

FRANCESCO PATRUCCO, **Quando la letteratura indaga se
stessa e svela i suoi misteri: *Sulla letteratura e Sei passeggiate
nei boschi narrativi di U. Eco***

Introduzione

In una relazione tenuta da Eco all'università di Castilla – La Mancha nel maggio 1997, il cui titolo recita *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, il professore alessandrino esordisce con una metafora indicativa circa la letteratura e i suoi autori: «Ho sempre pensato che ai congressi di cardiologia non bisogna mai invitare i cardiopatici»¹. Il convegno si sofferma sull'influenza letteraria di Jorge Luis Borges su Eco stesso, un discorso definito dal medesimo imbarazzante, perché avrebbe preferito che fosse stato condotto *post-mortem* o, con le sue parole, «a babbo morto, per usare un'espressione popolare»². Eco sembra denunciare l'imbarazzo di svelare i suoi meccanismi scritturali. E l'imbarazzo è ancora più significativo quando lo scrittore è lui stesso un critico letterario, il cui fine è quello di indagare la letteratura. Un po' come a dire ai non moltissimi cardiopatici, frequentatori di congressi medici, quali siano le possibili complicanze della loro patologia, svelarne le percentuali di morte o di infarto. Ma non solo. Si pensi all'imbarazzo o al battito al cardiopalma quando è lo stesso cardiologo ad essere cardiopatico: non solo è costretto a seguire i suddetti congressi, potrebbe tenerli lui stesso con gli occhi al pubblico astante di esperti medici e l'orecchio a percepire il numero delle pulsazioni del suo muscolo cardiaco.

Partendo da *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (2022) e in *Sulla letteratura* (2016), il saggio verterà circa alcuni temi quali le connessioni tra autore, lettore e biblioteche, nelle loro versioni babeliche e intertestuali. L'esplorazione sarà

¹ Eco (2016), p. 128.

² *Ibidem*.

condotta come una fittizia indagine poliziesca, volta a verificare la veridicità delle conclusioni di uno dei migliori investigatori letterari di sempre, vale a dire proprio Umberto Eco. E il tutto «a babbo morto», come in quell'occasione si era augurato, senza nascondere il dispiacere per la scomparsa di un tale intellettuale per il panorama della letteratura, della critica e della saggistica accademica. Dopotutto, come affermava lui stesso ne *Le postille a il nome della rosa* «i libri si parlano tra di loro e una vera indagine poliziesca deve provare che i colpevoli siamo noi»³.

Il rapporto autore – lettore: connivenza e pedagogia. Interpretazione e uso del testo da parte del lettore.

Si cominci per gradi: un'opera utilizza un codice, il quale a sua volta è composto da segni, che la critica semiologica ha il compito di decifrare, seppur non in maniera completamente oggettiva, in quanto ogni interpretazione, per quanto strutturata, rimanda a un atto soggettivo e personale. È lo stesso Eco a sostenere ciò nell'intervento *Sullo stile* contenuto nella raccolta di saggi *Sulla letteratura*, quando scrive:

Una lettura semiotica del testo ha della vera critica [...] essa non prescrive i modi del piacere del testo, bensì ci mostra perché il testo possa piacere. [...] Ecco, la vera critica è quella che ride per ultima, perché lascia a ciascuno il proprio piacere, ma di tutti mostra la ragione⁴.

La pretesa oggettività dell'interpretazione appare, in prima istanza, impossibile da raggiungere e, in secondo luogo anche quando si raggiungesse questa univocità ermeneutica, assumerebbe tratti profondamente autoritari nel condurre il lettore alla comprensione di quel determinato testo. Quindi è importante, non tanto cercare un'interpretazione univoca del messaggio, quanto comprenderne le modalità esegetiche, utilizzando codici condivisi con i protagonisti della comunicazione. Ne nasce una sfida gnoseologica tra l'autore e il lettore con lo scopo di scovare e di cogliere il codice personale del lettore (ovviamente da parte dell'autore) e viceversa. Il libro dove Eco approfondisce il

³ Eco (1983), p. 45.

⁴ Eco (2016), p. 179.

rapporto tra fruitori della letteratura e scrittori è *Lector in fabula*, in cui definisce il ruolo del lettore e il suo contributo nella creazione artistica. A proposito di ciò, Eco racconta un aneddoto che coinvolge Calvino e il suo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Nel testo si legge come Eco e Calvino abbiano pubblicato nello stesso anno i due suddetti testi, i quali, se letti in relazione, assumono un significato importante. Avendo Eco pubblicato pochi giorni prima di Calvino, in occasione dell'uscita del romanzo, Calvino ne invia una copia a Eco con una dedica: «A Umberto superior stabat lector, longeque inferior agnus»⁵. A una prima lettura, si percepisce un macro-riferimento alla favola di Fedro, tuttavia il gioco è sottile ed Eco lo spiega:

Calvino si stava riferendo al mio Lector in fabula. Rimane assai ambiguo quel longeque inferior [...]. Se Lector dovesse essere inteso de dicto, e quindi si riferisse al mio libro, allora dovremmo pensare 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 Lettore⁶.

Il ruolo del lettore diventa certamente fondamentale per l'emittente del messaggio, ma anche per il destinatario, vale a dire il lettore stesso. Ogni autore immagina dei lettori modello, questo perché Eco sottolinea la pericolosità di individuarne un *unicum*, vista la consapevolezza che «la competenza del destinatario non è necessariamente quella dell'emittente»⁷. Ecco il primo riscontro di questa indagine: il critico Eco suggerisce al romanziere di pensare a un *target* di lettori, di parlare loro, possibilmente con i loro segni. Quest'azione non implica necessariamente uno svilimento della scrittura: in prima istanza perché Eco non ha mai suggerito nei suoi scritti di compiere una scelta pop e massificata della fascia di mercato cui rivolgersi; *in secundis* per essere coerentemente compreso dal suo destinatario. Alla luce di questa consapevolezza, lo scrittore cede al critico e ammette un secondo riscontro: ogni autore scrive per diversi modelli di lettori, che deve individuare con uno studio anche di tipo sociologico, per cercare i loro segni e i loro codici, di modo che avvenga la comunicazione tra i due attori della battaglia letteraria, tanto che un autore deve decidere «sino a che punto deve controllare la cooperazione con il

⁵ Eco (2022), p. 10.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Eco (1985), p. 53.

lettore, e dove essa va suscitata, dove va diretta, dove deve trasformarsi in libera avventura interpretativa»⁸.

Se non esistessero modelli di lettore per un'opera letteraria, allora, secondo Eco, ci si troverebbe in presenza di quelle opere che lui definisce "aperte", di cui non si parlerà in questa circostanza, vista l'ampiezza del concetto. Si resti sul lettore, fornendo un titolo esemplificativo, che Eco stesso definisce "aperto", come *Finnigan's Wake*, su cui si ritornerà all'interno di questo saggio, visto l'amore del critico alessandrino per le scelte stilistiche di Joyce. Certamente la scelta compiuta dall'autore irlandese non facilita la lettura, impedisce al lettore di aumentare la velocità di approccio al testo, affatica lo stesso nell'individuare gli snodi narrativi a causa di un linguaggio babelico e sperimentale. Non si tratta di impossibilità o, peggio, di incapacità comunicativa di Joyce, ma di una scelta consapevole di oscurità, perché, a detta di Eco, «prevedere il proprio lettore modello non significa solo sperare che esista, significa anche muovere il testo in modo da costruirlo»⁹.

Ecco il terzo riscontro. Il critico suggerisce al romanziere che, talvolta, non basta esclusivamente pensare a una serie di modelli, ma deve, *deus ex machina*, crearli, costringerli, affaticarli, addirittura responsabilizzarli, generando un lettore «che si attende, dal libro che sta leggendo, una totale libertà di scelta»¹⁰, come lui stesso ammette nella sua iniziale *promenade* delle *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Appena entrati nel bosco narrativo, Eco presenta alcune scelte responsabili che l'autore dovrebbe compiere: innanzitutto avere ben limpida la differenza tra lettore empirico e lettore modello. Il lettore empirico identifica qualsiasi essere umano capace di leggere un qualsivoglia testo, recependone solo un aspetto informativo. Tutti sono lettori empirici a fronte degli orari dei treni o di quelli di uno studio medico, anche perché non esiste un autore modello che pensi a un lettore modello per questa forma di comunicazione testuale. Si tratta esclusivamente di condividere delle informazioni in maniera essenziale, che, in questo caso, il lettore empirico può più o meno apprezzare per la grandezza del carattere, la nitidezza dei tabulati presenti, l'agilità della consultazione, ma non certamente utilizzando categorie estetiche come primo metro di giudizio. Diverso è l'atteggiamento dinnanzi a un testo che ha pretesa letteraria: si pensi a una commedia. Il lettore può anche non ridere leggendo le freddure del comico o rimuginando sui *non-sense* presenti nel testo: questo è il lettore empirico per antonomasia. Al contrario, il lettore modello riderà a crepappelle alle battute, si sentirà emotivamente coinvolto, questo perché si diventa il «lettore-tipo che il

⁸ Ivi, p. 58.

⁹ Ivi, p. 56.

¹⁰ Eco (2016), p. 17.

testo non solo prevede come collaboratore, ma che anche cerca di creare»¹¹. Eco si rifà ad alcuni testi, composti da artisti e filosofi, dove vengono suggeriti alcuni stratagemmi legati alla scrittura letteraria. Il critico si riferisce principalmente a due capisaldi della teoria della letteratura: la *Poetica* di Aristotele e la *Philosophy of composition* di Poe. In entrambi i casi, si tratta di lunghe dissertazioni di natura pedagogica, volte a dimostrare l'importanza di un legame positivo e costruttivo tra gli attori della battaglia letteraria, i quali, più o meno inconsciamente, siglano il "patto finzionale", definito come la necessità da parte del lettore di sapere «che quella che gli viene raccontata è una storia immaginaria, senza per questo ritenere che l'autore dica una menzogna. Semplicemente [...] l'autore fa finta di fare un'affermazione vera. Noi accettiamo il patto finzionale e facciamo finta che quello che egli racconta sia veramente avvenuto»¹².

Ed ecco il quarto riscontro: l'accettazione che quello che si scrive in un'opera letteraria sia, non dico falso, ma almeno fittizio. Infatti, nella narrazione nulla può essere messo in discussione, cosa che non avviene per il mondo reale. Per il mondo reale, il principio è *Truth*, mentre nei boschi narrativi il principio è quello di *Trust* ed è bene che continui a rimanere in questo modo. All'uomo piace la narrazione perché *Trust* è assai più semplice ed accomodante: la ricerca della verità rimane azione più insidiosa e complessa. Partendo da questo principio, l'autore fornisce al lettore un mondo fittizio che condivide necessariamente elementi del mondo reale e questo coinvolge direttamente il lettore nel credere ad avvenimenti che possono anche non essersi mai verificati nella realtà. L'esempio limite in senso contrario è la narrazione *fantasy*, la quale meno si avvale della condivisione di elementi reali, perché, se è vero che nel mondo reale, fino a prova contraria, non esistono draghi o anelli magici o ippogrifi, lo sfondo delle azioni e i sentimenti dei protagonisti appartengono al vissuto reale, quindi ad ognuno di noi. Inoltre, il mondo fittizio può sovrapporsi a quello reale e ne diventa uno strumento per comprenderlo e per prendere coscienza della propria emotività. Eco propone un esempio: se immaginiamo una donna cara morta per suicidio, ci si commuove come leggendo quello di M.me Bovary. Tuttavia, se qualcuno ci chiedesse se la persona immaginata sia davvero morta, negheremmo certamente, dicendo che si tratta di una fantasia indotta, mentre se ci chiedessero se M.me Bovary sia morta, risponderemmo fermamente in maniera positiva. La realtà è che nessuna delle due è morta davvero. Questo porta a condividere la tesi di Eco, la quale prevede che certi personaggi, quali M.me Bovary, siano fuoriusciti dal mondo fittizio della letteratura, per diventare personaggi appartenenti al mondo "culturale" reale e universale. E fin qui, non ci sarebbe

¹¹ Ivi, p. 18.

¹² Ivi, pp. 97-98.

nulla di male, perché si sta compiendo un'interpretazione del testo e non un uso (meglio abuso) dello stesso¹³. Altri personaggi hanno compiuto lo stesso percorso, divenendo indicatori di atteggiamenti o comportamenti della vita reale, basti pensare a quando si apostrofa qualcuno di essere un Don Giovanni o, meno elegantemente, quando si definisce una donna una Perpetua.

Ecco il quinto e ultimo riscontro: nel creare dei lettori, l'autore dovrebbe avere la responsabilità di impedire che il mondo fittizio diventi realtà. In questo caso il lettore sta compiendo un abuso interpretativo e sta invertendo i principi di *Trust* e di *Truth*. In questo senso Eco riporta un avvenimento particolare accadutoogli: in occasione della pubblicazione de *Il Pendolo di Foucault*, è accusato di plagio da un suo conoscente per aver utilizzato la storia di uno zio, questo perché il lettore e conoscente aveva applicato la letteratura come metro di comprensione della realtà¹⁴. Abusare di un testo può portare a conseguenze minimali (come quella narrata) o a conseguenze ben più gravi, per questo l'autore modello dovrebbe sempre ribadire e lasciar intendere la natura fittizia del suo testo, evitando la creazione di falsi. Eco propone un altro esempio: se chiedessimo cosa avesse scoperto Colombo, in molti direbbero che la terra è rotonda. Ma non è così, perché molti studiosi lo sanno già da molto tempo: Tolomeo ha diviso il globo in 360° di meridiani e Dante ha fatto navigare Ulisse al di là dello stretto di Gibilterra, non certamente perché avesse pensato che la terra fosse stata piatta. Ancora i dotti di Salamanca sostengono che, nonostante la terra fosse rotonda, l'impresa di Colombo non si sarebbe mai verificata, semplicemente perché ignorano che tra Asia e Europa, percorrendo verso Ovest, ci fosse un continente. Colombo, quindi, nella sua cocciutaggine, cioè credendo che l'Asia non fosse così lontana, scopre una verità partendo dal falso, mentre i saggi, che lo sconsigliano di salpare, partendo dal vero, sostengono il falso. Eco ritiene quindi che le narrazioni possano creare dei falsi storici o delle convinzioni errate e che questo possa ingenerare conseguenze, anche molto gravi, qualora gli autori delle stesse narrazioni non intervengano per educare all'interpretazione, non all'uso di un testo. Il critico alessandrino porta ad esempio le narrazioni mitologiche e occultistiche dei Rosacroce: queste si trasformano nei *Protocolli dei savi di Sion*, che, corretti da Rakovskij, cominciano a circolare e «Il resto di questa storia è Storia. Un monaco itinerante russo, Sergej Nilus [...] pubblica e commenta il testo dei Protocolli. Dopo di che il testo viaggia attraverso l'Europa sino a pervenire nelle mani di Hitler...»¹⁵. Con questa esemplificazione, si può definitivamente comprendere il concetto di responsabilità dell'autore nel bloccare una narrazione

¹³ Eco (2016), capitolo I, *Su alcune funzioni della letteratura*, pp. 7-23.

¹⁴ Eco (2022), capitolo I, *Entrare nel bosco*, pp. 9 -39.

¹⁵ Eco (2016), p. 314.

che vada a sostituirsi alla realtà, nonché il pericolo dell'abuso o di un uso travolto di un testo, considerate le conseguenze dello sterminio razziale. Altrimenti sarebbe come sostenere che i molti autori di gialli abbiano commesso, almeno una volta nella vita, un omicidio o che tutti gli scrittori facciano i detective come lavoro. È evidente che si tratta di un'assurdità, ma, considerata la storia dei *Protocolli*, a volte la realtà supera l'immaginazione.

Come agiscono le biblioteche babeliche e intertestuali sul processo creativo e scrittorio.

I temi della torre di Babele dei linguaggi e delle biblioteche intertestuali sono molto cari a Eco. Il primo ad aver sostenuto che la parola letteraria, in quanto appartenente a una tradizione, è «già detta»¹⁶ è stato il filosofo russo Bachtin nel suo capolavoro *Estetica e romanzo*. In questo testo, Bachtin sostiene che la parola possa influenzare quelle di un altro autore, ma in maniera positiva e innovativa, lontano dalla nozione di plagio. Bachtin infatti scrive:

Si tratta, prima di tutto, di tutti i casi di forte influsso della parola altrui su un dato autore. La messa in luce degli influssi consiste appunto nello svelamento di questa vita seminasosta della parola altrui in un nuovo contesto di questo autore. Quando si ha un influsso profondo e produttivo, non c'è un'imitazione esteriore o semplice riproduzione, ma un ulteriore sviluppo creativo della parola altrui (più esattamente, semi altrui) in un nuovo contesto e in nuove condizioni¹⁷

Esiste quindi la possibilità che la parola della tradizione letteraria possa influenzare parole e testi successivi scritti da altri autori. Anche T. S. Eliot sostiene la stessa posizione di Bachtin, quando, in *Style and Tradition*, ribadisce come nessun autore, preso da solo, abbia significato. Pur scoraggiando ogni tipo di imitazione pedissequa, il poeta inglese ritiene che il giudizio critico su un determinato manufatto artistico debba essere determinato in relazione alla tradizione e agli autori precedenti. Senza un raffronto con il passato, resta impossibile, in primo luogo, comprendere lo scritto coevo, *in secundis*, apprezzare le innovazioni apportate proprio dallo scrittore successivo in relazione alla

¹⁶ Bachtin (2001), p. 139.

¹⁷ Ivi, p. 155.

tradizione, che diventa, quindi, il banco di prova oggettivo per dimostrare il proprio valore¹⁸. A proposito di critica intertestuale e di nozione di ipertesto, è doveroso citare l'opera che per eccellenza si è occupata di questi raffronti: *Palimpsestes* di Gérard Genette. Pietra miliare per l'approccio della critica semiologica ed intertestuale, più volte Eco cita questo celebre studioso francese, il quale, con spirito cartesiano e per facilitare la comprensione dei rapporti, che possono intercorrere tra autore X e autore Y, propone una *fiche* che esemplifica i possibili legami di un nuovo artista con la tradizione letteraria:

TABLEAU GÉNÉRAL DE LA PRATIQUE HYPERTEXTUELLES

	<i>Régime</i>	<i>Ludique</i>	<i>Satirique</i>	<i>Sérieux</i>
<i>Relation</i>				
<i>Transformation</i>		PARODIE	TRAVESTITTEMENT	TRANSPOSITION
<i>Imitation</i>		PASTICHE	CHARGE	FORGERIE

Figura 1. Genette (1982), p. 45.

Quelle racchiuse nella tabella sono le possibilità combinatorie del gioco letterario intertestuale, le quali aiutano a comprendere e a definire quello che già Bachtin individua circa gli influssi delle parole, salvo che Genette ormai faccia riferimento a pratiche letterarie intertestuali consolidate, dimostrando la veloce evoluzione di questo approccio critico, un approccio che è stato validato anche dalla filosofia di Vattimo.

Quest'ultimo, in *Pensiero debole*, sostiene come l'uomo sia una *Ueber-lieferung*, una trasmissione di echi e di mondi possibili provenienti da un passato anche remoto e da altre zone del mondo, smentendo clamorosamente la convinzione della magnificenza europocentrica. L'attitudine intertestuale viene sostenuta dal presupposto vattiniano che «l'essere vero non è, ma si invia (si mette in strada e si manda) si trans-mette»¹⁹. Nella postulazione e nella descrizione di questo innovativo approccio, Vattimo può avere subito l'influenza del testo *Verità e interpretazione* di Luigi Pareyson, pubblicato nel 1971. Il tema dell'influenza

¹⁸ Cfr. Eliot (1992), *Style and tradition*.

¹⁹ Vattimo (2011), p. 19.

coinvolge quindi anche il saggio filosofico e, in questo caso, Vattimo sembra aver recepito il personalismo ontologico, che già Pareyson sostiene in questo testo, dove prende atto dell'infinita possibilità interpretativa come forma di avvicinamento alla verità. Ed è proprio questa pluralità interpretativa che garantisce la verità, ma, al contempo, denuncia tutte quelle forme di irrigidimento ermeneutico che, al contrario, allontanano dalla stessa. Da qui scaturirebbe la necessità del "pensiero debole" vattiniano, ma anche la consapevolezza dell'«insufficienza dello storicismo e dell'empirismo della cultura odierna²⁰», primo capitolo di *Verità e interpretazione*.

Proprio la concezione di "pensiero debole" suggerisce e alimenta le argomentazioni di Eco a riguardo delle pratiche intertestuali e delle biblioteche babeliche. Ritornando alla metafora dei cardiopatici, in quello stesso intervento Eco discute la sua angoscia circa il concetto di influenza, soprattutto verso Borges, che era il motivo centrale del convegno. Pur riconoscendo una profonda ammirazione per l'autore argentino, che lui scopre quando ancora la neo avanguardia influenza gli stili e il gusto letterario, ammette l'esistenza di plurime modalità di influenze. Dati un autore A e un autore B, due sono le possibilità per comprenderle: 1. A e B scrivono nello stesso periodo; 2. A precede B quindi abbiamo un'influenza unidirezionale. Per non banalizzare il discorso, Eco propone l'aggiunta di un'altra incognita X che definisce come "cultura o catene delle influenze precedenti" a formare una triangolazione di questo tipo:

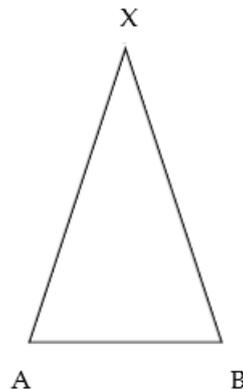


Figura 2. Eco (2016), p. 129

In questo modo si possono verificare altre modalità di influenza: 1. B trova qualcosa nell'opera di A e non sa che dietro c'è X; 2. B trova qualcosa nell'opera di A e tramite questa risale a X; 3. B si riferisce a X e solo dopo si accorge che era

²⁰ Pareyson (1971), p. 35.

presente anche nell'opera di A. Questa triangolazione dimostrerebbe come le influenze di un autore su un altro non siano esclusivamente riferimenti diretti e univoci, ma che questi riferimenti possano essere stati mediati da un clima, da una tradizione, da un "pensiero debole" o, per usare le parole di Eco, da uno *Zeitgeist*²¹, inteso proprio come una serie di catene di influenze che connotano un peculiare sentire di un preciso clima storico.

Ecco il sesto riscontro ammesso dal critico nei confronti dello scrittore: ogni autore possiede dei riferimenti culturali, ma è consciamente o inconsciamente influenzato dallo spirito e dal gusto del tempo. Il processo creativo non ha nulla di magico o divino, ma è conseguenza estetico-sociologica di una serie di fattori che sono influenzati dallo spirito del tempo, perché dallo spirito del tempo sono influenzati anche i lettori e ogni autore scrive per dei lettori. Per sua stessa ammissione, Eco immagina *Il nome della rosa* "anche" come un romanzo giallo e questo perché il romanzo giallo è il genere di letteratura più letto e più apprezzato dal grande pubblico. Sottolineo "anche" perché il suddetto romanzo è parimenti un romanzo filosofico e un romanzo storico, certamente influenzato da quello che Eco chiama "ironia intertestuale". In un intervento pronunciato a Forlì nel 1999, rispondendo a una serie di autori che inquadravano lo scrittore alessandrino nell'alveo della corrente postmoderna, Eco mostra una certa ironia a riguardo, discutendo su come il suo postmoderno risieda nella possibilità di vari livelli di lettura. A questo titolo, Eco argomenta come l'opportunità di letture multiple presupponga diversi lettori da quello empirico e da quello modello, vale a dire il lettore semantico e quello semiotico. Il lettore semantico, figlio prediletto dello *Zeitgeist*, vuole assaporare la storia e conoscerne il finale, quello semiotico invece si mostra più distaccato, si allontana dal testo e duella più consapevolmente con l'autore, seguendo le regole del patto finzionale. Esistono quindi una lettura semantica e una lettura estetica: la prima è interessata ai fatti e alla narrazione, vuole conoscere e comprendere gli snodi di un racconto, mentre quella estetica è più raffinata, guarda anche alla forma e viene stimolata dall'ironia intertestuale, cioè quella che secondo Eco è la capacità di sviluppare nel lettore dei *déjà vu*, senza rivelarli affatto. Il più celebre esempio di questa tipologia di ironia, che è ben lontana dal carnevalesco ed è figlia di un atto intellettuale, risiede, ad esempio, nella scelta del nome di Guglielmo da Baskerville, l'investigatore francescano, la cui onomastica rivela il riferimento a Guglielmo da Occam e a *Il mastino di Baskerville* di Conan Doyle.

²¹ Eco (2016), p. 130.

Ecco il settimo riscontro: l'autore deve immaginare «l'enciclopedia»²² del lettore o, meglio ancora, la biblioteca e utilizzarla per risvegliare echi della tradizione che lui ha già incontrato nelle sue letture, ma che non saprebbe immediatamente riconoscere. Per rendersi più chiaro, Eco fornisce un esempio personale: quando mette a posto la sua biblioteca, trova sempre libri non letti e, quando si decide a leggerli, sembra che li avesse già compitati. Non si tratta di una teoria sensistico-biologica, che con il solo tatto può trasferire un messaggio o di un'operazione di *scanning*, vale dire la lettura di due o tre pagine diverse ogni volta, prima di riporli sui loro scaffali. Per Eco la risposta risiede nel fatto che molti libri ne citano altri ancora, magari quelli non letti e, a causa di questa ragione, a Eco sembra di averli già compulsati. Questa è l'ironia intertestuale non diadica, ma che tiene conto del clima culturale ed è perfettamente inserita nello spirito del tempo. Quindi è necessaria una biblioteca: questo è dato per assodato. La vera e propria sfida è riuscire a rinviare alla biblioteca senza creare confusioni, anche quando quella stessa biblioteca fosse labirintica come quella de *Il nome della rosa* o come i meandri della mente umana. Di questo il critico e l'autore sono consapevoli e concordano nell'accettare un margine di rischio, così come l'autore lo ha accolto, scegliendo proprio un labirinto di volumi, il cui custode era un vegliardo di nome Jorge. Per ironia intertestuale, Eco ha fatto riferimento alla novella di Borges *La biblioteca di Babele* pubblicata in *Ficciones* nel 1944. L'immagine del labirinto è assai comune nella nostra storia, a partire da quello di Cnosso così come il riferimento biblico a Babele.

Proprio Babele ci fornisce l'ottavo ed ultimo riscontro: il "babelismo" che circonda e connota l'esistenza umana. La fluidità della nostra società è sinonimo anche di confusione e di abuso testuali, perché non è certamente facile trovare i segni per trasmettere correttamente messaggi o per far comprendere il proprio pensiero o i propri sentimenti. La vita umana è bombardata da un continuo e martellante bisogno comunicativo, talvolta di difficile comprensione. Ecco il labirinto. Ecco Babele. Allo scrittore, sostanzialmente, si pone innanzi la scelta tra due strade: la scelta di Joyce o quella di Borges. Le operazioni sono assai simili, anche se assumono risultati diametralmente opposti. Joyce ha compiuto la scelta di essere babelico nel significante, questo giustificerebbe il linguaggio di *Finnigan's Wake*, una lingua che cerca di valorizzare questa condizione, non presentandola, come Dante nel *De Vulgari eloquentia*, alla stregua di una condanna. Secondo Eco, infatti, Dante avrebbe compiuto una ricerca spasmodica e dettagliata tra i volgari italiani per trovare o reinventare un linguaggio edenico da proporre come lingua della poesia. Se da un lato Dante sembra riuscire ad accettare la confusione babelica, dall'altro non sembra predisposto ad acquisire

²² Vinci (2015), p. 85.

questa pluralità linguistica in tutti gli ambiti della comunicazione, in particolar modo in quello artistico e poetico. In quel contesto sarebbe stata necessaria «una lingua perfetta [...] chiara ed evidente, non labirintica»²³.

Al contrario di Joyce, Borges ha invece lavorato sul significato: se il suo significante appare limpido, tradizionale e cristallino, i significati sono oscuri, sono il tentativo di comporre e ricomporre gli atomi della tradizione letteraria e rappresentano la volontà di un uomo, Borges, che in risposta al disordine universale, decide di chiudersi nella propria biblioteca e di trovare un senso alla realtà, mischiando e ricomponendo con le stesse tessere di un *puzzle*, infiniti *puzzle* diversi. In entrambi i casi esiste una ferma volontà di denuncia e di accusa a una società che si comprende a stento: sia nella decisione di descriverla con le sue parole e nel suo disordine (Joyce) sia nel tentativo di scomporla fino a minimi termini, cercando di darle un senso nuovo attraverso infinite combinazioni di tasselli con la speranza, sempre vanificata, di trovare uno squarcio di luce e di significato (Borges).

Conclusioni.

Alla fine di ogni percorso e di ogni indagine si dovrebbe ritornare al punto iniziale e controllare che i testimoni e le prove raccolte siano congruenti, prima di formulare un giudizio

Per quanto riguarda i processi scrittori, i principi fondanti della scrittura sono quei punti cardine che ho voluto chiamare “riscontri”, vale a dire: pensare a un target di lettori; cercare i loro segni; creare eventuali lettori per rendere le opere sempre più aperte; accettare che il mondo della letteratura sia fittizio e non reale, siglando il patto finzionale; accettare di intervenire e denunciare un abuso testuale da parte dei lettori; ammettere la presenza di riferimenti culturali allo *Zeitgeist* o a una serie di letture che vengono condivise tra autori e lettori; trovare la biblioteca dei propri lettori e, infine, cercare di mettere ordine a una reale confusione babelica, che Eco più volte denuncia. Più facile a elencarsi, che a farsi, ma questi sono i suggerimenti pragmatici che l'autore e il critico Eco forniscono

²³ Eco (2016), p. 100.

al lettore e allo scrittore del futuro, la cui validità mi sembra più che ragionevolmente sostenibile.

Proprio il babelismo permette di approfondire la possibilità di un'assoluta trasparenza di un critico che giudica il proprio operato letterario. Eco si pone in una posizione mediana rispetto a quella di Joyce e a quella di Borges, una posizione che è "apocalittica" nei significati e "integrata" nei significanti. Tuttavia (e penso principalmente a *Il nome della Rosa*) la sua posizione oscilla notevolmente: si pensi all'apocalittico linguaggio del monaco eretico Salvatore e all'integratissimo (forse anche integralista) significato del discorso pronunciato dal bibliotecario cieco che detesta il riso e la goliardia. Con questo intendo sottolineare come Eco abbia sempre dimostrato nei suoi scritti una lucida consapevolezza nella composizione artistica, concedendosi però anche qualche "fuori campo" che sparigliasse le carte e che ponesse il lettore in difficoltà, che lo sconcertasse con quel babelismo di cui si sta parlando in queste pagine. Ritengo perciò che l'onestà intellettuale di Eco critico verso la versione di se stesso scrittore sia innegabile e assolutamente trasparente, con la consapevolezza che non è certamente facile, per chi viva entrambi i ruoli, di raggiungere la massima obiettività a riguardo. Prova della trasparenza è una prosa piacevolissima, una limpidezza di pensiero e di critica innegabile, opera di una mente raffinatissima, che ha coniato il termine "ironia intertestuale" per definire un atteggiamento ludico dell'autore nei confronti del lettore e viceversa. Questa pratica ludica si verifica anche nei suoi saggi di critica, degni di ulteriori e future analisi accademiche, che questa prima ricognizione ha esclusivamente levigato. Una seguente indagine potrebbe penetrare più nello specifico la portata intellettuale e letteraria di questi testi, qualora non si trasformassero essi stessi in letteratura, in pieno spirito con la suggestione suggerita dalle motivazioni intrinseche e profonde che legano critica e letteratura:

Si scrive solo per un Lettore. Chi dice di scrivere solo per se stesso non è che menta. È spaventosamente ateo. Anche da un punto di vista rigorosamente laico. Infelice e disperato, chi non sa rivolgersi a un Lettore futuro²⁴

Francesco Patrucco
Chercheur associé au laboratoire LLSETI,
Université Savoie Mont Blanc
molay1982@gmail.com

²⁴ Eco (2016), p. 359.

Bibliografia

Bachtin (2001)

Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

Cao (2015)

Claudia Cao, *Sul ruolo della scrittura nel romanzo neostorico italiano*, in «Between», 2015, n. 10, pp. 1 -31.

Ciotti (2017)

Fabio Ciotti, *Modelli e metodi computazionali per la critica letteraria: lo stato dell'arte*, in «L'Italianistica oggi», Adi editore, 2017.

Cogo (2010)

Michele Cogo, *Fenomenologia di Umberto Eco*, Bologna, Baskerville, 2010.

Eco (1962)

Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

Eco (1963)

Umberto Eco, *Diario minimo*, Milano, Mondadori, 1963.

Eco (1975)

Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.

Eco (1983)

Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1983.

Eco (1983)

Umberto Eco, *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983.

Eco (1983)

Umberto Eco, *Postille a Il nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 1983.

Eco (1985)

Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1985.

Eco (2016)

Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2011.

Eco (2022)

Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2022.

Eliot (1992)

Thomas Sterne Eliot, *Opere*, Milano, Bompiani, 1992.

Fournier (2001)

Antonio Fournier, *Con i libri e con il suo autore: la traduzione come rivisitazione di una memoria universale*, in «Rivista internazionale di tecnica della traduzione / International Journal of Translation», 6, 2001, pp. 83-96.

Genette (1982)

Gérard Genette, *Palimpsestes*, Parigi, Editions du Seuil, 1982.

Kleinnert (2010)

Susanne Kleinert, *L'intellettuale e il computer: il gioco combinatorio e la riflessione sulla figura dell'intellettuale nel Pendolo di Foucault di Umberto Eco*, in «Cahiers d'études italiens», 2010, pp. 91-101.

Lonzano (2020)

Helena Lonzano Miralles, *Eco-logia: la scienza nei romanzi di Umberto Eco. Può la letteratura trovare ospitalità in un museo scientifico? Una riflessione su un fruttuoso evento culturale al Museo Nacional de Ciencia y Tecnología di A Coruña (Galizia, Spagna)*, in «QuaderniCIRD», 21, 2020, pp. 181 – 194.

Payerson (1971)

Luigi Payerson, *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano, 1971.

Vattimo (2011)

Gianni Vattimo et Pier Aldo Rovatti, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 2011.

Vinci (2015)

Maria Gloria Vinci, *Nei labirinti narrativi di Calvino e Eco: enciclopedia, "romanzo totale" e vocazione cosmica della letteratura*, in «Anu. Lit., Florianópolis», n. 1, v. 20, 2015, pp. 75 – 92.

Cet essai va démontrer les relations entre l'œuvre littéraire et la critique chez Umberto Eco. Le texte va donc approfondir les procès de création littéraire selon la pensée d'Eco et de la critique intertextuelle, mais il va aussi souligner la profonde conscience d'Eco en ce qui concerne les processus d'écriture de n'importe quel produit littéraire. La dissertation va donc remarquer l'importance du lecteur et des relations avec la tradition littéraire. Enfin, on va illustrer comment l'approche d'Eco critique vers sa propre production est, tout à fait, honnête et libre d'une possible tendance à ne pas évaluer correctement ses

œuvres et ses romans selon les critères qui lui-même a proposé pour une analyse sémiotique de la littérature.

Parole chiave: *Eco, critica, lettore, intertestualità, biblioteca*