventato capo. Ora Rachovskij, per aiutare il suo protettore politico (il conte Sergej Witte), preoccupato da un suo oppositore, Elie de Cyon, aveva fatto perquisire la casa di Cyon e aveva trovato un libello in cui Cyon aveva ricopiato il testo di Joly contro Napoleone III, ma attribuendo le idee di Machiavelli a Witte. Rachovskij, come ogni appartenente alle Centurie Nere, era ferocemente antisemita – questi fatti avvenivano al tempo dell'affare Dreyfus – e aveva avuto l'idea di prendere quel testo,

cancellarvi ogni riferimento a Witte, e attribuire quelle idee agli ebrei. Il nome Cyon, specie se pronunciato alla francese, richiamava foneticamente Sion, e l'idea di attribuire la rivelazione di un complotto ebraico a un ebreo aumentava la credibilità dell'operazione.

Il testo corretto da Rachovskij rappresentò probabilmente la fonte primaria dei *Protocolli dei Savi Anziani di Sion*. Questo testo rivela la sua fonte romanzesca perché è poco credibile, se non in un romanzo di Sue, che i "cattivi" esprimano in modo così scoperto e svergognato i loro malvagi progetti. I Savi dichiarano candidamente di avere "un'ambizione sconfinata, una ingordigia divoratrice, un desiderio spietato di vendetta e un odio intenso".⁸ Ma, come nel caso dell'*Amleto* secondo Eliot, la varietà delle fonti romanzesche rende questo testo abbastanza incongruo.

I Savi Anziani vogliono abolire la libertà di stampa ma incoraggiano il libertinaggio. Criticano il liberalismo, ma sostengono l'idea delle multinazionali capitaliste. Auspicano la rivoluzione in ogni paese, ma per istigare la ribellione delle masse intendono esacerbare la disuguaglianza sociale. Vogliono costruire metropolitane per poter minare le grandi città. Dicono che il fine giustifica i mezzi, e sono in favore dell'antisemitismo, ma per poter controllare gli ebrei più poveri e al tempo stesso impietosire i Gentili di fronte alla tragedia ebraica. Vogliono abolire lo studio dei classici e della storia antica, intendono incoraggiare lo sport e la comunicazione visiva per rimbecillire la classe lavoratrice... E così via.

Molti hanno notato che era facile riconoscere nei *Protocolli* un documento prodotto nella Francia ottocentesca, perché essi abbondano di riferimenti a problemi della società francese dell'epoca (lo scandalo del Canale di Panama, o le voci sulla presenza di azionisti ebrei nella compagnia parigina del Metro). Ma era anche facile riconoscere tra le fonti molti e notissimi romanzi popolari. Ahimè, la storia – ancora una volta – era narrativamente così convincente che fu facile prenderla sul serio.

Il resto di questa storia è Storia. Un monaco itinerante russo, Sergej Nilus – una figura a mezza strada tra l'intrigante e il profeta – per sostenere le proprie ambizioni "rasputiniane" (voleva diventare confessore dello Zar), ossessionato dall'idea dell'Anticristo, pubblica e commenta il testo dei *Protocolli*. Dopo di che il testo viaggia attraverso l'Europa sino a pervenire nella mani di Hitler... Tutti conoscono le puntate successive.²

Possibile che nessuno si fosse accorto che questo collage di fonti diverse (che ricostruisco in fig. 14) altro non era che un'opera di finzione? Sì, nel 1921 il *Times* aveva scoperto il vecchio libello di Joly, e l'aveva indicato come la fonte dei *Protocolli*. Ma l'evidenza dei fatti non basta a chi vuole a ogni costo un romanzo dell'orrore. Nesta Webster, che ha speso la propria vita a sostenere la versione del complotto dei Superiori Sconosciuti e degli ebrei, ha scritto nel 1924 *Secret Societies and Subversive Movements*. Essa appare bene informata, conosce le rivelazioni del *Times*, tutta la storia di Nilus, Rachovskij, Goedsche e così via (tranne le connessioni con Dumas e Sue che sono, credo, una mia scoperta), ma vediamo che conclusioni ne trae:

L'unica opinione su cui possa impegnarmi è che, siano essi autentici o meno, i *Protocolli* rappresentano il programma di una rivoluzione mondiale e, data la loro natura profetica e la loro somiglianza straordinaria coi programmi di altre società segrete del passato, essi sono o l'opera di qualche società segreta o di qualcuno che conosceva benissimo le tradizioni delle società segrete, e che era capace di riprodurre le loro idee e il loro stile.

Il sillogismo è impeccabile: “siccome i *Protocolli* dicono quello che ho detto nella mia storia, essi la confermano”; oppure: “i *Protocolli* confermano la storia che ho tratto da essi, e quindi sono autentici”. Nello stesso modo, Rodolphe di Gerolstein, provenendo dai *Misteri di Parigi* ed entrando nei *Misteri del popolo*, conferma con l'autorità del primo romanzo la veridicità del secondo.

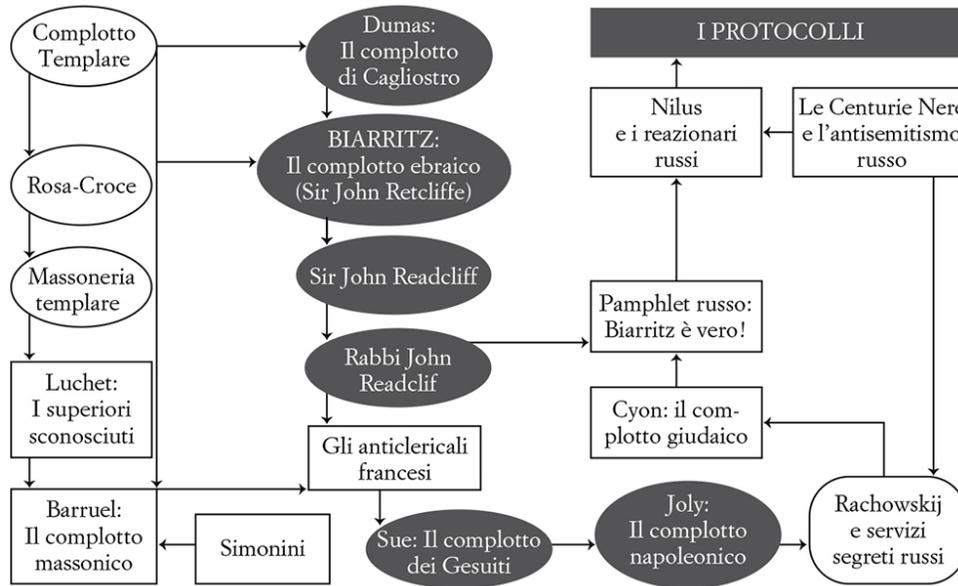


Figura 14

Si può reagire a queste intrusioni del romanzo nella vita, ora che abbiamo visto quale portata storica possa avere questo fenomeno? Non sono qui a proporvi le mie povere passeggiate nei boschi della finzione come un rimedio alle grandi tragedie del nostro tempo. Ma è pur sempre passeggiando nei boschi narrativi che abbiamo potuto capire anche il meccanismo che permette l'irruzione della finzione nella vita, talora con risultati innocenti e gradevoli, come quando si va in pellegrinaggio a Baker Street, talora trasformando la vita non in un sogno ma in un incubo. Riflettere sui complessi rapporti tra lettore e storia, finzione e realtà, può costituire una forma di terapia contro ogni sonno della ragione, che genera mostri.

In ogni caso non rinunceremo a leggere opere di finzione, perché nei casi migliori è in esse che cerchiamo una formula che dia senso alla nostra vita. In fondo noi cerchiamo, nel corso della nostra esistenza, una storia originaria, che ci dica perché siamo nati e abbiamo vissuto. Talora cerchiamo una storia cosmica, la storia dell'universo, talora la nostra storia personale (che raccontiamo al confessore, allo psicoanalista, che scriviamo sulle pagine di un diario). Talora speriamo di far coincidere la nostra storia personale con quella dell'universo.

A me è accaduto, e permettetemi di finire con questo pezzo di narrativa naturale.

Qualche mese fa sono stato invitato a visitare il Museo della Scienza e della Tecnica di La Coruña, in Galizia, e alla fine della mia visita il direttore mi ha annunciato una sorpresa e mi ha condotto nel planetario. I planetari sono sempre luoghi suggestivi, perché quando si spegne la luce si ha davvero l'impressione di sedere in un deserto, sotto il cielo stellato. Ma quella sera mi era stato riservato qualcosa di più.

A un certo momento, sceso il buio più completo, si è diffusa una bellissima ninna-nanna di De Falla e lentamente (anche se un poco più in fretta della realtà, perché tutto si è svolto in un quarto d'ora) sopra il mio capo ha iniziato a ruotare il cielo che appariva nella notte tra il 5 e il 6 gennaio del 1932 sulla città di Alessandria. Ho vissuto, con una evidenza quasi iperrealistica, la mia prima notte di vita.

L'ho vissuta per la prima volta, dato che io quella prima notte non l'ho vista. Forse non l'ha vista neppure mia madre, spossata dalle fatiche del parto, ma magari l'ha vista mio padre, uscito zitto zitto sul balcone, un poco agitato e insonne per l'evento mirabile (almeno per lui) di cui era stato testimone e remota concausa.

Sto parlando di un artificio meccanico realizzabile in molti luoghi, e magari l'esperienza è già accaduta ad altri, ma mi perdonerete se per quei quindici minuti ho avuto l'impressione di essere il solo uomo sulla faccia della terra (dall'inizio dei tempi) che si stesse ricongiungendo col proprio Inizio. Ero così felice che ho provato la sensazione (quasi il desiderio) che potevo, che avrei dovuto morire in quel momento – e in ogni caso altri momenti saranno ben più casuali e inopportuni. Avrei potuto morire perché ormai avevo vissuto la più bella delle storie che avessi mai letto in vita mia, avevo trovato forse la storia che tutti cercano tra pagine e pagine di centinaia di libri, o sullo schermo di molte sale cinematografiche, ed era un racconto i cui protagonisti eravamo io e le stelle. Era finzione, perché la storia era stata reinventata dal direttore del planetario, era Storia, perché raccontava che cosa fosse avvenuto nel cosmo in un momento del passato, era vita reale perché io ero vero e non il personaggio di un romanzo. Ero, per un momento, il Lettore Modello del Libro dei Libri.

Quello era un bosco narrativo dal quale non avrei mai più voluto uscire.

Ma siccome la vita è crudele, per voi come per me, eccomi qui.

¹ *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988, p. 389.

² *Steak and Lobster*, bistecca e aragosta è un tipico piatto “di prestigio” servito in certi ristoranti americani per clienti che vogliono godere l’esperienza di aver il meglio dalla vita, ma a prezzo ragionevole (sia la bistecca sia l’aragosta sono servite in porzioni più modeste del solito).

³ R. Musil, *L’uomo senza qualità*, trad. di A. Rho, Torino, Einaudi, 1957, p. 9.

⁴ Bruner (1986); Danto (1965); White (1973); Lozano (1987); Greimas (1970; 1983).

⁵ Nel testo americano mi riferisco agli scaffali delle librerie americane comunemente intitolati al *New Age*. Per ottenere lo stesso effetto ironico dovrei parlare, per l’Italia, di scaffali che, anche nelle librerie normali, hanno sostituito quelli che negli anni sessanta e settanta erano dedicati a Marxismo e Rivoluzione.

⁶ *Pia et ultimissima admonestatio de Fratribus Roseae-Crucis*, Dantzig, 1618.

⁷ *Essai sur la secte des illuminés*, Paris, 1789, V e XII.

⁸ I “Protocolli” dei “Savi Anziani” di Sion, in *La Vita Italiana*, Rassegna Mensile di Politica diretta da Giovanni Preziosi, Roma, 1938, con introduzione di Julius Evola.

⁹ Per la ricostruzione dell’intera vicenda, a cui mi sono attenuto, vedi Cohn (1967).

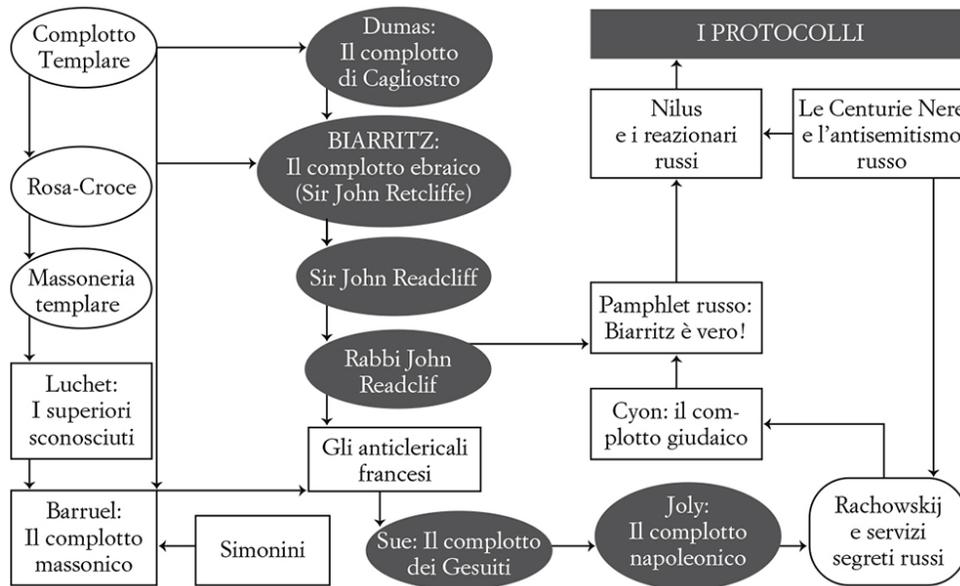


Figura 14

Bibliografia

BAL, MIEKE

1985 *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press.

BARTHES,
ROLAND

1966 “Introduction à l’analyse structurale des récits”, in *Communications*, 8 (trad. it. in AA.VV., *L’analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969).

1984 *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil (trad. it. di B. Bellotto *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988).

BONOMI,
ANDREA

1994 *Lo spirito della narrazione*, Milano, Bompiani.

BOOTH, WAYNE

1961 *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.

BRUNER,
JEROME

1986 *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Harvard University Press (trad. it. *La mente a più dimensioni*, Roma-Bari, Laterza, 1997).

CALVINO,
ITALO

1988 *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*,
Milano, Garzanti.

CHATMAN,
SEYMOUR

1978 *Story and Discourse*, Ithaca, Cornell University Press
(trad. it. *Storia e discorso*, Parma, Pratiche, 1981).

COHN, DORRIT

1978 *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting
Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton
University Press.

COHN,
NORMAN

1967 *Warrant for Genocide*, London, Serif (trad. it. *Licenza
per un genocidio*, Torino, Einaudi, 1969).

CORTI, MARIA

1976 *Principi della comunicazione letteraria*, Milano,
Bompiani.

DANTO,
ARTHUR

1965 *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Harvard
University Press.

DIJK, TEUN A.
VAN

1974 "Action, Action Description and Narrative", in *Poetics*,
5.

DOLEŽEL,
LUBOMIR

- 1989 “Possible Worlds and Literary Fiction”, in Sture, ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of the Nobel Symposium 65*, Berlin, de Gruyter, 1989.

DONNELLAN,
KEITH S.

- 1966 “Reference and Definite Descriptions”, in *The Philosophical Review*, 75 (trad. it. “Riferimento e descrizioni definite”, in Bonomi, ed., *La struttura logica del linguaggio*, Milano, Bompiani, 1973).

ECO, UMBERTO

- 1962a *Opera aperta*, Milano, Bompiani (2^a ed. riveduta 1967).
- 1962b “Il tempo di ‘Sylvie’”, in *Poesia e Critica*, 2.
- 1964 *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.
- 1965 “Le strutture narrative in Fleming”, in Del Buono, Eco, *Il caso Bond*, Milano, Bompiani, 1965 e poi in AA.VV., *L’analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969 e in Eco, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1976 (trad. fr. parziale “James Bond: une combinatoire narrative”, in *Communications*, 8, 1966).
- 1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- 1990 *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiani (nuova ed. Milano, La nave di Teseo, 2016).
- 1992 *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press (trad. it. *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 1995).
- 1993 *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza (trad. ingl. *The Search for the Perfect Language*, Oxford, Blackwell, 1995).

ELIOT, THOMAS

S.

1932 *Selected Essays, 1917-1932*, London, Faber & Faber (trad. it. di R. Sanesi in *Opere 1904-1939*, Milano, Bompiani, 1992).

ESCUDERO,

LUCRECIA

1992 *Malvine: Il Gran Racconto*, Università degli Studi di Bologna, Dottorato di Ricerca in Semiotica, IV ciclo.

FILLMORE,

CHARLES

1981 *Ideal Readers and Real Readers*, mimeo (trad. it. *Lettori ideali e lettori reali*, Parma, Zara, 1984).

FOUCAULT,

MICHEL

1969 "Qu'est-ce-qu'un auteur?", in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, juillet-septembre (trad. it. in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971).

GAINES,

WILLIAM M.

1953 *The Bedside "Mad"*, New York, Signet.

GENETTE,

GÉRARD

1972 *Figures III*, Paris, Seuil (trad. it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1981).

1987 *Seuils*, Paris, Seuil (trad. it. *Soglie*, Torino, Einaudi, 1987).

GREIMAS,
ALGIRDAS J.

1970 *Du sens*, Paris, Seuil (trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974).

1983 *Du sens II*, Paris, Seuil (trad. it. *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1985).

HIRSCH, ERIC D.
JR.

1967 *Validity in Interpretation*, New Haven-London, Yale University Press (trad. it. *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna, il Mulino, 1973).

KAZIN, ALFRED

1942 *On Native Grounds*, New York, Reynal & Hitchcock (trad. it. di M. Santi Farina, *Storia della letteratura americana*, Milano, Longanesi, 1956).

ISER,
WOLFGANG

1972 *Der implizite Leser*, München, Fink (trad. ingl. *The Implied Reader*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974).

1976 *Der Akt des Lesens*, München, Fink (trad. it. di R. Granafèi *L'atto della lettura*, Bologna, il Mulino, 1987).

LOZANO, JORGE

1987 *El Discurso Histórico*, Madrid, Alianza Editorial (trad. it. *Il discorso storico*, Palermo, Sellerio, 1991).

PEZZINI,
ISABELLA

1992 "Le passioni del Lector", in P. Magli, G. Manetti, P. Violi

(eds.), *Semiotica: storia, teoria, interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Milano, Bompiani.

PISANTY,
VALENTINA

1993 *Leggere la fiaba*, Milano, Bompiani.

POULET,
GEORGES

1961 *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon (trad. it. di G. Bogliolo *Le metamorfosi del cerchio*, Milano, Rizzoli, 1971).

PRINCE,
GERALD

1982 *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Mouton (trad. it. *Narratologia*, Parma, Pratiche, 1984).

PROUST,
MARCEL

1954 *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (trad. it. di M. Bertini *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1974).

1958 *Giornate di lettura*, trad. it. di P. Serini, Torino, Einaudi.

PUGLIATTI,
PAOLA

1985 *Lo sguardo nel racconto*, Bologna, Zanichelli.

1989 "Reader's Stories Revisited", in M. Ferraresi, P. Pugliatti, eds., *Il lettore: modelli ed effetti dell'interpretazione*, numero monografico di *VS*, 52/53, 1989.

PUTNAM,
HILARY

1988 *Representation and Reality*, Cambridge, The MIT Press.

RICOEUR, PAUL

1988 *Temps et Récit*, 3 voll., Paris, Seuil (trad. it. *Tempo e racconto*, 3 voll., Milano, Jaca Book, 1986-88).

RIFFATERRE,
MICHAEL

1971 *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.

1978 *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press.

SCHANK,
ROGER

1982 *Reading and Understanding: Teaching from the Perspectives of Artificial Intelligence*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates (trad. it. di D. Corno, *Il lettore che capisce*, Firenze, La Nuova Italia, 1992).

SCHANK,
ROGER
CHILDERS,
PETER G.

1984 *The Cognitive Computer*, Reading, Addison-Wesley.

SCHOLES,
ROBERT

1989 *Protocols of Reading*, New Haven, Yale University Press.

SEARLE, JOHN
R.

- 1975 "The Logical Status of Fictional Discourse", in *New Literary History*, 14 (trad. it. "Statuto logico della finzione narrativa", in *VS*, 19/20, numero speciale su *Semiotica testuale: mondi possibili e narratività*, 1978).
- SEGRE, CESARE
- 1974 *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi.
- SERMONTI,
GIUSEPPE
- 1989 *Le fiabe del sottosuolo*, Milano, Rusconi.
- TODOROV,
TZVETAN
- 1966 "Les catégories du récit littéraire", in *Communications*, 8 (trad. it. "Le categorie del racconto letterario", in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969).
- VIOLI,
PATRIZIA, ed.
- 1982 *Sur Sylvie*, numero monografico di *VS*, 31/32.
- WEBSTER,
NESTA
- 1924 *Secret Societies and Subversive Movements*, London, Boswell.
- WHITE,
HAYDEN
- 1973 *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press (trad. it. *Retorica e storia*, Napoli, Guida, 1978).

WITTGENSTEIN,
LUDWIG

1953

Philosophische Untersuchungen, Oxford, Blackwell, 1963
(trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967).