

IL PENDOLO DI FOUCAULT O DELLA NEGAZIONE

Iniziare la presentazione del *Pendolo di Foucault* con un riassunto del romanzo, è operazione che affianca alla certezza della riduttività il rischio della inutilità: la prima è, naturalmente, tanto maggiore quanto più l'opera è complessa, come accade per il libro di Eco, il secondo è alimentato dalla congerie di trame, sussidi, schemi, schede, *vademecum*, dizionari che l'industria culturale ha rovesciato sull'utenza. Tuttavia, una ricostruzione accurata, per quanto possibile, della fabula del *Pendolo di Foucault* si rivela preliminarmente necessaria, per due motivi almeno: innanzitutto, per permettere una miglior padronanza dell'intreccio, complesso al limite della farragine; secondariamente perché esso introduce già nella sfera dell'interpretazione (nelle *Postille al Nome della rosa* Eco afferma che qualsiasi romanzo "è una macchina per generare interpretazioni")(1). Dunque, protagonista del racconto e io narrante di avvenimenti che si svolgono tra il 1972 e il 1984 (con frequenti e vaste escursioni temporali) è Casaubon (sprovvisto di nome di battesimo e gratificato, da Lia, del soprannome Pim), giovane laureando in filosofia alla Statale di Milano con una tesi sul processo ai Templari. Questa competenza suscita l'interesse di Jacopo Belbo, quarantenne redattore di una casa editrice (la Garamond), conosciuto casualmente al bar Pilade, che invita Casaubon a collaborare con lui ed il suo collega Diotallevi (curioso tipo di ebreo per elezione, non per nascita, infatuato della Cabala) a sceverare, tra i manoscritti sull'argomento che pervengono all'editore, quelli provvisti di dignità scientifica. Il primo incontro è con il colonnello (a riposo) Ardenti, che esibisce un messaggio cifrato, lasciato a suo dire dai Templari, e la decrittazione, incompleta ma già bastantemente zeppa di deliranti connessioni tra gli elementi più disparati, che egli ne propone: secondo essa, i cavalieri del tempio, al momento della distruzione del loro ordine, voluta da Filippo il Bello nel 1307 e perseguita negli anni successivi, avrebbero ordito un piano per la riconquista del mondo. Il manoscritto del colonnello viene rifiutato, ma la rete delle analogie comincia ad inquietare i tre protagonisti, tanto più che il giorno dopo il commissario De Angelis informa Belbo che l'Ardenti è misteriosamente scomparso, forse ucciso.

Casaubon si laurea e si traferisce in Brasile, assieme ad Amparo ("era bella, marxista, brasiliana, entusiasta, disincantata, aveva una borsa di studio e un sangue splendidamente misto": p. 129). Lì gli riappare, nella forma del sincretismo magico-religioso brasiliano, la misteriosa selva delle analogie, alla quale soggiace, suo malgrado, anche Amparo, e che viene grandemente e sorprendentemente arricchita dalle conversazioni con il signor Agliè: il misterioso ed affabile personaggio, senza dubbio tra i meglio riusciti del romanzo, forse reincarnazione dell'immortale conte di san Germano, convoca Templari, Rosa-Croce, il Corpus Hermeticum alla difesa di un

ineffabile segreto custodito dai Signori del mondo.

Tornato a Milano, Casaubon impianta una agenzia di informazioni culturali, incontra Lia e rivede Belbo (che nel frattempo ha stretto un sofferto legame sentimentale con Lorenza Pellegrini), il quale lo fa assumere dal signor Garamond. L'accorto editore, sempre attento ai segni dei tempi, sta dando vita ad un progetto ambizioso: la pubblicazione di una serie di libri sul sapere ermetico, quelli di carattere scientifico per i tipi della Garamond, gli altri da affidare alla Manuzio, la *facies* commerciale e meno nobile della stessa casa editrice, destinata a pubblicare, con notevoli proventi, i libri dei cosiddetti APS (autori a proprie spese). Il progetto editoriale porta seco due conseguenze: stretti contatti con Agliè (ritornato anch'egli, nel frattempo, a Milano), che fornisce la propria opera di inarrivabile consulente in materia, e rapporti con sette, settari, cabalisti, ermetici etc. di vario tipo (raggruppati, nel libro, sotto l'etichetta onnicomprensiva di "diabolici"); frequentazione che prevede, tra l'altro, sempre per il tramite di Agliè, la presenza a due riti esoterici sulle colline del torinese (e dove, se no?). Così, poco alla volta, si fa strada in Belbo, Casaubon e Diotallevi l'idea non di scoprire il segreto dei Templari, ma di costruirlo (p. 305), a partire dal messaggio cifrato scoperto dall'Ardenti; la convocazione tendenzialmente esaustiva di tutti gli avvenimenti e i personaggi della storia (un elenco incompleto e disordinato dovrà affastellare almeno Gesù Cristo, Andreae, Newton, Rosencreutz, Dee, Tritemio, Bacone, Postel, Foucault, J. De Maistre, Napoleone, Hitler, Verne, Richelieu, templari, gesuiti, rosacruciani, massoni, carbonari, pauliciani, sunniti, ismailiti, assassini del Veglio della montagna ...) approda a delineare un disegno secondo il quale i Templari avrebbero scoperto il modo di raggiungere un potere infinito dominando le correnti telluriche. Ma come individuare il punto da cui controllare questa forza? Attraverso una mappa i cui pezzi sono affidati a sei gruppi diversi, i gran maestri di ognuno dei quali si incontrano con quelli del precedente ad intervalli regolari di centoventi anni: la carta infine ricostruita va posta sotto l'esemplare del pendolo di Foucault che si trova al Conservatoire, perchè il punto da esso indicato sulla mappa quando il primo raggio di sole del 24 giugno (primo giorno dopo la notte del solstizio d'estate), entrando da una particolare fessura delle vetrate, lo colpisce, sarà l'*umbilicus* che permetterà il dominio di questa energia e quindi del mondo. Ecco trovato uno scopo al proliferare di sette e conventicole "ermetiche" e in particolare all'ultima di esse, il TRES (sigla ignota a tutti, perfino all'informatissimo Agliè), cui i tre si premurano di trovare un significato (*Templi Resurgentes Equites Synarchici*) ed un fine, quello "di ristabilire finalmente i contatti con le cavallerie spirituali di fedi diverse" (p. 414).

L'elaborazione del piano, partita come ironica e giocosa mimesi dell'argomentare dei diabolici (che consiste, sintetizzando, nel procedere per connessioni acontestualizzate e non inedite: pp. 489-90), provoca un progressivo e differenziato coinvolgimento dei tre: "Io mi abituavo, Diotallevi si

corrompeva, Belbo si convertiva" (p. 367). Fino al punto che Casaubon non ascolta Lia (dalla quale nel frattempo ha avuto un figlio, Giulio, vivente smentita dei vari *Golem* e *homunculi* che i diabolici si affannano a creare), che gli dimostra che il messaggio cifrato dei Templari è una lacunosa ma semplice nota della lavandaia, astutamente e giocosamente postillata dal suo primo scopritore, quell'Ingolf nelle cui carte l'aveva trovata l'Ardenti; e fino al punto che Diotallevi ne muore, per una metastasi che riproduce all'interno del suo corpo la metatesi che lui ed i suoi amici hanno operato nel testo e nei sensi del testo. Il destino più atroce tocca a Belbo, il quale, convinto che Agliè gli porti via Lorenza, gli fa trapelare, in un colloquio, di essere in possesso del segreto. Agliè gli crede e lo attira in una trappola, costringendolo a recarsi a Parigi, dove i diabolici lo rapiscono proprio mentre sta telefonando a Casaubon per chiedergli aiuto e invitarlo a leggere i *files* che ha lasciato a casa sua. Casaubon vi si reca, ricostruisce tramite essi gli avvenimenti degli ultimi giorni (dei quali era all'oscuro in quanto si trovava in montagna con Lia e con il bambino), va a Parigi e si nasconde nel *Conservatoire*, dove assiste, la notte del 23 giugno, ad una allucinata ed allucinante riunione di tutti i diabolici incontrati fino allora (tra i quali il colonnello Ardenti) e di molti altri. La costruzione intellettuale escogitata dai tre e priva di referente (il "Piano") viene inverata dalla credulità dei convenuti, convinti che Belbo "sa troppe cose che nessuno di noi sapeva. Sa persino chi siamo noi [vale a dire, appartenenti al Tres], e noi lo abbiamo appreso da lui" (p. 464). Nella confusione che segue al rifiuto di Belbo di rivelare l'inesistente segreto, e al conseguente tentativo, da parte di altri diabolici, di sottrarre ad Agliè il controllo della situazione, Lorenza Pellegrini viene uccisa a pugnalate e Belbo, che era stato legato al filo cui è appeso il pendolo, si ritrova impiccato ad esso, venendo a sostituirsi, per una legge fisica la cui spiegazione è fornita nella citazione che apre il capitolo, al punto di sospensione del pendolo stesso. Casaubon riesce ad allontanarsi inosservato, vaga per una Parigi notturna inquietantemente costellata dai segni della presenza dei diabolici; il giorno dopo, alla ricerca di una parola rassicurante, si presenta dal dottor Wagner, psicoanalista di probabile osservanza lacaniana, che, ascoltato il suo racconto senza dire una parola lo congeda con un "Monsieur, vous etes fous" (p. 485).

Tornato in Italia, Casaubon si rifugia nella casa di campagna di Belbo, dove, frugando tra le vecchie carte dell'amico, trova "il Testo Chiave" (p. 495), cioè la testimonianza manoscritta dell'unico momento di verità vissuto da Belbo, momento che "era ciò che era e che non stava per niente altro, il momento in cui non c'è rinvio, e i conti sono pari" (p. 503). Ormai consapevole che i diabolici sono sulle sue orme, per averne il segreto o ucciderlo, Casaubon scopre anch'egli nel proprio passato l'attimo in cui ha attinto "la verità di Malkut, l'unica verità che brilla nella notte delle Sefirot", cioè "che la Saggezza si scopre nuda in Malkut, e scopre che il proprio mistero sta nel non essere, se non per un momento, che è l'ultimo" (p. 508)(2). Magra

consolazione, perchè "non basta aver capito" "che non vi era nulla da capire", "se gli altri si rifiutano e continuano ad interrogare" (p. 508): fino, presumibilmente, ad uccidere Casaubon. Ma la sua morte servirà almeno a qualcosa, così come a Casaubon è servita quella di Belbo, visto che "spesso per provare qualcosa bisogna morire" (p. 388)? *Il pendolo di Foucault* non dà risposta e si chiude su una struggente dichiarazione di impotenza, appena temperata dalla bellezza (della collina e, per sineddoche, della vita): "E allora tanto vale star qui, attendere, e guardare la collina. E' così bella" (p. 509).

La fabula ora delineata è calata in un tessuto linguistico che, pur più mosso e variegato rispetto al precedente romanzo, lascia il sospetto di una sostanziale trascuratezza: ne costituisce minuto ma preciso indizio il frequentissimo - e notevolmente intensificato in confronto al *Nome della rosa* - ricorso alla virgola dove invece ci si attenderebbe una pausa più forte. Tra i numerosissimi esempi a disposizione (pp. 9, 16, 20, 26 - tre casi -, 31, 39, 52, etc.), allego quello alla fine di pagina 20 ("Non era una zona poi molto frequentata, avrei resistito ore ed ore guardando il mondo insipido che avevo dietro le spalle?"), del resto contraddetto, a brevissima distanza, da un impeccabile uso dei due punti (in un periodo appena incrinato, forse, dalla virgola successiva: "Sentivo il bisogno di urinare: bisognava non pensarci, era un fatto nervoso": p. 21). Il che invalida immediatamente l'ipotesi che Umberto Eco abbia dei conti in sospeso con la punteggiatura; e poiché queste incertezze non sono esclusive del discorso - diretto o indiretto - (anche se tutto il romanzo sia un'immensa affabulazione, di primo o secondo o, si vedrà, più incassato grado), non vale nemmeno pensare ad una ricerca di mimesi del parlato. Si vuole che l'autore abbia steso il proprio romanzo al computer: si dovrà allora ipotizzare che la rarefazione dei due punti e dei punti e virgola sia dovuta al fatto che essi necessitano, almeno nelle tastiere più diffuse, di una digitazione doppia rispetto a quella semplice richiesta dal punto e dalla virgola? (Certo, se così fosse si annunciano tempi grami per gli amanti delle sfumature affidate, manzonianamente, ad un uso sapiente delle gradazioni interpuntive.) Del resto, il computer è tra i protagonisti del libro: non solo perché Belbo affida alla sua distanziante scrittura la propria creatività di secondo grado (3) - postmoderna, si potrebbe dire -, ma perché esso collabora, in quanto strumento cui affidare l'instaurazione tra i dati di nessi che siano casuali allo stato puro, alla costruzione del Piano (pp. 296-9 e 316). Infine, la natura stessa del piano elaborato dai tre amici - e la superiorità di esso rispetto alle larve parziali e incomplete proposte da questo o quel diabolico, ad esempio il colonnello Ardenti - implica il possesso di un numero potenzialmente infinito di informazioni e di uno strumento che consenta di collegarle tra loro e quindi di padroneggiarle: a scapito, certo, della profondità, la quale, d'altronde, ci informa Lia, non è che un incastro di superfici (p. 47). Il

passaggio da un'episteme "medioevale", di tipo semantico (simbolico) ad una asemantica e a paradigmatica (4) trova una sorta di correlativo oggettivo nel computer.

Tutto ciò ha naturalmente conseguenze di portata assai più ampia, che tenterò di indagare in seguito. Ora preme ritornare alla veste più propriamente linguistica, che, non foss'altro per la mole, offre una vasta messe al pedante, il quale d'altronde trova una legittimazione d'autore ai propri tic quando si accorge che *Il pendolo di Foucault* sostituisce l'*intravedere* del *Nome della rosa* con il migliore *intravedere*. Così, alle trascuratezze già segnalate con il consueto acume ironico dal Satta (5), potremmo aggiungere qualche altra minuzia, fors'anche imputabile al proto, tipo *ossequiente* per *ossequente* (p. 15) o il ricorso, a dir poco inatteso in un libro tanto programmaticamente contemporaneo anche nel lessico, all'arcaico *ingenio* (p. 226). Tuttavia, l'insistenza su queste e su altre consimili pagliuzze rischia di essere fuorviante a proposito di un autore che si propone, aristotelicamente, di costruire romanzi che divertano anche e soprattutto attraverso la trave della trama, in opposizione alla tendenza attualmente maggioritaria "di deprimere il divertimento della trama per privilegiare altri tipi di divertimento" (6). Tentativo certamente riuscito nel *Nome della rosa*, dal quale *Il pendolo di Foucault* riprende, come a garanzia, la medesima struttura a quattro livelli di incassamento ("io dico che Vallet diceva che Mabillon ha detto che Adso disse ..." (7)), là ulteriormente complicata dalla distanza temporale tra l'Adso narratore e l'Adso attore e dalle metamorfosi linguistiche subite dal manoscritto tra latino, francese e italiano (8). *Il pendolo di Foucault* inizia con Casaubon che, entrato nel *Conservatoire*, cerca un nascondiglio per poter assistere alla riunione dei diabolici: quindi, si direbbe, nel vivo dell'aregomento. In realtà, si tratta già di una *analepsi* (*flashback*), in quanto tutto il racconto è retto dal punto di vista del presumibile ultimo giorno di vita di Casaubon (il 25 giugno 1984), il quale da lì ricorda la notte trascorsa nel *Conservatoire* (23 giugno), durante la quale ha ricordato gli avvenimenti convulsi dei due giorni precedenti ad essa e, infine (e finalmente, vien da dire), ciò che gli è successo negli ultimi dodici anni, vale a dire dal primo incontro con Belbo. Al quadruplice schermo temporale, complicato dal fatto che un Casaubon giunto - significativamente - pressappoco al mezzo del cammino di sua vita (come si evince dal fatto che si iscrive all'università nel '70), rievoca avvenimenti della sua giovinezza, si aggiungono ulteriori distanziazioni: a volte è Belbo stesso a narrare, nel corso di dialoghi o, più incisivamente, nei *files* che l'io narrante legge e che sono riportati, integralmente e in corpo minore, nel testo; addirittura, nell'ultimo capitolo Casaubon riscrive con le proprie parole il "testo chiave" di Jacopo. Insomma, lo schema di trasformazione della fabula nell'intreccio, dell'incarnazione della storia nel racconto è non dissimile dal *Nome della rosa*, ma più ambizioso, perché ciò che là era relegato nelle pagine introduttive, qui è calato nel magma affabulativo: con risultati, a dire il vero, non sempre favorevoli alla compattezza della trama, se è vero, come è già stato notato, che "per capire cosa

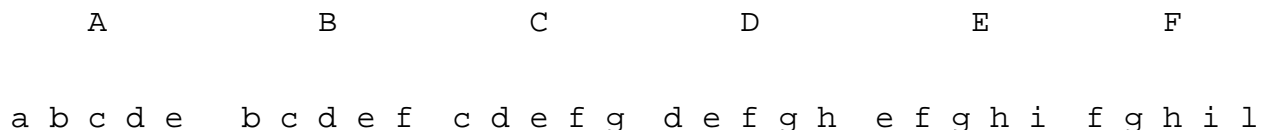
succede a p. 25 e seguenti, bisogna andare a p. 468 o per lo meno a p. 443"(9). La naturale impazienza del lettore di arrivare alla conclusione è messa a dura prova da altri artifici dilatori, che ad avanzamenti nulli o minimi della storia fanno corrispondere un tempo del racconto assai dilatato: è il caso della parentesi brasiliana di Casaubon (sulla cui pertinenza parecchi dei lettori del *Pendolo di Foucault* hanno avanzato dubbi) e, più ancora, della grandi scene magico-esoteriche che intervallano il libro: in Brasile la prima (pp. 167-70), sulle colline del torinese le altre due (pp. 271-82 e 283-5), infine nel *Conservatoire* l'ultima (pp. 461-73), la più convincente tra tutte (non, tuttavia, senza un sospetto di intellettualismo erudito e qualche cedimento al granguignolesco - d'altra parte, il *feuilleton* alla Sue è uno dei modelli espliciti del *Pendolo di Foucault*, tanto che viene il sospetto che la "vivente immagine del rigore cadaverico" detto a proposito di un morto reale e scovata dal Satta(10), sia una parodia delle incongruenze che costellano quel genere romanzesco).

Così, la bella e avvincente compattezza narrativa del *Nome della rosa* periclita continuamente, messa a dura prova anche dal lungo capitolo (il sesto, *Tiferet*: pp. 291-425) dedicato quasi interamente alla costruzione del Piano: qui specialmente l'intertestualità ironica che lievitava non poche pagine del *Nome della rosa* si trasforma per lo più in acrobatico sfoggio erudito, che in dose limitata ottiene il necessario effetto di smarrire il lettore in un universo dove i confini in generale, e in particolare quelli tra vero e falso, sono aleatori ed evanescenti, ma alla lunga lo indispongono, con non pochi rischi per quella collaborazione che l'opera, secondo proprio il ben noto assioma dello stesso Eco (11) gli richiede. Certo, l'autore, come aveva già fatto nel precedente romanzo (12), cerca di costruirsi un lettore *ad hoc*, sottoponendolo ad un percorso iniziatico costituito da un primo capitolo attraente grosso modo quanto la lettura del modello 740 (semplificato): ma, come la compilazione del modulo è garanzia magari necessaria ma non sufficiente per diventare un buon cittadino, così il superamento dello scill'e cariddi di Keter non garantisce l'accordo tra lettore e opera (tanto più, si potrebbe aggiungere sviluppando il paragone, che entrambi i riti sono obbligati, uno dalle leggi dello stato, l'altro da quelle - implicite, ma non meno vincolanti - dell'industria culturale). E il rischio corso da Eco è notevole, poiché mi pare che *Il pendolo di Foucault* abbia ambizioni parecchio maggiori che non il precedente romanzo, rispetto al quale si propone come un illimpidimento, una purificazione dalle scorie accidentali (possiamo dire, per quanto appaia paradossale, dalle concessioni al romanzesco?) che ancora incrostavano una costruzione intellettuale che ora si è venuta chiarendo. Essa innerva e sostiene due piani ben distinti, ma direttamente (e fors'anche gerarchicamente) collegati, vale a dire quello narratologico e quello metafisico (che Eco preferirebbe, probabilmente, etichettare di "filosofico"). Cominciando dal primo, tutti ricorderanno che *Il nome della rosa* è un romanzo poliziesco, che perviene alla scoperta di un assassino (Jorge da Burgos) assai meno onnipotente e responsabile di quanto l'ipotesi

dell'investigatore (tra l'altro inconsistente: "Ho fabbricato uno schema falso per interpretare le mosse del colpevole e il colpevole vi si è adeguato"; "'Non v'era una trama,' disse Guglielmo; 'e io l'ho scoperta per sbaglio'"(13)) assumesse, ma pur sempre colpevole. Il nuovo romanzo riduce all'essenziale e nel contempo estremizza quegli attanti e quella fabula, allo scopo di farne emergere, come dicevo, tutte le implicazioni. Tanto per cominciare, nel *Pendolo di Foucault* la figura del *detective*, di colui che scopre la verità, sia pure una verità parziale, scompare e la trama che i tre redattori elaborano (cioè il Piano) è assunta come falsa fin dall'inizio: i fatti, paradossalmente, si incaricheranno di inverarla (ma parodicamente) *a posteriori*, non di smentirla per confronto col già accaduto. Inoltre, la portata spazio-temporale del Piano è tale da travalicare il singolo avvenimento: quindi, la domanda alla base di ogni romanzo poliziesco (di chi è la colpa degli eventi narrati?) diviene, per sineddoche, l'interrogativo filosofico per eccellenza: di chi è la colpa di tutto quello che accade? Gli elaboratori del Piano non se lo pongono, sapendo bene che la loro costruzione, almeno inizialmente, è solo un gioco, e attribuendo al desiderio di motivare i propri insuccessi con un complotto universale l'atteggiamento di coloro che credono all'esistenza di esso e quindi di un demiurgo: Belbo, Casaubon e Diotallevi sanno che non c'è un Colpevole. Non lo sanno invece - non lo vogliono sapere - i diabolici, che lo inseguono incessantemente individuandolo alla fine in Belbo; ma con le stimmate della provvisorietà, perché alla sua morte essi cercheranno il segreto da Casaubon e, ucciso questi, ricominceranno la loro perennemente disperata *quete*. Insomma, i veri colpevoli sono loro, che non sanno leggere, che applicano ad un messaggio (quello rinvenuto da Ingolf e divulgato dall'Ardenti) decrittabile in modo più che soddisfacente secondo le regole dell's-codice e dell'enciclopedia (come dimostra chiaramente Lia alle pp. 418-25, anticipate da una metodologicamente analoga spiegazione del simbolismo numerico: pp. 286-90), il procedimento della infinità delle letture, dell'interpretazione continua, dell'ininterrotta ricerca di un senso più nascosto e quindi più pieno. Ne deriva che la responsabilità di quanto succede ricade su quei lettore scorretti (che cioè non cooperano all'interpretazione secondo le modalità, e le regole anche, che è il testo stesso a prevedere, come insegna *Lector in fabula*) che sono i diabolici, ed esclusivamente su di essi: è il loro continuo delirare attorno a qualsiasi testo, al limite perfino intorno al silenzio (dice Casaubon alla fine: "Che io abbia scritto o no, non fa differenza. Cercherebbero sempre un altro senso, anche nel mio silenzio": p. 509), alla ricerca per definizione inesausta di un senso segreto che il messaggio non contempla, a provocare la catena di avvenimenti di cui essi sono vittime insieme e colpevoli. Colpevoli, appunto: la sfida narratologica che sembra essere balenata ad Eco nel *Nome della rosa* e di cui è traccia consistente nella conclusione delle successive *Postille* (14), cioè di scrivere l'unico romanzo poliziesco che ancora manca, quello in cui l'assassino sia il lettore, sembra trovare la propria soluzione nel *Pendolo di Foucault*.

Ne consegue che *Il pendolo di Foucault*, esaurendo le possibilità combinatorie insite in questo genere narrativo, intende rappresentarne anche la liquidazione: e, con essa, la contestazione dell'ideologia che secondo Eco lo sorregge, vale a dire che l'universo abbia una logica e questa un responsabile (un "Colpevole") (15). Secondo un'intervista rilasciata dallo stesso Eco (16), questa sindrome del sospetto percorrerebbe il mondo contemporaneo in due versioni privilegiate: la fattispecie politico-sociale del complotto universale (la dietrologia, per dirla con Montanelli) e la modalità attualmente operante in ambito letterario, cioè il decostruzionismo. Il romanzo non esclude il primo livello di lettura, ma indica altrettanto chiaramente che esso è riduttivo e semplicistico rispetto alla complessità dell'opera: non foss'altro perché la paranoia del complotto è lì indicata come non circoscrivibile storicamente, in quanto da imputarsi all'onnipresente desiderio (o bisogno) dell'uomo di scaricare su un "piano", esterno e universale, la responsabilità dei propri fallimenti (tra le tante citazioni allegabili a sostegno, si vedano queste frasi attribuite a Belbo: "Inventare un Piano: il Piano ti giustifica a tal punto che non sei neppure responsabile del Piano stesso. Basta tirare il sasso e nascondere la mano. Non ci sarebbe fallimento se davvero ci fosse un Piano.": p. 415). Conviene quindi passare ad esaminare il secondo, per verificarne la tenuta testuale. In effetti, l'elaborazione del Piano, affidata com'è ad una interpretazione arbitraria, ma non facilmente confutabile (17) dei segni, sembra proprio un esempio di lettura decostruzionista, in questo caso della storia. D'altronde, essa nasce come mimesi del modo di argomentare dei diabolici e ne riproduce le caratteristiche (deriva del senso, infinità dell'interpretazione...) differenziandosi però (e non è poco) nel fondamento: esso è dato come esistente, anche se inattuabile nella sua pienezza, dai diabolici (i quali, infatti, sono continuamente alla ricerca e di un garante del senso e dell'interpretazione migliore); è invece negato dai tre redattori, i quali, appunto, non cercano una verità che stia altrove, ma la fanno consistere nel gioco stesso delle loro interpretazioni. Il che non li salva, però, dall'insorgenza metafisica per la quale deridono i diabolici: infatti, chi non crede a nulla, nemmeno a ciò che dice (Belbo: "Siamo gente che non prende sul serio": p. 191) finisce per credere a tutto (p. 492). Sulla base di queste caratteristiche, in filigrana ai diabolici e ai costruttori del Piano possiamo leggere, rispettivamente, l'ermeneutica e il decostruzionismo, che in un recente lavoro (18) Eco accomuna sulla base della ontologia del sacro, del ricorso alla metafisica che le caratterizzerebbe entrambe. Quindi, anche se l'autore dichiara di non aver voluto mettere in questione il mistero (19), la puntigliosa descrizione degli abissi di irrazionalità e di orrore in cui precipitano i "pianificatori" e i diabolici (ma soprattutto questi ultimi, ai quali non è offerto nemmeno il riscatto sulle soglie della morte che tocca invece a Belbo e a Casaubon) chiarisce a sufficienza che il bersaglio principale è proprio la metafisica. Qualsiasi metafisica, certo, ma in particolare quella cristiana: vuoi per gli indubbi legami, non

solo storici, che essa intrattiene con l'ermeneutica, vuoi perché *Il pendolo di Foucault* prevede una serie di regole in base alle quali il lettore modello non può non identificare, magari inconsciamente, i diabolici con i cristiani. Indico solo due modalità, una testualmente concentrata, l'altra diffusa: a pagina 161 si suggerisce che il Vangelo sia frutto dell'invenzione dei quattro Evangelisti (20), in modo da indurre il lettore alla seguente inferenza: se esso è un falso, come il messaggio dei Templari, anche tutte le conseguenze della Rivelazione sono solo un delirio arazionalistico, esattamente come le interpretazioni dei diabolici (né vale sostenere che nella pagina citata si mimi il loro argomentare, perché *Il pendolo di Foucault* dimostra anche, come abbiamo già visto, che ciò che nasce per gioco diviene terribile realtà). Una volta fornita la chiave di lettura, si procede, tramite accenni e ammicchi, o con il ricorso (come nelle migliori bugie) a verità parziali o incomplete, a creare delle "somiglianze di famiglia" tra le varie sette di cui pullula il libro e il cristianesimo. Somiglianze di famiglia, si diceva: ma Eco sa benissimo che in una rete piuttosto ampia, che comprenda ad esempio gli oggetti A, B, C, D, E, F, ognuno dei quali abbia alcune delle proprietà degli altri, ma non tutte, può alla fine capitare che A ed F non abbiano "più nulla in comune, se non il fatto assai curioso di appartenere alla stessa serie di cose 'simili' immediatamente fra loro", come si vede dallo schema che segue (21):



E questo mi sembra proprio il caso della identificazione suggerita nel *Pendolo di Foucault* tra diabolici e cristiani: nonostante l'aria di famiglia, i diabolici non sono i cristiani, a meno di negare pertinenza ai caratteri, alle proprietà dei due oggetti. Che è un po', come accennavo, il metodo che permette ad Eco di unificare ermeneutica, decostruzione, deriva, ignorando le pur notevoli differenze tra esse ed accomunandole alla lettura junghiana degli archetipi e al modo simbolico "teologale" (22).

L'attacco alla metafisica è confermato dal finale del libro, il quale, con l'incessante interrogazione sulle cause, ne sposta il baricentro su quel versante: senza però dimenticare che, se la domanda è metafisica, non lo è certamente la risposta: nell'universo del *Pendolo di Foucault* (nell'universo *tout court*, vista l'ambizione onnicomprensiva del romanzo) non c'è un messaggio segreto, non c'è un senso riposto, non c'è un Dio che garantisca la Verità. Il pendolo stesso, che sembra costituirsi come metafora di Dio, in quanto punto fisso rispetto alla rotazione terrestre, è sottoposto ad un processo di relativizzazione che raggiunge il culmine nel finale del libro, quando il corpo di Belbo si sostituisce al punto di sospensione della macchina (è legittimo il sospetto di una avvilita parodia del sacrificio di Cristo?): la ricerca, da parte dei diabolici, di un codice trascendente che garantisca la verità del messaggio

li porta infine ad identificare un uomo (Belbo) con Dio. L'unica verità che esiste è la rivelazione che non vi è una dimensione altra, che la dimensione altra che dovrebbe dare un senso a quella terrena è, in realtà, proprio la dimensione terrena, l'*hic et nunc*. E' il ricordo del momento - brevissimo e inconsapevole - in cui ha attinto questa verità che sospinge Belbo a dire no, per la prima volta in vita sua (23), di fronte ai diabolici e ad accettare la morte: e, allo stesso modo, è la consapevolezza di aver goduto di una simile "epifania" (ma stravolta e dissacrata, in quanto rivelazione dell'inesistenza di una realtà trascendente) che riconcilia Casaubon col "Fato", anche se esso "ti uccide tanto quanto la Provvidenza e il Complotto degli Arconti" (p. 507).

Quindi, *Il pendolo di Foucault* si propone anche come un *Bildungsroman* nel quale il protagonista arriva infine a sostituire, al modo simbolico di lettura dei segni esperito dai diabolici e al quale egli stesso ha ceduto, sia pure, come si è visto, su fondamenti ben diversi, una interpretazione di tipo semiotico, basata sul codice e sugli elementi forniti dall'enciclopedia. Al sostegno contestuale offerto, naturalmente, dalla teorizzazione di Eco (24), si aggiungono, nel contesto, i già citati interventi di Lia (a dire il vero, più frutto di un connubio tra senso comune e materialismo che di una discussione semioticamente attrezzata): la conclusione è che tutto è decrittabile sulla base di regole semiotiche, che non c'è mistero, che "la lettura della vita non celava alcun senso riposto" (p. 346) e che quindi non c'è nessun bisogno di un Dio che questo senso garantisca.

Questa conclusione, perseguita con puntiglio e coerenza lungo tutto il romanzo, pare, preterintenzionalmente (oppure no? qui sta il punto) contestata dal finale del libro: infatti, il lettore attento noterà che il ritmo pacato e disteso delle belle ultime pagine (controparte stilistica della pacificazione che il protagonista dovrebbe aver raggiunto, naturalmente al prezzo, che s'è visto, della riduzione del sovrasenso al senso letterale - anche quando questo sia, letteralmente, insensato -, del trascendente all'immanente) è mosso da qualche increspatura, che investe soprattutto le due "antiepifanie". La prima di esse è sostenuta da una pagina (501-2) di commento trasudante enfasi a tutti i livelli (dalla diffusa maiuscolite alla convocazione di sintagmi magicamente evocativi; e non manca la scontata interpretazione sessuale dell'avvenimento)(25), tanto sproporzionata rispetto all'ovvio significato che veicola da far scattare un'implicatura conversazionale (26). All'opposto, la seconda, snodo narrativo importante perchè ad esso è affidato il superamento dell'ultimo intervallo che ancora manca a Casaubon, quello che gli permetterà il passaggio da un capire inquieto ad una comprensione pacificata, è relegata in due trascurate righe - "Eppure, come Belbo nel momento in cui suonava la tromba, quando davo un morso alle pesche capivo il Regno ed ero tutt'uno con lui" (p. 508) - come un qualsiasi trucco narrativo teso a far tornare un conto finale altrimenti incerto. E che rimane tuttavia tale, in effetti, ché alla pietra di paragone della morte si manifesta non solo tutta l'insipienza dei costruttori del Piano e

quella, speculare ad essa, dei diabolici, ma anche tutta l'insufficienza della spiegazione riduzionistica ed immanente di Casaubon: tanto è vero che ad essa pare ribellarsi lo stesso io narrante, costellando le proprie ultime riflessioni di una serie di avversative che contrastano con la pacificazione che dichiara di aver attinto. Tuttavia, perché questa inquietudine finale possa essere indicata come reale segno di contraddizione, come apertura al trascendente, occorre chiedersi, come accennavo, se essa sia stata prevista o meno dall'autore, se egli abbia anche qui programmato tutto o si sia, per una volta, lasciato parlare dalla propria scrittura: la risposta è, naturalmente, aperta, ma cotesto romanzesco e contesto teorico portano ad escludere la seconda eventualità. Sorge invece il dubbio che Eco abbia spinto il proprio rifiuto di qualsiasi prospettiva trascendente fino a prendersi gioco delle interpretazioni metafisiche che il romanzo avrebbe inevitabilmente innescato, inserendole in anticipo tra le possibilità previste dalle regole di codifica del testo e quindi neutralizzandone a *priori* la portata eversiva rispetto al sistema da lui costruito.

Pierantonio Frare
via Giotto 1
20030 Seveso (MI)
0362/521281

NOTE

1) Umberto ECO, *Postille a Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1984, p. 7.

2) Ricordo che il libro è diviso in centoventi paragrafi raggruppati in dieci capitoli che derivano il loro nome dalle dieci *sefirot*, cioè, in linguaggio cabbalistico, la emanazione, le potenze, le manifestazioni di Dio: *Keter* ("corona eccelsa"), *Hokmah* ("sapienza"), *Binah* ("intelligenza"), *Hesed* ("amore"), *Geburah* ("forza"), *Tiferet* ("bellezza"), *Nezah* ("eternità"), *Hod* ("maestà"), *Jesod* ("fondamento"), *Malkut* ("regno") (adotto la grafia usata da Eco).

3) Gérard GENETTE, *Palympséstes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1984.

4) Mi avvalgo delle categorie descritte da Jurii M. LOTMAN, *Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo*, in AA. VV., *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, a cura di Jurij M. LOTMAN - Jurij M. USPENSKIJ, Einaudi, Torino 1973, pp. 40-63.

5) Luciano SATTA, *Perbacco, il Pendolo s'inceppe e si ristampa*, "il Giornale", 6/XI/1988.

6) ECO, *Postille ...*, cit., p. 34.

7) *Idem*, p. 15.

8) "Versione italiana di una oscura versione neogotica francese di una edizione latina secentesca di un'opera scritta in latino da un monaco tedesco sul finire del Trecento": Umberto ECO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980, p. 14.

9) Valerio RIVA, *Coi Templari da piazza Mirabello al Conservatoire*, "Corriere della sera", 25/IX/1988.

10) SATTA, *Perbacco, il Pendolo ...*, cit.

11) Esposto in *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962 e, con rigore semiologico, in *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.

12) Cfr., nelle citate *Postille ...*, il paragrafo intitolato *Costruire il lettore* (pp. 28-31).

13) ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 473 e 494.

14) "Pare che il gruppo dell'*Oulipo* abbia recentemente costruito una matrice di tutte le possibili situazioni poliziesche e abbia trovato che rimane da scrivere un libro in cui l'assassino sia il lettore.

Morale: [...] una indagine poliziesca deve provare che i colpevoli siamo noi" (ECO, *Postille ...*, cit., p. 45).

15) *Idem*, pp. 31-3.

16) Ferdinando ADORNATO, *Il mio piano*, "L'Espresso", XXXIV 40

(9/X/1988), pp. 93-111.

17) Si veda la scoppiettante divisione dell'intera umanità in cretini, imbecilli, stupidi e matti e la vertiginosa esemplificazione argomentativa che ne segue (pp. 57-61).

18) Umberto ECO, *Il modo simbolico*, in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 199-254; già apparso come voce *Simbolo* dell'*Enciclopedia*, Einaudi, Torino, 1977-84.

19) Vittorio MESSORI, *Umberto Eco e il complotto universale*, "Famiglia Cristiana", LVIII 41 (19/X/1988), pp. 78-82.

20) Riporto per intero il brano, anche se un po' lunghetto: "Vediamo, Matteo, Luca, Marco e Giovanni sono una banda di buontemponi che si riuniscono da qualche parte e decidono di fare una gara, inventano un personaggio, stabiliscono pochi fatti essenziali e poi via, per il resto ciascuno è libero e poi si vede chi ha fatto meglio. Poi i quattro racconti finiscono in mano agli amici che cominciano a sdottorare, Matteo è abbastanza realista ma insiste troppo con quella faccenda del Messia, Marco non è male ma un po' disordinato, Luca è elegante, bisogna ammetterlo, Giovanni esagera con la filosofia ... ma insomma i libri piacciono, girano di mano in mano, quando i quattro si accorgono di quello che sta succedendo è troppo tardi, Paolo ha già incontrato Gesù sulla via di Damasco, Plinio inizia la sua inchiesta per ordine dell'imperatore preoccupato, una legione di apocrifi fanno finta di saperla lunga anche loro ... toi, apocryphe lecteur, mon semblable, mon frère ... Pietro si monta la testa, si prende sul serio, Giovanni minaccia di dire la verità, Pietro e Paolo lo fanno catturare, lo incatenano nell'isola di Patmos e il poveretto incomincia ad aver le traveggole, vede le cavallette sulla spalliera del letto, fate tacere quelle trombe, da dove viene tutto questo sangue ... E gli altri a dire che beve, che è l'arteriosclerosi ... E se fosse andata davvero così?"

21) ECO, *Il modo simbolico*, cit., p. 201.

22) *Idem*, p. 226.

23) "No" è anche la parola d'ordine che permette l'accesso ai *files* scritti da Belbo; il fatto è tanto più significativo in quanto essa costituisce la risposta ad una domanda (quella che il computer pone all'utente) dalle chiare implicazioni filosofiche - "Hai la parola d'ordine?" (p. 41) -, così che l'episodio in cui esso è inserito va letto come una *mise en abyme* del significato dell'intero romanzo.

24) Si ricordino almeno il *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, il citato *Lector in fabula* e i capitoli *Dizionario versus enciclopedia* e *La famiglia dei codici* (già in *Enciclopedia*, cit., alla voce *Codice*) in *Semiotica e filosofia* ..., cit., pp. 55-140 e 255-302.

25) "Ma era chiaro che in quel momento [mentre stava suonando la tromba al funerale dei due partigiani] - no, non diceva così, ma era chiaro - in quel momento egli [Belbo] stava possedendo Cecilia" (p. 501).

26) Essa scatta quando siano violate - intenzionalmente e non per errore - le regole conversazionali stabilite da Grice (cfr. AA. VV., *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, a cura di Marina SBISA', Feltrinelli, Milano 1978, pp. 193-219): si tratta di un concetto caro ad Eco, che lo ripropone, da ultimo, in *Semiotica e filosofia ...*, cit., pp. 243-4.