

Di Umberto Eco  
nei "Tascabili" Bompiani

OPERA APERTA  
APOCALITTICI E INTEGRATI  
LA STRUTTURA ASSENTE  
COME SI FA UNA TESI DI LAUREA  
IL SUPERUOMO DI MASSA  
LECTOR IN FABULA  
IL NOME DELLA ROSA  
SETTE ANNI DI DESIDERIO  
SUGLI SPECCHI  
e altri saggi  
IL PENDOLO DI FOUCAULT  
DALLA PERIFERIA DELL'IMPERO  
DIARIO MINIMO  
IL SECONDO DIARIO MINIMO  
INTERPRETAZIONE E SOVRAINTERPRETAZIONE  
SEI PASSEGGIATE NEI BOSCHI NARRATIVI  
L'ISOLA DEL GIORNO PRIMA

**Umberto Eco**  
**SEI PASSEGGIATE**  
**NEI BOSCHI**  
**NARRATIVI**

**Harvard University, Norton Lectures 1992-1993**



**BOMPIANI**

1. Entrare nel bosco	1
2. I boschi di Loisy	33
3. Indugiare nel bosco	61
4. I boschi possibili	91
5. Lo strano caso di via Servandoni	119
6. Protocolli fittizi	145
Indice dei nomi	177

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

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

Passiamo ora alla prima questione. In *Opera aperta*, commentando la strategia delle riprese televisive dirette, che inquadrano un flusso di eventi fortuiti attraverso strutture narrative, osservavo che la vita è certamente più simile allo *Ulysses* che ai *Tre moschettieri*, e tuttavia noi siamo più propensi a leggerla come se fosse un racconto di Dumas che non come se fosse un racconto di Joyce.<sup>1</sup>

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

Pensavo che un vero dandy non avrebbe mai fatto all'amore con Scarlett O'Hara e neppure con Costanza Bonacieux, o con la Perla di Labuan. Io col feuilleton giocavo, per passeggiare un poco fuori della vita. Mi assicurava, perché prometteva l'irraggiungibile. Invece no... Aveva ragione Proust: la vita è rappresentata meglio dalla cattiva musica che non da una Missa Solemnis. L'arte ci prende in giro e ci rassicura, ci fa vedere il mondo come gli artisti vorrebbero che fosse. Il feuilleton finge di scherzare, ma poi il mondo ce lo fa vedere così com'è, o almeno così come sarà. Le donne sono più simili a Milady che a Lucia Mondella, Fu Manchu è più vero di Nathan il Saggio, e la storia è più simile a quella raccontata da Sue che a quella progettata da Hegel.<sup>2</sup>

Una osservazione amara, certamente, fatta da un personaggio deluso. Ma ritrae abbastanza bene la nostra tendenza a capire quel che ci accade nei termini di quello che Barthes chiamava un *texte lisible*. Poiché la finzione narrativa sembra più confortevole della real-

<sup>1</sup> *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, p. 204, nota 16.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, Milano, Bompiani, 1988, p. 389.

tà, cerchiamo di interpretare quest'ultima come se fosse finzione narrativa.

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

Nel 1934 Carlo Emilio Gadda aveva pubblicato su un giornale un articolo, "Mattinata ai macelli". Si trattava della descrizione del macello di Milano, ma siccome Gadda era un grande scrittore quell'articolo appariva anche come un bell'esempio di narrativa. Recentemente Andrea Bonomi<sup>3</sup> ha proposto un interessante esperimento mentale. Immaginiamo che l'articolo (rimasto inedito) non menzioni mai la città di Milano ma parli semplicemente di "questa città" e che un ricercatore ne trovi quella che ritiene l'unica copia esistente tra le carte inedite di Gadda. Il ricercatore legge, e non sa se si tratti della descrizione di un frammento del nostro mondo o di finzione. Non si chiede pertanto se le affermazioni contenute nel testo siano vere, ma gode nel ricostruire un universo, quello dei macelli di una certa città, anche se questa città non esistesse. Più tardi il ricercatore scopre che un'altra copia dell'articolo esiste presso l'archivio del macello di Milano, e la copia porta a margine una annotazione del direttore del macello che, tanti anni prima, aveva scritto "descrizione minuziosa e assolutamente esatta". Dunque il testo di Gadda stava parlando di un macello

<sup>3</sup> Andrea Bonomi, *Lo spirito della narrazione*, Milano, Bompiani, 1994, cap. 4.

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

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

Questo ci impone di riconsiderare una distinzione abbastanza in uso tra i teorici del testo, quella tra *nar-*

*rativa naturale e narrativa artificiale*.<sup>4</sup> Si ha narrativa naturale quando raccontiamo una sequenza di eventi realmente accaduti, che il locutore crede che siano accaduti, o vuol far credere (mentendo) che siano realmente accaduti. Quindi è narrativa naturale il racconto che potrei fare su cosa mi è accaduto ieri, una notizia di giornale o l'intera *Storia del reame di Napoli* di Benedetto Croce. La narrativa artificiale sarebbe rappresentata dalla finzione narrativa, la quale fa soltanto finta, come si è detto, di dire la verità, o assume di dire la verità nell'ambito di un universo di discorso finzionale.

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

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

<sup>4</sup> Cfr. per esempio Theun van Dijk, "Action, Action Description and Narrative", *Poetics*, 5, 1974, pp. 287-338.

finzionalità e avevano *proiettato* il contenuto della trasmissione sul mondo reale.

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

Ma quella mattina, quando sono entrato nel bar sotto casa per prendere il mio caffè, sono stato accolto da manifestazioni di gioia e di sollievo da parte dei baristi, i quali avevano creduto che Celli mi avesse realmente ucciso. Ho attribuito l'incidente al fatto che quelle persone non avessero una cultura sufficiente per riconoscere le convenzioni giornalistiche; ma più tardi ho incontrato il mio preside, persona colta e che conosce assai bene queste convenzioni, il quale mi ha detto che quella mattina, aprendo il giornale, aveva

avuto un sobbalzo. Un sobbalzo di breve durata, ma per un momento quel titolo, su un giornale, che per definizione racconta avvenimenti realmente accaduti, gli era parso riferirsi a una notizia reale.

Potremmo dire, ed è stato detto, che la narrativa artificiale è strutturalmente più complessa di quella naturale, ma ogni sforzo di determinare differenze strutturali tra narrativa naturale e artificiale di solito può essere falsificato da una serie di esempi. Se si assume che nella finzione narrativa ci siano personaggi che compiono o subiscono azioni nel corso di eventi, e che queste azioni trasformino la situazione di un personaggio da uno stato iniziale a uno stato finale, questo requisito si applica anche al racconto, serio e vero, "ieri sera ero morto di fame, sono andato a cena, ho mangiato *steak and lobster*, e dopo mi sentivo soddisfatto".<sup>5</sup> Se si aggiunge che queste azioni debbono essere difficili e comportare una scelta drammatica e inattesa, sono sicuro che Jerome K. Jerome avrebbe saputo raccontarci in modo drammatico l'angoscia che lo aveva colto di fronte alla scelta difficile tra bistecca e aragosta, e il modo geniale con cui aveva risolto il suo dramma. Né si può dire che i personaggi dello *Ulysses* si trovino di fronte a scelte più drammatiche di quelle che dobbiamo fare nella vita di tutti i giorni. Neppure i precetti aristotelici (che il personaggio non sia né peggiore né migliore di noi, che subisca rapidi mutamenti di fortuna, peripezie e agnizioni, che l'azione giunga a un punto di catastrofe a cui faccia seguito la catarsi) sono sufficienti a definire una finzione narra-

<sup>5</sup> *Steak and Lobster*, bistecca e aragosta è un tipico piatto "di prestigio" servito in certi ristoranti americani per clienti che vogliono godere l'esperienza di aver il meglio dalla vita, ma a prezzo ragionevole (sia la bistecca sia l'aragosta sono servite in porzioni più modeste del solito).

tiva, perché anche molte delle *Vite* di Plutarco rispondono a questi requisiti.

La finzionalità sembrerebbe esser segnalata dall'insistenza su dettagli storicamente inverificabili, dall'esplorazione degli strati mentali e affettivi del personaggio. Ma Barthes, parlando degli "effetti di realtà" usati dalla narrativa, citava un passo dalla *Histoire de France* di Michelet (V. La revolution, 1869) dove l'autore, parlando di Charlotte Corday in prigione, inserisce un tipico effetto narrativo (per l'insistenza su particolari non documentabili): "dopo un'ora e mezzo qualcuno bussò dolcemente a una porticina che si trovava dietro di lei...".<sup>6</sup>

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

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

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

<sup>6</sup> "L'effetto di reale", in *Il brusio della lingua*, trad. Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, p. 151.

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

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

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

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

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

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

Forse non faremo cosa sgradita ai nostri lettori approfittando di questa occasione per presentare una concisa

narrazione della vita del più grande re che, in tempi moderni, sia salito a un trono per diritto ereditario. Temiamo che non sarà possibile contenere un racconto così lungo e avventuroso entro i limiti che ci dobbiamo imporre.

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

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

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

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

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

una bella giornata dell'agosto dell'anno 1913."<sup>7</sup> Tuttavia basta trovare un'opera di finzione che non esibisca una di queste caratteristiche (e potremmo fornire decine e decine di esempi), per dire che non esiste un segnale incontrovertibile di finzionalità – a meno che non intervengano elementi del paratesto.

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

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

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

<sup>7</sup> *L'uomo senza qualità*, trad. Anita Rho, Torino, Einaudi, 1957, p. 9.



Parlando di Nerval, Proust dice che "sentiamo un brivido, quando ci capita di leggere in un orario ferroviario il nome di Pontarmé".<sup>8</sup> Dopo aver riconosciuto in *Sylvie* il sogno di un sogno, eccolo a sognare di quel Valois che realmente esiste, nell'assurda speranza di ritrovarvi la fanciulla che ormai era diventata anche parte dei suoi propri sogni.

Il prendere sul serio i personaggi fittizi produce anche narrativa intertestuale, dove l'ingresso – in un romanzo o un dramma – del personaggio di un altro romanzo funziona persino come segnale di veridicità: tale è il caso della fine del secondo atto del *Cyrano de Bergerac* di Rostand, dove l'eroe viene felicitato da un moschettiere, di cui si dirà con ammirazione che è d'Artagnan. Il d'Artagnan della finzione dumasiana diventa garanzia di verità per la storia di Cyrano – anche se il d'Artagnan storico ci è noto attraverso testimonianze fantasiose, mentre del Cyrano storico sappiamo moltissimo.

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

Vienna, 1950. Vent'anni sono passati, ma Sam Spade non ha rinunciato a impadronirsi del falcone maltese. Il suo contatto è ora Harry Lime, ed entrambi stanno con-fabulando al sommo della ruota del Prater. Scendono e si recano al Caffè Mozart, dove Sam sta suonando in un

<sup>8</sup> "Gérard de Nerval", in *Contre Sainte-Beuve*, cit., p.181.

angolo, sulla cetra, "As time goes by". Al tavolino in fondo, la sigaretta all'angolo del labbro piegato in una smorfia amara, sta Rick. Aveva trovato un accenno tra i documenti mostratigli da Ugarte, e mostra una foto di Ugarte a Sam Spade: "Cairo!" mormora l'investigatore. Rick continua: a Parigi, quando vi era entrato trionfalmente con il capitano Renault al seguito di De Gaulle, aveva saputo dell'esistenza di una certa Dragon Lady (che probabilmente aveva ucciso Robert Jordan durante la guerra civile spagnola), che i servizi segreti avevano messo sulle tracce del falcone. Dovrebbe arrivare a minuti. Si apre la porta e appare una figura muliebre. "Ilsa!" – grida Rick. "Brigid!" – grida Sam Spade. "Anna Schmidt!" – grida Lime. "Miss Scarlett!" grida Sam, "Siete tornata! Non fate ancora del male al mio padrone!"

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

Quand'è che è facile attribuire esistenza reale a un personaggio fittizio? Badate che questa non è la sorte di tutti i personaggi fittizi. Non è accaduto a Gargantua, a Don Chisciotte, a Madame Bovary, a Long John Silver, a Lord Jim, a Popeye (né a quello di Faulkner né a quello dei *comic books*). Invece è accaduto a Sherlock Holmes, a Siddharta e a Rick Blaine. Io ritengo che questa vita extratestuale e intratestuale dei personaggi coincida con il fenomeno del culto. Perché un film diviene un *cult movie*, perché un romanzo o un poema diventano un *cult book*?

Tempo fa, cercando di spiegare perché *Casablanca* fosse diventato oggetto di culto, ho avanzato l'ipotesi che una condizione del successo e del culto sia la "sgangheratezza" dell'opera. Ma sgangheratezza vuole dire anche "sgangherabilità". Mi spiego. È ormai noto

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

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

ressante perché opera d'arte. È la 'Monna Lisa' della letteratura."<sup>9</sup>

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

Molti sono dunque i motivi per cui un'opera di finzione può essere travasata nella vita. Ma oggi dob-

<sup>9</sup> T.S.Eliot, *Selected Essays*, cit., p. 144, trad. Roberto Sanesi in *Opere 1904-1938*, Milano, Bompiani, 1992, pp.364-365.

biamo anche occuparci di un altro problema, ben più importante: e si tratta della nostra attitudine a costruire la vita come un racconto.

Il mito giudaico-cristiano delle origini vuole che Adamo abbia dato nomi alle cose. Nella secolare ricerca di una lingua perfetta<sup>10</sup> si è tentato di ricostruire la lingua di Adamo, che avrebbe saputo nominare le cose secondo la loro natura, ma per secoli si è ritenuto che Adamo avesse inventato una nomenclatura, e cioè una lista di *designatori rigidi*, nomi di generi naturali, per assegnare un nome "vero" ai cavalli, alle mele o alle querce. È stato solo nel XVII secolo che Francis Lodwick ha avanzato l'idea che i nomi originali non dovessero essere nomi di sostanze ma di azioni, che cioè non vi fosse un nome originale per il bevitore o per la bevanda, ma per l'atto di bere (*to drink*), e che da quello schema di azione derivassero i nomi di chi compie l'atto (*the drinker*), dell'oggetto (*the drink*), del luogo (*the drink-house*), e così via. Lodwick stava anticipando quella che oggi si chiama la *grammatica dei casi* (di cui Kenneth Burke è stato un pioniere), e secondo la quale la nostra comprensione di un dato termine in un dato contesto assume la forma di uno schema di istruzioni che considera un Agente, un Contro-agente, uno Scopo, e così via. In breve, noi comprendiamo una frase perché siamo abituati a pensare una storia elementare a cui l'asserto si riferisce, anche quando si sta parlando di individui o generi naturali.

Troviamo una idea del genere nel *Cratilo* platonico: le parole non rappresenterebbero le cose in se stesse,

<sup>10</sup> Cfr. Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, Laterza, 1993.

bensì l'origine o il risultato di un'azione. La forma genitiva di Jupiter è *Diòs* perché questo nome originale esprimeva l'attività fondamentale del re degli dèi, vale a dire essere *dì òn zen*, colui attraverso il quale viene data la vita. Parimenti uomo, *ànthropos*, è visto come la corruzione di un sintagma precedente che significava "colui che è capace di riconsiderare ciò che ha visto".

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

Oggi in Intelligenza Artificiale si parla di *frames* come di schemi di azione (entrare in un ristorante, andare alla stazione per prendere un treno, aprire un ombrello) conoscendo i quali un computer è in grado di capire diverse situazioni. Ma uno psicologo come Jerome Bruner assume che anche il nostro modo normale di render conto dell'esperienza quotidiana prende la forma di una storia, e lo stesso accade con la Storia come *historia rerum gestarum*. Arthur Danto ha detto che "la storia racconta storie"; Hayden White ha parlato della storiografia come "artefatto letterario". Greimas ha fondato tutta la sua teoria semiotica sopra

un "modello attanziale," una sorta di scheletro narrativo che rappresenta la struttura profonda di ogni processo semiotico.<sup>11</sup> I nostri rapporti percettivi funzionano perché diamo fiducia a un racconto precedente. Non percepiremmo pienamente un albero se non sapessimo (perché altri ce l'hanno raccontato) che esso è il frutto di una lenta crescita, e non è spuntato dal mattino alla sera: anche questa certezza fa parte del nostro "capire" che quell'albero è un albero, e non un fiore. Prendiamo per certo un racconto che i nostri antenati ci hanno tramandato, anche se oggi questi antenati si chiamano scienziati.

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

<sup>11</sup> Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986; Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1965; Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973 (trad. it. *Retorica e storia*, Napoli, Guida, 1978); Jorge Lozano, *El Discurso Historico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987 (trad. it. *Il discorso storico*, Palermo, Sellerio, 1991); A.J. Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970 (trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974), e *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983 (trad. it. *Del senso II*, Milano, Bompiani, 1984).

madre (ma infine anche di quella di Giulio Cesare) avessimo avuto la stessa esperienza *oculare* che abbiamo avuto del nostro ultimo viaggio.

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

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

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

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

La costruzione della nostra vicenda inizia molto indietro, sin dall'inizio del XIV secolo, quando Filippo il Bello distrusse l'Ordine dei Templari. Da quel momento in avanti non si era cessato di favoleggiare sulla sopravvivenza clandestina dell'ordine, e ancora oggi su quest'argomento potete trovare decine di libri nelle librerie dedicate alle scienze segrete e occulte.<sup>12</sup> Nel XVII secolo nasceva un'altra storia, quella dei Rosa-Croce, una confraternita che appare sulla scena storica in quanto viene descritta dai Manifesti Rosacroci (Fama, 1614, Confessio, 1615). Gli autori o l'autore dei manifesti rimangono formalmente ignoti, anche perché coloro a cui vengono attribuiti ne negano la paternità. I manifesti suscitano una catena di interventi da parte di personaggi che sostengono l'esistenza della confraternita, e affermano di volervi ardentemente appartenere. Malgrado alcuni accenni, nessuno afferma di appartenervi, perché il gruppo è segreto, e il comportamento abituale degli scrittori rosacroci è affermare di non essere rosacroci. Questo implica che, per definizione, tutti coloro che hanno in seguito affermato di esserlo, certamente non lo sono. Di conseguenza, non solo non esistono prove storiche dell'esistenza dei Rosa-Croce, ma per definizione non possono esistere, e Heinrich Neuhaus nel XVII secolo poteva dimostrare la loro esistenza solo grazie a questo straordinario argomento: "Per il semplice fatto che essi cambiano e nascondono il loro nome, mentono sulla loro età, e che per loro stessa ammissione ven-

<sup>12</sup> Nel testo americano mi riferisco agli scaffali delle librerie americane comunemente intitolati al *New Age*. Per ottenere lo stesso effetto ironico dovrei parlare, per l'Italia, di scaffali che, anche nelle librerie normali, hanno sostituito quelli che negli anni sessanta e settanta erano dedicati a Marxismo e Rivoluzione.

gono senza farsi riconoscere, non vi è persona con un poco di logica che possa negare che necessariamente occorre che essi esistano."<sup>13</sup> Eppure nei secoli successivi abbiamo visto pullulare gruppi esoterici che, in polemica reciproca, si definiscono i soli e veri eredi dei Rosa-Croce originari, assumendo di possedere documenti inoppugnabili che però, siccome sono segreti, non possono essere mostrati a nessuno.

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

Su queste società segrete, e sul fatto che esistessero dei Superiori Sconosciuti che dirigevano il destino del mondo, si discute a lungo prima della rivoluzione francese. Nel 1789 il Marchese di Luchet avverte che "si è formata in seno alle tenebre più dense una società di nuovi esseri che si conoscono senza essersi mai visti... Questa società adotta del regime gesuitico l'obbedienza cieca, della massoneria le prove e le cerimonie esteriori, dei Templari le evocazioni sotterranee e l'incredibile audacia."<sup>14</sup>

Tra il 1797 e il 1798, in risposta alla rivoluzione francese, l'Abate Barruel aveva scritto i suoi *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, un libro apparentemente storico che però si legge come un romanzo d'appendice. Esso inizia, naturalmente, coi Templari.

<sup>13</sup> *Pia et ultimissima admonestatio de Fratibus Roseae-Crucis*, Dantzig, 1618.

<sup>14</sup> *Essai sur la secte des illuminés*, Paris, 1789, V e XII.

Dopo il rogo del gran maestro Jacques de Molay, essi si trasformano in una società segreta per distruggere la monarchia e il papato, e creare una repubblica mondiale. Nel XVIII secolo essi s'impadroniscono della Massoneria e creano una sorta di accademia i cui diabolici membri sono Voltaire, Turgot, Condorcet, Diderot e d'Alembert – e da questo cenacolo prendono origine i Giacobini. Ma gli stessi Giacobini sono controllati da una società ancor più segreta, quella degli Illuminati di Baviera, regicidi per vocazione. La rivoluzione francese è stata l'effetto finale di questo complotto.

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

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

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

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

questo complotto infernale, quali sciagure spaventevoli, quale genere di orrenda schiavitù, quale destino di dispotismo esso significhi per l'Europa, se per avventura si realizzasse...”

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

Nel 1868 Hermann Goedsche, un impiegato delle poste tedesche, che aveva già pubblicato altri libelli manifestamente calunniosi, scrisse un romanzo popolare, *Biarritz*, sotto lo pseudonimo di Sir John Retcliffe, una storia in cui si descrive una cerimonia occulta nel cimitero di Praga. Goedsche altro non fa che copiare una scena dal *Giuseppe Balsamo* di Dumas (del 1849) in cui si descrive l'incontro tra Cagliostro, capo dei Superiori Sconosciuti, e altri illuminati, quando tutti insieme progettano l'affare della Collana della Regina. Ma invece che Cagliostro & Co., Goedsche fa apparire i rappresentanti delle dodici tribù di Israele, che si riuniscono per preparare la conquista del mondo, come vien palesato senza infingimenti dal Gran Rabbino. Cinque anni dopo la stessa storia sarà ripresa da un libello russo (*Gli ebrei, signori del mondo*), ma come se si trattasse di cronaca vera. Nel 1881, *Le contemporain* ripubblica la stessa storia, asserendo che proviene da una fonte sicura, il diploma-

tico inglese Sir John Readcliff. Nel 1896 François Bournand usa di nuovo il discorso del Gran Rabbino (che questa volta si chiama John Readclif) nel suo libro *Les Juifs, nos contemporains*. Da questo punto in avanti, l'incontro massonico inventato da Dumas, fuso col progetto gesuitico inventato da Sue e attribuito da Joly a Napoleone III, diventa il vero discorso del Gran Rabbino e riappare in varie forme e in vari luoghi.

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

Il testo corretto da Rachovskij rappresentò probabilmente la fonte primaria dei *Protocolli dei Savi Anziani di Sion*. Questo testo rivela la sua fonte romanzesca perché è poco credibile, se non in un romanzo di Sue, che i "cattivi" esprimano in modo così scoperto e svergognato i loro malvagi progetti. I Savi dichiarano candidamente di avere "un'ambizione sconfinata, una ingordigia divoratrice, un desiderio spietato di vendetta e un odio intenso".<sup>15</sup> Ma, come nel caso dell'*Amleto* secondo Eliot, la varietà delle fonti romanzesche rende questo testo abbastanza incongruo.

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

Molti hanno notato che era facile riconoscere nei *Protocolli* un documento prodotto nella Francia ottocentesca, perché essi abbondano di riferimenti a problemi della società francese dell'epoca (lo scandalo del Canale di Panama, o le voci sulla presenza di azionisti

<sup>15</sup> I "Protocolli" dei "Savi Anziani" di Sion, in *La Vita Italiana*, Rassegna Mensile di Politica diretta da Giovanni Preziosi, Roma, 1938, con introduzione di Julius Evola.

ebrei nella compagnia parigina del Metro). Ma era anche facile riconoscere tra le fonti molti e notissimi romanzi popolari. Ahimè, la storia – ancora una volta – era narrativamente così convincente che fu facile prenderla sul serio.

Il resto di questa storia è Storia. Un monaco itinerante russo, Sergej Nilus – una figura a mezza strada tra l'intrigante e il profeta – per sostenere le proprie ambizioni "rasputiniane" (voleva diventare confessore dello Zar), ossessionato dall'idea dell'Anticristo, pubblica e commenta il testo dei *Protocolli*. Dopo di che il testo viaggia attraverso l'Europa sino a pervenire nella mani di Hitler... Tutti conoscono le puntate successive.<sup>16</sup>

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

L'unica opinione su cui possa impegnarmi è che, siano essi autentici o meno, i Protocolli rappresentano il

<sup>16</sup> Per la ricostruzione dell'intera vicenda, a cui mi sono attenuto, vedi Norman Cohn, *Licenza per un genocidio*, Torino, Einaudi, 1969.



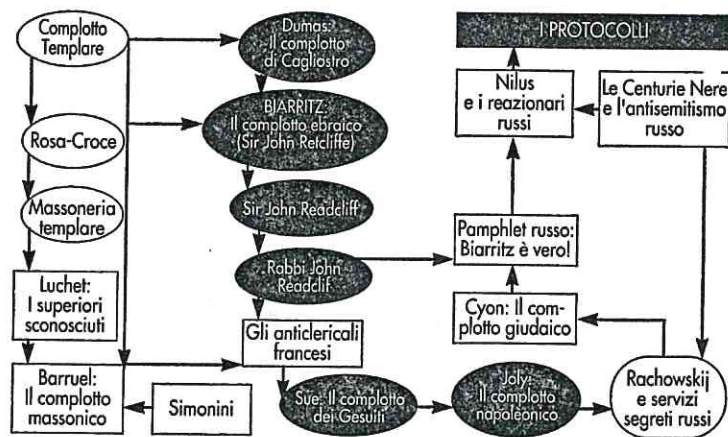


Figura 14

programma di una rivoluzione mondiale e, data la loro natura profetica e la loro somiglianza straordinaria coi programmi di altre società segrete del passato, essi sono o l'opera di qualche società segreta o di qualcuno che conosceva benissimo le tradizioni delle società segrete, e che era capace di riprodurre le loro idee e il loro stile.<sup>17</sup>

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

<sup>17</sup> Nesta Webster, *Secret Societies and Subversive Movements*, London, Boswell, 1924.

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

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

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

Qualche mese fa sono stato invitato a visitare il Museo della Scienza e della Tecnica di La Coruña, in Galizia, e alla fine della mia visita il direttore mi ha annunciato una sorpresa e mi ha condotto nel planetario. I planetari sono sempre luoghi suggestivi, perché quando si spegne la luce si ha davvero l'impressione di

sedere in un deserto, sotto il cielo stellato. Ma quella sera mi era stato riservato qualcosa di più.

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

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

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

avvenuto nel cosmo in un momento del passato, era vita reale perché io ero vero e non il personaggio di un romanzo. Ero, per un momento, il Lettore Modello del Libro dei Libri.

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

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