

Umberto Eco e il post-moderno

Barbara Viscardi

Si incomincia a parlare di post-moderno intorno agli anni Settanta. David Lodge, ne *I modi della scrittura moderna*, si domandava nel 1979 «Ma quando finisce l'età moderna?», e citava il critico Ihab Hassan, di origine egiziana ma naturalizzato americano, che qualche anno prima, nel 1971, si era posto la medesima domanda in un suo testo intitolato appunto *Postmodernism*, e proponeva l'ipotesi che in realtà l'età moderna fosse già terminata e che si stesse già vivendo appunto nel post-moderno, l'età del «lento sopravvivere della simultaneità».

Il dibattito che ha fatto seguito a questi primi tentativi di definizione ha visto schierarsi i pensatori a favore e contro, a proporre insomma un volto buono, oppure uno decisamente problematico al medesimo fenomeno. Il primo gruppo coglieva soprattutto il venir meno della storia, della possibilità di rappresentarla e nel conseguente spaesamento (il termine è di Gianni Vattimo) un'occasione per liberare le differenze, una sorta di libertà problematica ma immensa. Dall'altro lato si mettevano in luce i rischi della spettacolarizzazione dell'esistenza e di una vera e propria «colonizzazione dell'inconscio» (come la definisce Remo Ceserani), a fronte di un mancato rinnovamento della società e dell'economia.

Il post-moderno è stato un fenomeno non solo letterario, ma ha toccato tutte le arti, lasciando tracce ancora visibili nell'architettura. Il moderno aveva in sé la consapevolezza di essere altro, di essere radicalmente nuovo, il post-moderno riprende invece quanto il passato ha prodotto e lo ripropone, o meglio ne ripropone dei segmenti, dei particolari, salvaguardando praticità e comodità. Certamente, per quanto attiene all'esperienza letteraria, la sua presenza è stata ed è più duratura, soprattutto in Italia, grazie alle opere di Umberto Eco, che per primo lo importò dagli Stati Uniti, raggiungendo con i suoi romanzi, e in particolare con il primo di questi, un pubblico vastissimo, non solo nazionale.

Con Eco anche il dibattito sul post-moderno arriva a un pubblico più vasto ed è proprio a questo scrittore che dobbiamo lo sforzo di definizione del fenomeno. Egli arriva a considerare il postmoderno non solo come un movimento particolare della storia della cultura, ma come condizione ricorrente. Egli legge nella storia artistica un periodico ritorno, dopo epoche di forzata sperimentazione inevitabilmente distruttive delle forme utilizzate nel passato, al recupero delle forme precedenti, quasi sempre in chiave ironica: Marino in epoca barocca, Gozzano a ridosso del futurismo e delle avanguardie. Eco arriva a sintetizzare questa sorta di ciclicità come la necessità di riprendere la parola dopo il trionfo della critica e della distruzione, per non ridursi al silenzio. Quando si propone la tela bianca e lo strappo in essa per andare al di là, non è più possibile osare nulla, ogni possibilità espressiva è negata, per riprendere la parola occorrono strategie diverse. Sulle caratteristiche di questa forma artistica egli interviene in più testi e in particolare in un suo saggio del 1999, che è la trascrizione

**Un'analisi
delle
caratteristiche
della forma
artistica
post-moderna
secondo Eco
(metanarrati-
vità,
citazionismo,
doppio
codificare
e ironia
intertestuale)
attraverso
alcune opere
dello stesso
autore**

C
o
s
c
i
e
n
z
a

27

1
o
2
0
1
1

**Barbara
Viscardi,**

docente di italiano
e storia nel triennio
della scuola
secondaria
superiore

di una conferenza tenuta a Forlì, vengono proposte, per definire un'opera post-moderna quattro categorie: metanarratività, citazionismo, doppio codificare e ironia intertestuale. Provo a utilizzarle per analizzare alcune opere dello stesso Eco.

La *metanarratività* è caratteristica presente in quasi tutte le opere post-moderne. Di per sé non è un'invenzione originale, l'esempio di Manzoni basti per tutti, ma gli autori postmoderni ne fanno un espediente ironico, la potenziano moltiplicandone gli effetti. Ne *Il nome della rosa* Eco avvisa i lettori che il suo testo è il frutto del ritrovamento di un libro, che a sua volta era la traduzione di un altro libro, che riproduceva il contenuto di un manoscritto. Il titolo *Naturalmente un manoscritto*, ammicca al lettore rievocando il precedente manzoniano con quel "naturalmente", che sottolinea la consapevolezza dell'autore e del lettore di trovarsi di fronte a una situazione nota e autorevolmente nota, ma nel contempo usa l'espedito moltiplicandolo più volte, come in un gioco di matrioske. Con l'ulteriore interpretazione data da Eco con il suo romanzo, le versioni diventano quattro, il testo perciò si nasconde, è un testo che non è produzione diretta dell'autore, ma che gli consente appunto di nascondersi e giocare sotto molteplici facce, dando luogo a molteplici possibili interpretazioni. L'autore nega il proprio ruolo, nega se stesso, ci chiede implicitamente di non leggere il romanzo ricercandone la chiave, di non farci troppe domande sul significato dell'opera.

Citazionismo. Anche questa tecnica non è originale. I grandi autori della nostra letteratura l'hanno sempre praticata, da Dante a Gozzano. Ma le citazioni in Eco diventano il testo stesso, che risulta proprio un vero tessuto di centinaia di altri testi che il lettore è sfidato a riconoscere. Nella premessa Eco del resto lo dichiara, presentando il suo romanzo come «storia di libri» appunto, non di «miserie quotidiane». Gli esempi sono moltissimi. Nel *Terzo giorno dopo compiuta* Adso ascolta dall'inquietante Ubertino la storia dell'eretico Dolcino e poi, ancora turbato, incontra la fanciulla bellissima e senza nome. La prima parte riporta testi del 1300 (*Storia di Michele minorita*) e brani trat-

ti dal *Manuale dell'inquisizione* di Bernardo Gui, nonché testi di Dolcino, ai quali sono frammiste anche citazioni dei volantini delle Brigate rosse. La seconda parte è invece interamente costruita sulla base di citazioni tratte dal *Cantico dei cantici* e di alcuni commenti al testo di epoca medioevale, insieme a testi di mistici. Questo breve elenco ci svela dunque anche la tecnica di assemblaggio delle citazioni, che non esprime soltanto virtuosismo compositivo, ma svela una possibile chiave interpretativa, o per lo meno un significato che il lettore più esperto può ritrovare. L'esperienza sessuale, peraltro l'unica del romanzo, la situazione peccaminosa in cui il giovane frate Adso viene a trovarsi, è descritta con parole tratte dai testi sacri, il significato mistico-religioso si rovescia in quello sessuale. La conclusione ci riporta poi in piena letteratura con la citazione dantesca del quinto canto dell'*Inferno*: Adso «cade come corpo morto» vedendo il cuore che la ragazza nascondeva nell'involto, ma se la situazione dei due personaggi, Dante e Adso, può essere paragonata per l'intensità emotiva, ben diverso è il significato complessivo, la morale alla quale i due testi ci conducono. Il cuore poi evoca a sua volta anche suggestioni boccacciane riportandoci alla famosa novella di apertura della quarta giornata, e crea un clima da *Grand guignol* subito negato e superato nel capitolo successivo. Questo episodio è carico anche di possibili riferimenti anche al tema amore-morte, classico anch'esso della storia letteraria, ma rivisitato da Eco in più di un romanzo come ripresa dell'accostamento dell'estasi di morte a quella erotica: desiderio di Dio ed eros si identificano, divino e concupiscenza si sovrappongono, ma se l'ascesi rinuncia volontariamente alla concupiscenza, la morte la rende impossibile per mancanza del corpo, entrambe allora diventano espressioni del desiderio del nulla, quindi della negazione di Dio.

Un citazionismo dunque complesso, sempre nascosto, mai casuale, che riporta, come suggerisce lo stesso scrittore, ad almeno quattro livelli di possibile senso, quattro come quelli individuati da Dante, anche se diversi nel contenuto. Quello letterale corrisponde ne *il nome della rosa* al romanzo

poliziesco, al giallo. Quello allegorico sono i riferimenti che possiamo trovare alla realtà contemporanea, come le citazioni dei volantini delle Brigate rosse che richiamano una possibile analogia fra questo Medioevo e gli anni di piombo. Quello morale è l'intertestualità: il testo che si legge ne contiene in realtà molti altri, portatori di altre idee. L'ultimo, quello anagogico, che per Dante riportava alle cose ultime, è lasciato a ciascuno di noi, ci metta il lettore ciò che desidera, aperto a infinite possibilità, quindi vuoto. Come si vede, la caratteristica del postmoderno come dilatazione all'infinito delle possibili verità, fino a negare la praticabilità di interpretazione univoca della storia, trova qui una continua e sottile conferma.

Doppio codificare. *Il nome della rosa* si può considerare una sintesi in chiave degli studi di Eco. Egli, attraversata l'esperienza delle avanguardie, approda agli studi di semiotica, dando a questa nascente disciplina un contributo fondamentale. L'idea portante del romanzo, proposta da Guglielmo sin dall'inizio, è proprio quella che niente esiste se non i segni, i quali non possono

rinvviare a significati al di là di se stessi, ma solo a differenze fra di loro, tra segni appunto. Il segno è l'assoluto. La parola invece, e ancor di più la scrittura, sono equivalenti alla menzogna e questa è accettabile purché sia chi legge, sia chi scrive, siano consapevoli della quota di menzogna possibile in un testo, che a questo punto diventa piacevole, un gioco condiviso.

Fin dal 1979, in *Lector in fabula*, Eco propone la necessità di un lettore modello, della possibilità di realizzare più livelli di fruizione del medesimo testo. Il lettore semantico, che rimane al primo livello di comprensione dell'opera, troverà ne *Il nome della rosa* uno splendido giallo, ben congegnato, piacevole (come quello proposto dalla versione cinematografica). Il lettore critico-estetico, percepirà invece quello che sta dietro, oltre l'intreccio della storia, e il suo livello di percezione sarà proporzionato alla qualità e alla quantità di letture già fatte e, quanto più il suo bagaglio culturale sarà alto, tanto più potrà apprezzare l'opera, coglierne le sfumature, quanto più questo bagaglio sarà diversificato tanto diversi saranno i percorsi di com-



preensione della medesima opera. Nelle *Postille al Nome della rosa* Eco riprende questa figura di lettore ideale, lo definisce «preda del testo». Un testo dunque che vuole essere un'esperienza di trasformazione per il lettore. «Tu dovrai essere mio – conclude Eco – e provare un brivido della infinita onnipotenza di Dio che verifica l'ordine del mondo», dove è piuttosto evidente che questa «infinita onnipotenza» è espressa da chi scrive, quindi, seppur nell'ambito ristretto dell'operazione letteraria, l'unica «infinita onnipotenza» è quella dell'autore, del manipolatore di parole e segni. Il lettore ingenuo sa di trovarsi di fronte a un giallo, cioè a una serie di delitti il responsabile dei quali, il colpevole, sarà smascherato solo alla fine. Il lettore critico-estetico potrà apprezzare una serie di riferimenti impliciti al genere letterario "giallo", si accorgerà che l'azione di svolge dentro a un ambiente chiuso come nel celeberrimo *Assassinio sull'Orient Express*, oppure noterà come la concatenazione dei delitti è fatta sulla base di un testo, l'*Apocalisse*, come avviene in un altro classico del genere, *Dieci piccoli indiani*, infine riconoscerà nel confronto finale fra il detective e l'assassino una ripresa di una conclusione classica del genere. Ogni elemento che costituisce il giallo è in realtà un riferimento ad altri gialli, una specie di sintesi del genere. Analoga analisi si può proporre per ciascun personaggio. Guglielmo da Baskerville fa riferimento al filosofo Occam e al titolo di un noto giallo, ma la descrizione del suo aspetto fisico è la ripresa di quella di Sherlock Holmes: «alto più di un metro e ottanta, esageratamente sottile che pareva molto più alto» l'investigatore, mentre Guglielmo ha una statura «che superava quella di un uomo normale ed era tanto magro da sembrare più alto». «I suoi occhi erano vivaci e penetranti», scrive sir Arthur Conan Doyle, ed Eco: «Aveva gli occhi acuti e penetranti». Il confronto può continuare sulle altre caratteristiche: il naso adunco che conferisce ad entrambi «un'espressione vigile», il mento che denuncia «una salda volontà», i polpastrelli delle dita sempre anneriti dalle strane sostanze che manipolava e infine l'uso di sostanze stupefacenti. La coppia Guglielmo–Adso propone in molti aspetti

quella Holmes–Watson, per la distanza di comprensione dei due personaggi e l'atteggiamento adorante, di discepoli del genio, sia di Adso, sia di Watson, il loro ruolo di narratori e infine il suono stesso del loro nome.

Proprio il metodo investigativo di Holmes era stato utilizzato da Eco in un confronto con il filosofo americano Ch. S. Peirce, vissuto tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, nei suoi saggi sulla teoria semiotica, mentre l'episodio iniziale del cavallo fuggito dall'abbazia che Guglielmo "vede" attraverso i segni che sa leggere intorno a sé destando grande stupore e ammirazione, è la ripresa di un racconto di Voltaire, *Zadig*, analizzato da Eco già nel 1952. Gli esempi potrebbero continuare. Quando decifra il messaggio in codice nel secondo giorno, Guglielmo parla di «inferenza», rimandandoci alla teoria dell'autore sul pensiero congetturale, poi ripresa quasi alla lettera nel quarto giorno. Guglielmo appare perciò, come sottolinea lo stesso Adso, «molto lontano dai filosofi medioevali», anzi egli è un rappresentante di un'epoca molto vicina alla nostra. Conosce testi in arabo mai tradotti in latino, la consistenza delle biblioteche antiche e medioevali, esprime pareri di Lutero sulla religiosità degli italiani, legge testi di Jacopo Passavanti, conosce la regola di Trémaux e Maurice per uscire dai labirinti, cita il celeberrimo rasoio di Occam in versione secentesca, dubita di un ordine dell'universo, adotta insomma punti di vista che non potevano essere medioevali, ma che appartengono agli studiosi contemporanei del Medioevo, o che sono propri dello stesso autore.

Nel terzo giorno Guglielmo propone un'interpretazione della predica agli uccelli di San Francesco come predica a uccelli rapaci che si può ritrovare nella *Storia religiosa* di Giovanni Miccoli, del 1974, mentre nel settimo, discutendo con Jorge, utilizza le idee di Michail Bachtin, comparse nella *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale*, pubblicata da Einaudi nel 1974, o ancora cita un intervento dello stesso autore sui sistemi utilizzati dalle classi dominanti per distruggere i gruppi rivoluzionari organizzati, uscito nel 1977. Guglielmo è personaggio poco

medioevale, piuttosto complesso da decifrare, ma molto vicino alle posizioni dell'autore. Un'ultima osservazione merita questo monaco francescano proprio sulla sua lontananza rispetto ai tratti caratteristici dell'abito che indossa. Sembra sempre essere a disagio in questi panni, come si può notare quando definisce «perversione» diventare cardinale, nel *Primo giorno*, *Verso nona*, mentre nel terzo ascolta con «un'ombra di indulgenza» la confessione tra le lacrime di Adso reduce del peccato con la fanciulla, mostrandosi infine piuttosto dubbioso sull'effettività del carisma sacerdotale in materia di confessione («lo ti ho assolto, ma non si sa mai») e dicendogli «Vai a chiedere conferma al Signore». Più in generale, in tutto il romanzo, Guglielmo affronta i temi teologici citando alla lettera i testi più innovatori e radicali, dimostrando un particolare interesse soprattutto per il concetto di potenza divina, volendo mostrare come in esso è inclusa la negazione di Dio. Alla fine del romanzo, quando ormai l'abbazia è perduta, egli arriva ad affermare che «È difficile accettare l'idea che non vi può essere un ordine nell'universo» e Adso «per la prima e l'ultima volta» ardisce una conclusione teologica, esprimendola con una serie di domande consequenziali: «Ma come può esistere un essere necessario totalmente intessuto di possibile? Che differenza c'è allora tra Dio e il caos primigenio? Affermare l'assoluta onnipotenza di Dio e la sua assoluta disponibilità rispetto alle sue scelte equivale a dimostrare che Dio non esiste!». Guglielmo risponde a sua volta che, se la sua risposta fosse affermativa, egli non potrebbe più comunicare il suo sapere e Adso ancora chiede se questa impossibilità sia dovuta al fatto che a quel punto «non ci sarebbe più sapere possibile e comunicabile», oppure perché interverrebbe la censura a impedirglielo. Se Guglielmo rispondesse affermativamente alla domanda diventerebbe esplicitamente perso-

naggio non più medioevale, ma il sostenitore di una nuova configurazione del sapere che fa a meno di verità incrollabili, diventerebbe insomma un esponente del postmoderno, oppure un cripto-ateo, che accetta di tacere per non cadere vittima dell'Inquisizione. Due soluzioni impensabili in epoca medioevale, ma possibili a partite anche dai testi medioevali, nessuna delle due praticata nel romanzo perché il personaggio non può rispondere, un provvidenziale crollo dei tetti glielo impedisce. La giornata si chiude con una citazione del *Libro dei Re*, dove si narra dell'incontro tra Dio e il profeta Elia, preceduto da diversi fenomeni naturali: «*Non in commotione, non in commotione Dominus*», Dio non era nel terremoto, potrebbe però alludere, con un testo che ne vuole affermare la presenza, proprio all'assenza di Dio.

Sfumature di significato e ammiccamenti che solo il lettore esercitato può cogliere, ma che non possono essere ignorati del tutto. Un po' come è avvenuto in campo musicale con il fenomeno dei Beatles, una musica orecchiabile, ma che conteneva stilemi colti che l'orecchio educato riconosceva. Opera per tutti, che tutti possono apprezzare, ma che non comunica gli stessi livelli di contenuto a tutti.

Infine, l'*ironia intertestuale*. Questa mistione di testi, questo rimando continuo avviene sotto la caratteristica dell'ironia, la quale domina le componenti prima evidenziate, instaurando un particolare gioco di rimandi con il lettore, o meglio con i diversi livelli di lettura ai quali ci si può collocare.

(Lo scritto costituisce la trascrizione, rivista dall'Autrice, di una lezione tenuta all'Unitre di Alessandria)

