

Un magistero esemplare

RICORDANDO UMBERTO ECO

*Che cosa ci ha insegnato con le sue riflessioni originali
dagli ampi orizzonti culturali*

a cura di Carlo Bordoni

Parlare di Umberto Eco non è certo facile. D'altronde le sue ultime disposizioni non consentono di organizzare specifici convegni sulla sua figura e la sua opera prima di dieci anni dalla sua scomparsa. Un tempo abbastanza lungo per sedimentare particolari ricordi ed evitare il fastidioso affollarsi di certi "nani", che inerpicandosi sulle spalle dei "giganti", pretendono di interpretarne il pensiero e farne un uso strumentale.

E "gigante" Eco lo è stato davvero. Zygmunt Bauman, che lo ha incontrato recentemente a Milano nel 2015, è rimasto colpito dalla sua cultura enciclopedica. Diffusa, ramificata, come può esserlo una conoscenza a tutto campo, d'impronta illuminista. Una cultura vastissima, ispirata da una forte carica di curiosità quanto d'intelligenza, nonché dalla rara capacità di guardare il mondo senza preclusioni e senza moralismi.

Per cercare di superare la difficoltà di parlare di Umberto Eco, senza eludere la peculiare multiformità dei suoi interessi, "Prometeo" – del cui Comitato scientifico è stato membro fin dagli inizi – ha voluto coinvolgere alcuni studiosi per tracciarne un breve profilo da diversi punti di vista. Come filosofo, semiologo, sociologo, massmediologo, critico, fumettologo, romanziere, pensatore postmoderno, e così via: senza avere, naturalmente, la pretesa di cogliere appieno la complessità del suo operato, ma almeno offrendo degli spunti per un'analisi e una riflessione.

Se certi convegni ufficiali sono rinviati a data da destinarsi, non per questo è il caso di rinunciare a quanto è possibile fin d'ora trarre dal suo pensiero e dal suo magistero. Abbiamo chiesto perciò ad alcuni studiosi, di differenti discipline, di esprimere il loro punto di vista, di rievocare le diverse espressioni e i tratti distintivi di un personaggio così originale e



Un ritratto di Umberto Eco

complesso.

Ecco i loro nomi: Carlo Bordoni, scrittore e giornalista; Roberto Cipriani, docente di Sociologia, Università Roma Tre; Marina D'Amato, docente di Sociologia, Università Roma Tre; Donatella Di Cesare, docente di Filosofia teoretica, Università Roma La Sapienza; Patrizia Magli, docente di Semiotica dell'arte, IUAV di Venezia; Renato Pallavicini, giornalista; Alessandro Scarsella, docente di Letterature comparate, Università Ca' Foscari di Venezia.

A PROPOSITO DI ECO-LOGIA. L'UOMO PIÙ POSTMODERNO DEL MONDO

Carlo Bordoni

Umberto Eco è l'uomo della postmodernità. Anzi, l'uomo più postmoderno del mondo: ha incarnato – rappresentandolo nelle arti e nelle scienze – il significato della postmodernità in tutte le sue forme.

Jean-François Lyotard non aveva ancora fatto in tempo a far girare il suo manifesto, *La condizione postmoderna* (1979), che Eco aveva già pronto il suo romanzo *Il nome della rosa* (1980), che della postmodernità è l'icona più sacra.

Un'icona che non ha avuto bisogno neppure di un trattato filosofico, né di un'argomentazione saggistica: è bastato il romanzo, nel segno della più pura espressione di massa, comprensibile a tutti e leggibile da tutti (ma con diversi livelli interpretativi), al punto da farne il primo "ipertesto" della storia. *Il nome della rosa* riassume in sé tutte le caratteristiche del postmoderno: affrancato da ogni impianto ideologico, si presenta come un testo fantastico, rifuggendo dalla tradizionale narrativa realista che aveva imperato fino a quel momento, dagli anni del secondo dopoguerra intrisi di realismo critico, in ossequio ai dettami del signor Ždanov e delle sue varianti interpretative.

Del fantastico adotta la struttura narrativa di genere, rifacendosi al "giallo", citando Borges e Conan Doyle, guardando cioè alla cultura di massa con lo stesso atteggiamento comprensivo e avvalorante che aveva caratterizzato i suoi studi precedenti sul fumetto e il romanzo d'appendice.

Né è un caso che l'ambientazione sia medievale: al suo apparire, *Il nome della rosa* ha sollevato interminabili discussioni attorno all'appartenenza all'uno o all'altro genere letterario, secondo l'abusata consuetudine di etichettare per comprendere. Mentre è, con tutta evidenza, un *gothic romance*, di quelli alla Horace Walpole e Anne Radcliffe, con i piedi ben piantati nel fantastico settecentesco.

Questa sua ambientazione e la stessa citazione del gotico *post quem*, cioè al di là dei limiti temporali e territoriali della sua appartenenza (il preromanticismo inglese), tradiscono l'intenzione esplicitamente postmoderna dell'autore, perseguendo un ironico *remake*.

Lo sguardo al passato lontano in cui si svolge la vicenda è ben oltre la storia: Eco la osserva con distacco, consapevole della distanza che la separa dal presente, e questa separazione, questa frattura col passato, è ciò che di più postmoderno possa esservi nel suo atteggiamento di narratore. La storia, così com'è concepita nella modernità, si fa oggetto discreto a disposizione di un osservatore implacabile, critico e per nulla coinvolto, semmai divertito. La stessa presenza del contesto religioso nel romanzo è un'ulteriore sottile conferma della presa di distanza da quel pensiero che della modernità era stato la guida e il simbolo: l'illuminismo.

Il postmoderno, ponendosi al di qua della storia, la sostituisce con la cronaca, più immediata e soggettiva, immediatamente fruibile a tutti. Questo sottrarsi alla storia, vedendo l'oggi come una sequenza di eventi separati da analizzare in senso fenomenologico, oltre che essere una deprecabile manifestazione di *hybris*, ha un che di heideggeriano che inquieta e minaccia, perché si avvicina pericolosamente al pensiero autoritario e prefigura il più arido individualismo.

Anche le *Bustine di Minerva*, la rubrica che Eco teneva sull'"Espresso", sono un palese esempio di postmodernità. Trent'anni di *Bustine*, oltre mille appuntamenti e mille occasioni d'intervento all'insegna della Dea della Sapienza, camuffata sotto un'innocente capocchia di fiammiferi. Il segreto della loro longevità (altri hanno ceduto alla stanchezza o delegato a preziosi *ghost writers*) sta nella loro frammentarietà, oltre che nell'insaziabile curiosità dell'autore.

La frammentarietà è postmoderna. Frutto di una "decostruzione" della realtà, la rende percepibile nella sua interezza solo attraverso la distinzione in singole parti. Il legame è aborrito, perché ingombrante. E poi la frammentazione consente l'attualità perenne, l'accostamento col presente, l'affrancamento dalla storia, ma anche la concessione al vezzo, al motto di spirito, all'orpello. A quel bagaglio decorativo, denso di capa-

cità informativa, di cui il postmoderno si abbiglia per distinguersi e produrre senso.

Una prassi di cui Eco è stato l'antesigano, precedendo l'uso di Internet e la conseguente frammentazione del sapere, sostenuta da un flusso interminabile di dati che cancellano la memoria precedente e fanno della conoscenza un lampo momentaneo destinato a spegnersi nel buio dell'oblio. Con buona pace delle "legioni di imbecilli sul web", non a caso oggetto dell'ultima *Bustina* con cui si conclude *Pape Satàn Aleppo*, primo titolo con cui salpa la nuova casa editrice La nave di Teseo: quando a tutti si concede il diritto di parola – ma verrebbe voglia di dire "il diritto alla conoscenza", implicito nell'apprendimento delle tecnologie rudimentali del computer e della scrittura – le distorsioni sono inevitabili.

Gli imbecilli prevalgono e rompono il giocattolo/interrompono il gioco per soffocamento. Basta osservare le schiere di coloro che si affrettano a commentare/controbattere/insultare sotto ogni post dei blog più seguiti o dove si propongono temi "sensibili".

Bisogna diffidare della democrazia. Soprattutto quando questa si limita a concedere la parola agli oppressi, convincendoli che tale diritto equivale alla libertà. La libertà di parola, in questi casi, serve solo a riempire un vuoto. È un espediente così largamente utilizzato nella società di massa, che si dimostra ancora politicamente efficace.

Coerentemente Eco rifugge dalle "grandi narrazioni", che non sono romanzi voluminosi (come qualcuno crede ancora), ma la sedimentazione culturale nell'immaginario collettivo di quegli eventi epocali che hanno segnato la storia passata e che sono arrivati fino a noi come verità rivelate.

Alle "narrazioni" preferisce il sottobosco, la marginalità, la decostruzione dello scontato e quindi la cultura di massa, che rappresenta la cultura del suo tempo.

Se la postmodernità si è andata spegnendo, smorzando la sua carica innovativa sugli scogli della crisi – che non è solo una crisi economica, di banche e di bilanci, ma anche una grave crisi sociale e culturale – il nuovo che avanza è di difficile comprensione. Il mondo liquido e l'interregno angosciante che ne deriva, nella spasmodica attesa di recuperare certezze che sembrano svanite per sempre, hanno travolto l'esuberanza iconoclastica del postmoderno riconducendola a forza a fare i conti con la storia.

Così la storia, in quanto cronaca di eventi, è ricostruita a posteriori, a brani e lacerti, custoditi con meticolosa intelligenza dentro le *Bustine di Minerva* che,

a tappe forzate di cadenza decennale, compongono sapidi volumi che ne riproducono la capacità di disseminazione. Nell'incessante bisogno di conoscenza.

Del resto Eco aveva avvertito i suoi interlocutori della "temporaneità" della conoscenza umana, quando – nel dialogo con Jean-Claude Carrière (*Non sperate di liberarvi dei libri*, Bompiani, Milano 2009) – aveva riconosciuto che "la nostra insolente longevità non deve mascherarci il fatto che il mondo della conoscenza è in rivoluzione permanente e che noi abbiamo potuto coglierne qualcosa per un periodo necessariamente limitato" (p. 45).

Pape Satàn Aleppo rappresenta perciò il suo tentativo ultimo, almeno nei propositi (e nel sottotitolo *Cronache di una società liquida*), di comprendere un cambiamento che ormai gli appare estraneo. Tra la modernità liquida ed Eco sembra esservi un abisso incolmabile, e non è solo una questione generazionale, visto che Bauman è maggiore di lui.

Umberto Eco resta l'uomo della televisione, dello sdoganamento dei fumetti, degli apocalittici contro gli integrati, di come fare la tesi di laurea e quindi del rinnovamento del linguaggio accademico, funzionale all'estensione a tutti degli studi superiori. Secondo la felice intuizione di andare verso un'università di massa, che però non esiste più.

Carlo Bordini

UMBERTO ECO ANCHE SOCIOLOGO?

Roberto Cipriani

Non credo sia possibile definire Umberto Eco un sociologo. Sarebbe una definizione troppo stretta per lui. Certamente è stato un intellettuale poliedrico, capace di navigare fra più settori e mari del sapere, con grande competenza e vasta erudizione (frutto di una curiosità smisurata e ben coltivata), fortemente debitrice verso studi altrui (penso soprattutto agli storici Raoul Manselli e Jacques Le Goff per gli studi più che approfonditi e meticolosi sui contesti delle vicende del Medioevo: cfr. Raoul Manselli, *Le premesse medioevali della caccia alle streghe*, in Marina Romanello [a cura di], *La stregoneria in Europa (1450-1650)*, Il Mulino, Bologna 1975, pp. 39-62 e *Ubertino da Casale*, in *En-*

ciclopedia Dantesca, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1970; Jacques Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale*, Sansoni, Firenze 1969, Einaudi, Torino 1981-2013).

In Umberto Eco, del resto, la capacità di travalicare le frontiere tra le discipline è particolarmente documentata in *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (Bompiani, Milano 1964), un testo che quasi in concomitanza con la contestazione giovanile e studentesca iniziata da un italiano, Mario Savio, il primo ottobre del 1964, presso l'Università di Berkeley in California (centro di eccellenza della sociologia mondiale), quasi preludeva agli avvenimenti del 1968 in Italia, Francia, Germania ed Europa, intravedendo le differenziazioni più significative fra le esperienze condotte dalle nuove generazioni, emergenti e montanti fino a "seppellire con una risata" le precedenti coorti di età. Strumenti della nuova comunicazione erano i *dazebao*, manifesti e giornali murali (ma per estensione pure graffiti e striscioni) utilizzati in Cina durante la rivoluzione culturale dal 1966 al 1969 e riproposti anche da noi per contestare istituzioni e partiti, leader politici e potentati economici.

Soprattutto l'immagine, in particolare a partire dal fumetto, veniva indicata da Eco come foriera di contenuti culturali e valoriali persuasivi ed efficaci e perciò abbastanza capaci di produrre cambiamenti rilevanti, specialmente in connessione con altri mezzi di comunicazione di massa come la musica, la radiofonia, la televisione, a livello piuttosto diffuso, cioè globale, ben oltre i confini locali e nazionali.

Si contribuiva in tal modo pure ad accreditare la sociologia della comunicazione (e delle comunicazioni di massa), che dalla metà degli anni Sessanta in poi ha visto apporti cospicui, grazie per esempio alle opere di Marshall McLuhan sulla comprensione dei mezzi di comunicazione di massa (a partire da *Understanding media: The extensions of man*, McGraw-Hill, New York 1964) e a quelle successive di Stuart Hall, all'inizio degli anni Settanta, sulla codifica e decodifica dei discorsi nei *media*.

Insomma Umberto Eco era sostanzialmente in consonanza con le dinamiche intellettuali e culturali in atto e ha poi mantenuto e consolidato tale accentuata sensibilità ai movimenti *in progress* della storia e della scienza, dalla semiotica alla linguistica, dalla letteratura alle discipline delle arti, della musica e dello spettacolo (elevate a dignità accademica con la novità costituita nel 1970, su iniziativa dello stesso Umberto Eco e di altri, dall'istituzione del corso di laurea DAMS nell'ateneo bolognese, dove le scienze sociali vennero ben rappresentate con docenti quali Paolo Fabbri e

Roberto Grandi, Roberto Leydi e Piero Camporesi, Mauro Wolf e Alfredo de Paz, Omar Calabrese e Gianfranco Bettetini). Corsi simili al DAMS di Bologna, con la stessa denominazione o con titolo affine, sono poi sorti in una decina di atenei italiani.

Si diceva del suo ampio orizzonte di studi. Certamente alcuni connotati sociologici sono rintracciabili nei lavori di Eco sulla narratologia, che lo ha visto protagonista sia come narratore egli stesso sia come teorico del narrare, congiungendosi in questo con un filone importante nella storia del pensiero sociologico come quello legato all'analisi qualitativa e alle storie di vita, alle biografie e alle autobiografie. In questo senso sono ben valide le lezioni rintracciabili in *Il superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare* (Cooperativa Scrittori, Roma 1976, poi Bompiani, Milano 1978) e in *Lector in fabula* (Bompiani, Milano 1979).

Numerosi spunti sociologici provengono da altri lavori di Eco: segnatamente da *Diario minimo* (Mondadori, Milano 1963) e *Cinque scritti morali* (Bompiani, Milano 1997). In quest'ultimo vi è un bell'esempio di previsione sociologica: "Nel prossimo millennio (e siccome non sono un profeta non so specificare la data) l'Europa sarà continente multirazziale, o se preferite, 'colorato'. Se vi piace, sarà così, e se non vi piace sarà così lo stesso" (da *Migrazioni, tolleranza e intollerabile*, p. 99).

Roberto Cipriani

L'IMMAGINARIO DI UMBERTO ECO

Marina D'Amato

Esiste Umberto Eco senza il suo immaginario? No.

Perché, prima di tutti e più di tutti, è riuscito a superare il dualismo che oppone il soggetto all'oggetto – la società, il contesto politico, le relazioni tra individui, il ruolo dei media, i simboli – e, come intellettuale, ha vissuto e interpretato il carattere circolare della conoscenza, rinunciando a definire una verità oggettiva e individuando in ogni tappa della sua riflessione l'immagine del reale. L'intellettuale che ha compiuto per tutti noi il passaggio dalla cultura *moderna* delle grandi ideologie, quella che non aveva dubbi, che rispondeva in molti modi all'alterazione degli ordini co-

noscitivi proponendo sempre un concetto di separazione tra la realtà e il suo doppio, a quella *postmoderna*.

Gli intellettuali della "modernità" erano convinti che la voce vera fosse altra cosa dalla sua eco, mai vera quanto la prima. La loro visione, saldata a una costruzione ideologica, manteneva vivo lo spazio di distanza tra verità e rappresentazione e consentiva il margine per un intervento, una scelta, una presa di posizione. Umberto Eco è riuscito, nel suo percorso cronologico, dalla modernità alla postmodernità, a comprendere per primo l'onnipresenza dei media e la loro capacità di "produrre esperienza", scavalcando così il limite oggettivo tra l'evento e il suo racconto; ponendo così, non solo nuovi interrogativi alla questione della conoscenza, ma soprattutto mettendo in questione la possibilità stessa di analisi della realtà, se non considerata anche nel suo "doppio". È intervenuto, per primo, in questo frangente cogliendo la dinamica fondamentale che si attiva nel mondo dei media, individuando i fatti e le loro rappresentazioni come due aspetti inscindibili. Il filo rosso che, a mio parere, lega le analisi sui mass media, gli studi di semiotica, i numerosissimi articoli sulla stampa, la partecipazione ai dibattiti di tutta la vita, ma anche le traduzioni delle opere che ha compiuto, mettono in evidenza il dato che i fenomeni accadono soprattutto nella loro eco ed è quest'ultima a contare e a valere nella formazione della conoscenza, delle opinioni e, in ultima analisi, nelle scelte degli individui.

La sfida di conoscere il reale attraverso il mondo dell'immaginario che lo rappresenta è stata, a mio avviso, la parte principale della sua tensione intellettuale. Una sorta di osservazione partecipante della realtà con l'obiettivo di restituire all'analisi una sua intrinseca oggettività riconoscendo la realtà a partire dalla sua mediazione simbolica. L'immaginario di cui è stato interprete obbedisce a una sua propria logica e si organizza attorno a strutture che si possono anche articolare in leggi (G. Bachelard, C. Lévi-Strauss, G. Durand).

Umberto Eco ha saputo individuare il ruolo dell'immaginario che induce taluni a formulare una nuova etica, una sorta di deontologia delle immagini, perché pone il problema delle tecnologie e dei loro effetti, studiando i media (*Diario minimo*, 1963; *Apocalittici e integrati*, 1964; *Il superuomo di massa*, 1966). Ha saputo, soprattutto, mettere in evidenza quanto e come nella società delle immagini emergano due ordini di problemi: quello del troppo e del troppo poco, rispetto all'immaginario, superando la velocità e lo sviluppo tecnologico in continua evoluzione, e cogliendo pervasività e reattività che i media esercitano sull'indi-

viduo, ha intuito la necessità per ciascuno di interiorizzare ed elaborare una propria simbologia (studi semiotici).

Umberto Eco ha potuto, con la sua narrativa, in qualche modo, ridefinire l'immaginario come un ambito senza confini. Luogo così polimorfo da sfuggire a ogni categoria (*La struttura assente*, 1968). Se l'immaginario è il prodotto diretto delle tensioni e delle relazioni che l'uomo ha con il suo ambiente sia fisico che mentale, esso è stato interpretato da Eco come la realtà trasformata nella sua rappresentazione, come una storia che continua ad agire al di là di ogni concretezza.

In sintesi, il percorso intellettuale e la sua opera dimostrano la peculiarità dell'immaginario come substrato della vita mentale, come dimensione costitutiva dell'umanità. La potenza del sogno, la forza del simbolo, la matrice dell'immagine che costituiscono una specie di fantastico trascendentale di cui l'individuo non può fare a meno, anche se, come in questo caso, ha smesso di credere in Dio.

Al di là dei contenuti, anche la modalità con cui vengono affrontati i temi scientifici e non (si pensi al n. 136 di *Dylan Dog*) ha a che fare con l'immaginario. Umberto Eco usa l'umorismo, strategia letteraria utile a prendere le distanze e quindi capace di offrire al lettore la lungimiranza dell'ironia, foriera di un pensiero autonomo, di un percorso individuale di conoscenza.

Insomma, Umberto Eco riconduce all'immaginario di un unico esistenziale racconto quello che lo ha reso autore, protagonista, mediatore e interprete della seconda metà del XX secolo.

Marina D'Amato

UMBERTO ECO. UN MONDO DI SEGNI

Donatella Di Cesare

Per secoli i filosofi hanno creduto che il pensiero fosse puro. Nella modernità questo modello trova il suo apice in Cartesio. Il soggetto guarda al mondo degli oggetti che lo circondano, si interroga sulla possibilità e sul modo di conoscerli.

Ma il pensiero è davvero puro? Non è forse, al contrario, sempre impuro, sempre concreto, materiale,

mediato dal linguaggio, veicolato dai molteplici, differenti segni? Nella filosofia, già in quella greca, si incontrano al proposito spunti significativi, grandi intuizioni. L'uomo – dice Aristotele – è l'animale che possiede il *logos*, il linguaggio, che parla e che interpreta. La riflessione sui segni, la *semeiotiké*, è destinata, però, a essere minoritaria, così come periferica resta l'ermeneutica, l'arte di interpretare, a lungo circoscritta solo ai testi sacri.

La “svolta linguistica” del Novecento spinge il linguaggio dai margini, dove era stato a lungo relegato, al centro della riflessione filosofica. Si leggono le *Ricerche filosofiche* dell'ultimo Wittgenstein mentre assume rilievo lo strutturalismo, sia nella versione di Saussure, sia in quella di Jakobson e di Hjelmslev. È in tale contesto che va situato l'incipit dell'opera di Umberto Eco, il quale, molto presto, trova veri e propri compagni di cammino in figure di spicco della cultura italiana, da Emilio Garroni a Tullio De Mauro, che come lui si muovono tra linguistica e filosofia.

In quegli anni si va però affermando anche l'ermeneutica filosofica di cui Luigi Pareyson, a Torino, è un prestigioso esponente. Eco si forma alla sua scuola. Lo studio dell'estetica si amplia presto in una riflessione su tutte le forme della creatività. Ma accanto a Pareyson, maestro di interpretazione, Eco si sceglie anche quello che chiama il suo “secondo maestro”, il filosofo americano Charles S. Peirce, uno dei pionieri della semiotica.

Il mondo gli appare allora sempre più un mondo di segni – segni che interpretiamo, che produciamo, che trasformiamo. Al 1968 risale *La struttura assente*, al 1975 il *Trattato di semiotica generale*. Da Peirce riprende la “semiosi illimitata”, l'idea che i segni, tra cui ci muoviamo, non sono statici, ma legati al processo di interpretazione. Perciò possono essere riformulati continuamente, un segno grazie all'altro, in un rinvio infinito. Nello spazio di questo rinvio, nel margine di gioco, si situa la nostra creatività. Il che non vuol dire che ogni interpretazione sia giusta e legittima. Al contrario, l'inganno è sempre in agguato. Eco resterà sempre lontano da ogni relativismo, cinico o tragico. *I limiti dell'interpretazione* è il saggio dedicato a questo tema nel 1991.

La fondazione della semiotica fa seguito alla convinzione, ribadita nel volume *Semiotica e filosofia del linguaggio*, del 1985, che il segno linguistico non possa essere considerato il “modello semiotico”, non debba avere una sorta di predominio sugli altri segni. Eco ha messo in questione l'“imperialismo linguistico” che caratterizzava lo strutturalismo, allargando dunque l'indagine a ogni segno, senza tuttavia mai abbandonare

la riflessione sul linguaggio e sulle lingue.

A questa riflessione si devono, anzi, i due libri più suggestivi e rilevanti della sua grande produzione: *Dire quasi la stessa cosa*, del 2003, un saggio sul tema forse più attuale nella cultura globalizzata, quello della traduzione, e *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, pubblicato nel 1993 e ristampato tre anni dopo.

Dal grande mito della Torre di Babele ai segreti della combinatoria kabbalistica, dalla grammatica di Dante al progetto di Raimondo Lullo, che vagheggiava una lingua filosoficamente perfetta, dalle lingue magiche a quelle razionali, dai calcoli di Leibniz all'esperanto – Eco ricostruisce la chimera della lingua perduta, quella di Adamo, e insegue una delle più potenti utopie dell'umanità, la lingua universale. Ma se questo progetto è destinato a naufragare, appare allora necessario riscoprire, nell'età del *globanglese*, la ricchezza delle lingue storiche.

Eco era già noto come semiotico e filosofo del linguaggio quando approdò, relativamente tardi, alla narrativa. Sono stati però i saggi a preparare il terreno per i racconti. Il suo merito sta proprio nell'aver trasposto narrativamente i temi trattati nelle opere teoriche, rendendoli così accessibili al grande pubblico. Sarebbe in tal senso sbagliato tenere separata la saggistica dai suoi romanzi che, certo, possono essere letti anche senza conoscere la sua riflessione filosofica; ma addentrarsi negli arcani dell'arte interpretativa, imparare a decifrare i segni, muta decisamente la lettura.

Il nome della rosa, *Il pendolo di Foucault*, via via fino agli ultimi, *Il cimitero di Praga* e *Numero zero*, sono complessi, labirintici mondi, costruiti magistralmente, nel gioco di verità e finzione, che si dischiudono al lettore affascinato dall'intrigo della trama, incantato dal rebus che si cela ovunque, chiamato perciò a interpretare febbrilmente quella realtà enigmatica.

Donatella Di Cesare

UMBERTO ECO E LO SGUARDO DI ZADIG

Patrizia Magli

La prima volta che incontrai Umberto Eco è stata nel 1969, nella facoltà di Architettura di Firenze. Avendo scelto di fare la tesi in filosofia sul romanzo

poliziesco, il mio relatore mi consigliò di mettermi in contatto con Eco perché allora era l'unico che si occupasse di forme di testualità "minore". Così mi ritrovai in un'aula di Architettura, grande e smandrappata, dove i segni del Sessantotto istoriavano ancora le pareti e perfino il soffitto, schiacciata in una calca di studenti, fitta e soffocante (allora era permesso fumare), con la sensazione di star lì in attesa più di un'assemblea studentesca che di una lezione universitaria. Infine Eco arrivò. Non era in ritardo. Non lo era mai, così come mai ha saltato una lezione. Erano gli studenti in anticipo, per assicurarsi un posto o almeno la possibilità di entrare. Eco fece una vera lezione. L'unica che io ricordo di lui, forse perché la prima. Di che parlò Eco a un uditorio composito e rumoreggiante? Si limitò a raccontare una fiaba, e, come abile incantatore di serpenti, tenne concentrata su di sé l'attenzione al punto che non si sentiva né un bisbiglio né un raschiar di gola.

Eco espose un brano tratto da *Zadig ou la Destinée*, lungo racconto di Voltaire, probabilmente trascrizione di un'antica fiaba araba. Si narra che Zadig, tradito prima da Semira e poi da Azora, trova rifugio in campagna, dove si dedica a osservare e interpretare il "grande libro della natura", scoprendo mille differenze là dove gli altri vedono solo una realtà indifferenziata. Un giorno s'imbatte nell'eunuco della regina che in preda all'agitazione gli chiede se ha visto un cane. Zadig rettifica che è una piccola cagna spagnola, ha orecchie lunghe, ha partorito da poco e zoppica dalla zampa anteriore sinistra. "L'ha vista dunque!", esclama rincuorato l'eunuco. "No!", gli risponde Zadig, "Non l'ho vista!". Nello stesso istante arriva il guardacaccia del re, che, con altrettanta ansietà, gli chiede se ha visto un cavallo. "Non è un cavallo qualunque", corregge Zadig. "Ha un galoppo perfetto, è alto cinque piedi, ha una coda di tre piedi e mezzo, è ferrato d'argento e ha il morso d'oro!". "È esattamente quello", tira un sospiro di sollievo il guardacaccia, "L'ha visto dunque!". "No!", replica secco Zadig, che immediatamente viene portato in prigione perché sospettato di furto oltre che di menzogna. Una volta ritrovati e il cane e il cavallo e Zadig scagionato da ogni accusa, costui deve spiegare alla corte il processo inferenziale che, attraverso l'osservazione di tracce, impronte e indizi, l'ha portato a divinare la presenza dei due animali, il loro aspetto e perfino il loro comportamento.

Questa storia è stata il filo rosso che mi ha guidato nel lavoro labirintico di Eco, dai suoi scritti semiotici ai suoi romanzi e, in particolare, *Il nome della rosa*. Nel 1975 esce il *Trattato di semiotica generale*, dove, tracciando i fondamenti della semiotica, Eco colloca proprio questi segni indiziali nel "Riconoscimento",

primo gradino di una tipologia dei modi di produzione segnica che va dall'interpretazione di questi segni "naturali" fino al testo estetico. Un filo rosso che ritrovo ancora nella sua opera forse più ambiziosa, *Kant e l'ornitorinco* (1997).

L'impronta di uno zoccolo di cavallo sulla sabbia o un ciuffo di peli tra i rami di un arbusto, dice Eco, è un fatto in un mondo di fatti; solo se lo riconosco come espressione di un contenuto lo istituisco come oggetto di significazione. Un'impronta rivela la contiguità fisica con il suo impressore; implica parametri tattili e spaziali, segnala indicazioni vettoriali. Attraverso un processo abduittivo, questa traccia non solo dà luogo alla significazione di un'unità di contenuto (qui c'è passato un cavallo o un cane o un soldato o un indiano), ma a un vero e proprio testo: qui c'è passato un cavallo, tre giorni fa, andava in quella direzione, era alto cinque piedi, aveva tali caratteristiche da non poter essere che il cavallo del re. Naturalmente anche questi segni "naturali" sono falsificabili (Eco sosteneva provocatoriamente che la semiotica era una teoria della menzogna): per esempio, i cavalli si possono ferrare in senso inverso per ingannare gli inseguitori.

Falsificabili possono essere anche i *sintomi* che, a differenza delle impronte, non hanno un rapporto isomorfo con la causa che li ha prodotti. Sono effetti visibili prodotti da una causa invisibile all'osservazione diretta. Ne è un esempio la sintomatologia passionale: piccoli gesti inconsapevoli che rivelano il nostro carattere, le nostre intime predisposizioni. Sono tracce magari infinitesimali che ci premettono di cogliere una realtà più profonda altrimenti inaccessibile. Alcuni sono prodotti da alterazioni organiche: *se* macchie rosse sul viso *allora* morbilli. I sintomi, infatti, ricollegano la semiotica alle sue origini antiche, alla semeiotica greca, alla disciplina che consente di diagnosticare le malattie inaccessibili all'osservazione diretta, fondandosi sull'indagine dei sintomi superficiali. L'interpretazione si basa non sull'osservazione dei singoli segni, ma sulla loro relazione, configurando il volto o l'intero corpo del malato come una complessa macchina testuale che deve essere analizzata secondo operatori spatio-temporali, oltre che attoriali.

Gli *indizi*, invece, non dipendono da un rapporto di contiguità fisica con chi li ha prodotti, ma da un suo comportamento. Ora sono mozziconi di sigarette ora un tubetto di rossetto ora scontrini accartocciati, ecc. Il detective che scopre l'autore del delitto, lo fa in conformità a indizi apparentemente irrilevanti che rimandano a una classe piuttosto vasta di possibili possessori e che richiedono dunque un maggiore sforzo

inferenziale. Per questa ragione, dice Eco, i romanzi gialli sono assai più interessanti delle diagnosi mediche. Poe sarebbe stato scarsamente avvantaggiato nella sua riuscita narrativa, egli dice, se le abitanti della Rue Morgue, anziché essere uccise da uno scimmione, fossero morte di morbillo.

Pochi anni dopo la pubblicazione del *Trattato*, esce nel 1977 il bellissimo saggio di Carlo Ginzburg *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, che spiega come tra il 1870-80 cominciò ad affermarsi nelle scienze umane un processo di ordine congetturale imperniato per l'appunto sulla semeiotica. Freud era un medico, come lo era Conan Doyle e anche un famoso attribuzionista d'arte, Giovanni Morelli, che nelle sue *expertise* dava importanza a dettagli insignificanti come la conformazione delle unghie o dei lobi auricolari, particolari che di solito passano inavvertiti ai più. Ginzburg intravedeva le radici di questo paradigma indiziario nel gesto forse più antico della storia intellettuale, quello del cacciatore accovacciato nel fango che scruta le tracce della preda. Per millenni, egli dice, l'uomo ha imparato a ricostruire le forme e i movimenti di prede invisibili dalle orme nel fango, da rami spezzati, da piume impigliate. Come cacciatore, l'uomo ha imparato a osservare, fiutare, interpretare tracce infinitesimali. Ciò che caratterizzava questo sapere venatorio era la capacità di risalire da dati concretamente osservabili, anche se apparentemente trascurabili, a una realtà complessa ma non direttamente sperimentabile.

Sia per Eco che per Ginzburg, la decifrazione di tracce comporta sempre una sequenza narrativa. Zadig, come l'antico cacciatore, le interpreta correttamente perché in esse, grazie ai vettori di direzione, legge una sequenza ordinata e coerente di eventi, l'indicazione temporale, certi comportamenti, e di questi il ritmo e l'intensità: vi legge un galoppo che non è solo regolare, ma che proviene da un luogo ed è diretto verso un altro, che ha un ritmo affrettato oppure lento, che è cavalcato da qualcuno oppure no, in questo caso è libero e dunque è scappato. All'origine dei modi di produzione segnica del *Trattato*, sta dunque non solo un *saper vedere* dei dati concreti, presupposto fondamentale alla selezione dei tratti pertinenti e al saper costruire un sistema di relazioni, ma anche un sapere narrativo, capace di costruire una sequenza orientata di fatti attraverso la quale è narrata anche un'altra storia: la processualità stessa della conoscenza, scandita da una gamma di casi intermedi.

Eco, in quel lontano 1969 raccontò solo l'episodio del cane e del cavallo, ma a leggere tutto il testo di Voltaire, si scopre che se Zadig non avesse sperimentato le sue deludenti relazioni amorose con Semira e

Azora, non si sarebbe dedicato alla decifrazione del libro della natura; se non fosse stato denunciato dagli invidiosi, non sarebbe diventato Primo Ministro; se non avesse sofferto della gelosia che il re provava per lui, non sarebbe fuggito in Egitto; se non fosse stato fatto schiavo, non sarebbe diventato re di Babilonia. Parafrasando Zadig, se volessimo rendere conto della complessità del pensiero di Eco, analogamente potremmo dire che nessuna esperienza è sprecata, nessuna avventura intellettuale resta un'inutile perdita di tempo se inscritta in un percorso di ricerca.

Con l'occhio di Zadig, Umberto Eco, dalla sua formazione di medievalista ai mass media, dallo strutturalismo alla semiotica di Peirce, dall'interesse per la retorica antica al cognitivismo, osservando con sguardo antico i contemporanei, e gli antichi con sguardo contemporaneo, come egli soleva dire, ha introdotto nella semiotica non solo testi *nuovi*, ma l'ha messa a confronto con discipline diverse. Ciò ha significato allargarne i confini come scienza dell'interpretazione. Tuttavia, di fronte al compito ambizioso di creare una teoria generale di tutte le forme di organizzazione del senso, Eco si è limitato a delineare l'unitarietà della descrizione dei processi interpretativi, proponendo un semplice tratteggio della sua collocazione tra forme più ampie e universali di organizzazione speculativa.

Sì, forse un semplice tratteggio, ma che tratteggio!

Patrizia Magli

UMBERTO ECO E I FUMETTI

Renato Pallavicini

C'è una data che è come una porta magica nella storia del fumetto in Italia. Da lì si entra e si fa un salto non da poco. È il 1964, quando esce in libreria *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco. È la prima volta che il fumetto entra in un saggio e in un libro "altro". E l'"altro" è una miscela complessa e raffinata di semiologia, di teoria e sociologia della comunicazione applicate non a "strutture" nobili come la letteratura o l'antropologia (come accadeva negli studi di Roman Jakobson e di Claude Lévi-Strauss, che proprio in quegli anni conoscevano in Europa e in Italia diffusione e fortuna), ma invece alla cultura di massa

(lo faceva e lo farà anche un altro grande semiologo, Roland Barthes), a quei generi “bassi” come la moda, la musica di consumo, la tv e, appunto, il fumetto. Eco lo aveva già fatto nel celebre saggio *Fenomenologia di Mike Bongiorno*, in *Diario Minimo* (1961), ma in *Apocalittici e integrati* punta la sua lente sul fumetto, al quale dedica un terzo del volume. Steve Canyon (il personaggio creato nel 1947 da Milton Caniff), Superman (il supereroe dei fumetti nato nel 1938 da Jerry Siegel e Joe Shuster) e i Peanuts, i ragazzini delle celebri strisce, inventati nel 1950 da Charles Monroe Schulz, sono gli oggetti di attenzione di Umberto Eco.

Da quella data – si diceva – si cambia passo e un anno dopo, nel 1965, due eventi segnano ulteriormente il processo di conoscenza e di diffusione del fumetto nel nostro Paese. Il 21 e 22 febbraio si tiene a Bordighera il Primo Salone Internazionale dei Comics, organizzato dall’Istituto di Pedagogia dell’Università di Roma (e tra i membri del comitato direttivo c’è anche Umberto Eco), che vede riuniti studiosi e autori da tutto il mondo per discutere di fumetti (“Life” dedicherà all’evento un dossier, firmato dal cartoonist americano Al Capp che partecipò al Salone). Il secondo evento arriva poco più di un mese dopo, nell’aprile del 1965, con l’uscita nelle edicole italiane del primo numero della rivista “Linus”, fondata e diretta da Giovanni Gandini. Rivista dei fumetti e dell’illustrazione, recita il sottotitolo della testata, che si apre con una storica tavola rotonda nella quale Oreste Del Buono (un altro padre nobile del fumetto italiano) colloquia con lo scrittore Elio Vittorini e con Umberto Eco. La rivista pubblicherà (assieme a tanto altro) proprio le strisce di quei Peanuts (e Linus è il nome di uno dei personaggi di Schulz) che Eco aveva analizzato nel suo libro. Umberto Eco, dunque, è il cardine dello sdoganamento del fumetto che inizia in quegli anni.

La rilettura di *Apocalittici e integrati* è rivelatrice, nonostante siano passati più di 50 anni. Perché anche le pagine che sembrerebbero indulgere a un certo ideologismo e sociologismo pre-sessantottesco, sono in realtà il frutto di un rigoroso scandaglio disciplinare eseguito con strumenti inediti. Ciò accade soprattutto nei paragrafi dedicati a Superman, al conformismo che sottende alle azioni del supereroe e alla trasmissibilità di un’ideologia borghese e tranquillizzante. Meccanismo di trasmissione che funziona proprio, sottolinea Eco, perché sempre identico a se stesso, nonostante la ripetizione all’infinito delle situazioni e dei caratteri dei personaggi, in maniera simile a quanto avviene nelle fiabe. Ma è lo stesso Eco, con la

sua proverbiale ironia, a interrogarsi: “Può una fiaba alterare l’ordine dell’universo?”. Eppure, argomenta ancora Eco, gli stessi meccanismi sono in grado di veicolare, come accade nelle reiterate strip dei Peanuts, contenuti più problematici e meno tranquillizzanti.

Ciò che le pagine di Eco dimostrano maggiormente, però, è la capacità del fumetto di coagulare, nella sua miscela di parole e immagini, più cose, intrecci, influssi e suggestioni di quanto i fumetti sembrano contenere se ci si limita a guardarli come “roba da bambini”. Con la sua intelligenza e con la sua strumentazione culturale Umberto Eco scioglie e distilla quel “coagulo” e ne trae raffinate sostanze. Continuerà a farlo negli anni, in libri e scritti. Tra i tanti ricordiamo *Geografia imperfetta di Corto Maltese*, una bellissima prefazione alla riedizione in volume (Rizzoli, Milano 1991) di *Una ballata del Mare salato* di Hugo Pratt, la lunga storia a fumetti che vide la prima apparizione del celebre marinaio. Eco si appunta su una delle prime vignette, nella quale Rasputin (l’antagonista di Corto) è intento alla lettura del *Voyage autour du monde...* di Louis Antoine de Bougainville. Sfoggia tutta la sua erudizione e bibliofilia per precisare che non si tratta della prima edizione di quel celebre diario di viaggio settecentesco e usa la sua indagine per contestare qualche semplificazione geografica fatta da Pratt nel tracciare rotte e cartine. Ma, soprattutto, nel momento in cui scova le imperfezioni del “testo” ne tesse l’elogio: “Proprio per questo – scrive Eco – la *Ballata* rimane nella mente dei suoi primi lettori come un evento, il modello di un nuovo modo di far letteratura attraverso il fumetto”. Già, quella “letteratura disegnata” (oggi la chiamano *graphic novel*), termine inventato da Pratt che si era stufato di sentirsi ripetere che il fumetto è roba da bambini.

Renato Pallavicini

ECO E IL ROMANZO ESOTERICO

Alessandro Scarsella

Alla pubblicazione del secondo romanzo di Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault* (1988), è legato il ricordo di un giudizio di Elémire Zolla, che in quel pe-

riodo era mio tutor per la tesi di dottorato in comparatistica alla Sapienza di Roma. Non era facile strappare giudizi a Zolla, in particolare sopra autori italiani; Zolla non amava la letteratura italiana. Non so come riuscii a spostare bruscamente il discorso, che, con un maestro di quel calibro e talora reticente, doveva essere preciso e non più lungo di pochi minuti, sul libro del momento. In quella ancora calda giornata di ottobre lo scopo del colloquio era mettere a punto l'ipotesi che il genere del romanzo fantastico-esoterico, tra Otto e Novecento (che era l'argomento della mia ricerca), fosse basato sull'alternanza di usi distinti dell'immaginazione, quali essi si manifestano nei comportamenti dei personaggi. Quanto fossero attuali e pertinenti l'esempio e la sfida di Eco, mi sarebbe stato più chiaro solo in seguito. La mia preoccupazione immediata (e determinata da una punta di impertinenza polemica) era invece apprendere dalla voce di Zolla il parere dell'intellettuale italiano per eccellenza "apocalittico", secondo la classificazione dello stesso Eco, sul tentativo dell'autore de *Il nome della rosa* di affrontare la crisi della cultura sullo stesso terreno degli apocalittici medesimi, cioè la Tradizione.

Apprendo già nel primo capitolo, che risulterà generativo dell'intero percorso narrativo e rispetto a esso quasi autonomo, il termine Tradizione intende denotare un tema e nel contempo un campo di esplorazione culturale immenso, sebbene specifico e separato dagli altri sistemi di sapere. L'enciclopedismo di Eco aveva prescelto questo macrotema per le sue potenzialità fantastiche o per l'urgenza compulsiva di esorcizzarlo, demistificarlo, oppure sotterraneamente legittimarlo? Difficile rispondere a questa domanda, dal momento che anche *Il pendolo di Foucault* è un'opera programmaticamente 'aperta', la quale impone la priorità del lettore e l'appello alla sua cooperazione nella ricostruzione interpretativa degli universi possibili provocata dal testo.

È stato notato che dove finisce *Il nome della rosa* inizia *Il pendolo*, ossia nella prima metà del XIII secolo, con il processo ai Templari. I Templari appaiono tuttavia solo nel capitolo VII del romanzo, che non obbedisce a una consecutività ciclica con il precedente, né a una contiguità immediata di genere, proponendosi *Il pendolo* non come un romanzo 'storico', neppure di storia contemporanea (l'intreccio compreso tra il 1972 e il 1984, anno distopico, evitando riferimenti pure all'ordine del giorno ma probabilmente *triviali*, come Zolla li avrebbe reputati, negli anni Ottanta a P2, Licio Gelli, ecc., ripresi invece in *Numero zero*, del 2015, così come anche *Il ci-*

mitero di Praga vi risultava anticipato); si tratta, al contrario, di un thriller anomalo in cui si muovono alcuni detective dell'occulto, di un giallo che si conclude nel caos.

Sia chiaro che per Eco l'identità di genere letterario resta esclusivamente esteriore e per questo accogliente, giacché favorevole nella sua formula chiusa alle contaminazioni e alle interpolazioni altrimenti impossibili e irriconoscibili. Il tipo di scrittura tendenzialmente denotativa di Eco (mai sciatta però, ovvero intenzionalmente tale) deve istituirsi su una condivisione di competenze preliminari con il lettore per poter suscitare l'effetto estetico, che non si attua tanto nella partitura sintagmatica (la modulazione stilistica, per così dire) quanto piuttosto nell'edificio paradigmatico complessivo.

Tuttavia il presupposto intellettualistico del target di questo e degli altri romanzi di Eco sembra venir meno laddove, come nel *Pendolo*, la sostanza cognitiva dell'esperienza cede il passo alla somatizzazione incontrollata e alla deriva tragica della conoscenza nell'irrazionale. Il corpo funziona nel romanzo come generatore di significato soprattutto attraverso i sintomi; il dolore, la malattia e la morte come la risposta all'inafferrabile inteso come prodotto della cultura e non accettato come preesistente a essa. Un errore di comunicazione si pone all'origine del mistero, non viceversa. Certo *Il nome della rosa* finiva con la distruzione di una biblioteca, mentre il filo dell'intera narrazione del *Pendolo* si dipana, non senza l'ausilio primigenio dell'informatica, nella rievocazione di una biblioteca ideale di sapere occulto. La citazione vuole essere, come già nel primo romanzo, portatrice di un plusvalore estetico, ma qui l'acribia si accentua per la molteplicità connessa ai documenti della modernità, al loro proliferare contraffatto, al loro divenire da testo libri, da segni oggetti, secondo l'accezione critica e apocalittica di essa.

Alla richiesta rivolta a Dan Brown di indicare le sue letture preferite, l'autore del *Codice da Vinci* avrebbe risposto di leggere quasi esclusivamente saggistica. Si può rinvenire con facilità il saggista (oltre che il lettore di saggistica) nello scrittore di un romanzo esoterico, che prevede il ricorso a notizie, dimostrazioni e protocolli, ma in Eco oltre al saggista prosatore, per intenderci, ci sono il teorico della letteratura e della lettura e lo studioso di estetica. Non c'è spunto significativo dei suoi romanzi che non abbia costituito soggetto di un suo intervento, talora definitivo: l'elenco, gli specchi, la lingua perfetta, l'arte della memoria, biblioteche, *Wunderkammern*, luoghi immaginari, falsi e contraffazioni, e così via,

quantunque anche questo ricorso rassicurante alla scienza di Eco come fonte esplicativa degli enigmi del suo affabulare rischi di essere una lista stessa “della lavandaia”, un rimedio razionalizzante contro lo spaesamento, un ordine temporaneo delle cose che funziona come l’ancora di salvezza, secondo la definizione dello stesso Eco autore e lettore contemporaneamente di se stesso.

Qualcosa sembra però sfuggire, in verità e felicemente, alla mano di Eco fin dall’inizio, profilando il canone del personaggio di un romanzo nero americano: Sam Spade e Philip Marlowe. Ricorre qui l’ambizione mai doma di creare un romanzo nero o giallo italiano con protagonisti tipici; si ribadisce altresì la sete mai sazia di una narrazione nazional-popolare, dotata quindi di una spiccata personalità. In tal senso l’origine del *Pendolo* va cercata negli scritti di Eco dedicati al romanzo d’appendice, dall’*Almanacco Letterario Bompiani 1972* (anno, come detto, incipitario del romanzo) all’introduzione alla ristampa dei *Beati Paoli* di Luigi Natoli, praticamente dello stesso anno. La setta come spiegazione dell’intreccio e come tema della cospirazione.

Un grande Piano ricorre anche in un singolare romanzo, *Mumbo Jumbo*, pubblicato dall’afroamericano Ishmael Reed ancora nel 1972, quando Eco insegnava a New York, con l’inserito di società segrete, di incappucciati e di un detective. Nello stesso anno Martin Bernal impartisce lezioni alla Cornell University e comincia a elaborare la sua dottrina delle origini africane e animistiche della cultura egiziana e greca, condensata poi nel volume *Atena nera*. Il culto di Iside è presente in più luoghi del *Pendolo*. Sulla possibile estensione del concetto di Tradizione ai culti sincretici insistono diffusamente i capitoli brasiliani della prima parte del romanzo. Ma rispetto a Reed e a dispetto dei notevoli punti di convergenza, tra erudizione e parodia, l’orizzonte del *Pendolo* resta eurocentrico nel contenuto e alieno formalmente, nella sua strategia narrativa, dall’accoglimento di quegli elementi di frantumazione previsti dal *postmodern novel*, mantenendosi lineare e costante. Al libro di Reed dedicherà invece Zolla una significativa e positiva glossa nella sua edizione italiana.

Testi e motivi legati alla Tradizione, gnosi, ermetismo, conoscenze occulte erano stati rilanciati dalla pubblicazione in traduzione italiana del curioso libro, corredato di narrazioni piacevoli e di leggende urbane, *Le matin des magiciens: introduction au réalisme fantastique* di Louis Pauwels e Jacques Bergier (trad. it. *Il mattino dei maghi*, Mondadori, Milano 1963). Nell’introduzione Sergio Solmi, firma di pre-

stigio, esprimeva con eleganza una certa curiosità unita ad agnosticismo e paura. È nel solco di questa ricezione ideologicamente superstiziosa della Tradizione che Eco procede attingendo a sorgenti di un immaginario sociale confuso con lo spiritismo e respinto ai margini della paraletteratura, tra i giornalotti pornografici in vetrina nelle edicole delle stazioni e piccole librerie specializzate.

Ancora per poco: l’ascesa della casa editrice Adelphi *docet*. Come l’editoria incida sulla costituzione dei sistemi, *Il pendolo*, tra le altre cose da considerare grande romanzo ‘editoriale’, come l’ultimo di Eco del resto (*Numero zero*), la dice assai lunga; ma il fatto non è ora in questione. La rimozione di questi oggetti culturali era invece tale da renderli adeguati a esplodere sotto la forma complessa del romanzo, concepita dall’autore come una ziggurat imperiosa, tuttavia priva di solide, oggettive fondazioni. Rimane però la paura conscia o inconscia del protagonista, dei personaggi, del lettore e dell’autore medesimo al cospetto di una materia oscura: la paura che a ben vedere inibisce di oltrepassare la soglia iniziatica. Ma Eco pone in definitiva la domanda sull’esistenza della soglia o sulla sua autenticità; e qui risiede l’ambiguità del *Pendolo*, oltre che nel corrispondere al prototipo dell’opera ‘aperta’. La disillusione con cui si conclude il romanzo rende quindi Causabon e Belbo più affini all’Herzog di Saul Bellow che agli ispettori privati di Chandler, nonostante abbiano in comune uno stile di vita autoreclusa e un’alimentazione a base di scatolette e di whisky. Non a caso Herzog risultava nel romanzo eponimo essere il mancato autore di un trattato sulla cultura e il potere delle masse, senza essere lui stesso come Eco un superuomo di massa, ma solo un affabulatore ostinato e ironico.

Mi sorprese, dunque, che Zolla dimostrasse di aver già letto interamente il romanzo, da poche settimane in libreria, e che volesse quasi palesarsi sorpreso di scoprire, parlandone in quel frangente, il tratto esoterico del romanzo: “Si tratta della storia di un uomo che davanti alla Tradizione ne prende coscienza, ma trovandovi la morte”, osservò. Obiettai che la concezione della Tradizione esplicitata da Eco si dimostrava enumerativa e compendiaria. “Sì – mi fermò, e aggiunse – però il narratore cade sempre in piedi”. Proseguì con un mezzo sorriso sul volto sereno la sua passeggiata nel pomeriggio assolato di Roma. Resta questo, nel mio ricordo, a distanza di quasi trent’anni, l’apprezzamento più raro della sinistra, perdurante bellezza del *Pendolo di Foucault*.

Alessandro Scarsella