

BIAGIO D'ANGELO

INTERTESTI POSTMODERNI „L'ISOLA DEL GIORNO  
PRIMA" E IL NICHILISMO DI FINE SECOLO

„D'altra parte che, malgrado le loro virtù, i Romanzi abbiano i loro difetti, Roberto avrebbe dovuto saperlo. Come la medicina insegna anche i veleni, la metafisica turba con inopportune sottigliezze i dogmi della religione, l'etica raccomanda la magnificenza (che non giova a tutti), l'astrologia patrocina la superstizione, l'ottica inganna, la musica fomenta gli amori, la geometria incoraggia l'ingiusto dominio, la matematica l'avarizia – così l'Arte del Romanzo, pur avvertendoci che ci provvede finzioni, apre una porta nel Palazzo dell'Assurdità, oltrepassata per leggerezza la quale, essa si richiude alle nostre spalle.” („L'Isola del Giorno Prima”, d'ora in avanti citata come IGP, cap.28: „Dell'Origine dei Romanzi”: 342-43// edizione I Grandi tascabili Bompiani, 1997).

Così Umberto Eco, con questa ditirambica affermazione, ci avverte delle pericolosità del romanzo contemporaneo. Il passaggio che abbiamo riportato permette una sottolineatura introduttiva.

Il romanzo è una finzione, come Borges ci ha insegnato, e come tale risulta ingannevole; e per quanto esso ci spalanchi „la porta di un palazzo”, per restare all'affermazione di Eco, non offre più al lettore la possibilità di dialogare col testo, di chiedergli un supporto concreto all'esistenza, di ritrovare specularmente una propria identità. A questo punto, il rischio di essere accusati di anacronismo e di pazzare di stantio è assai elevato. Ma un discusso intervento, recentemente pronunciato dallo scrittore israeliano Abraham B. Yehoshua in occasione di un convegno internazionale sul tema „Spazio e confini del romanzo” (Forlì, 3-9 marzo 1999), ci permette di introdurci alla comprensione del fenomeno di un'idea di letteratura contemporanea *amurale*.

Qual è il futuro del romanzo? – si chiede Yehoshua – qual è il rapporto della narrativa contemporanea con l'etica e la morale? „Molti

dei nostri grandi romanzieri e poeti dipingono un mondo in cui tutti i pensatori onesti ammettono che siamo una razza senza speranza, persa in un cosmo indifferente alle nostre mete, priva di radici, di fondamenti, di un codice razionalmente definibile, che tutt'al più esprime i propri valori irrazionali con una protesta esistenziale." (Wayne Booth, *The Company we keep. An ethics of fiction*, citato in A.B. Yehoshua, *Il futuro del romanzo: storie senza morale per la fine del millennio?*// *Il Sole* 24 ore, 28 febbraio 1999, p.28).

La reticenza da parte del mondo letterario a confrontarsi apertamente con le questioni strutturali dell'esistenza è un aspetto molto diffuso della creazione narrativa odierna.

Si legga, per esempio, un romanzo di Kathy Acker, che ha riscritto il „Don Chisciotte”, oppure Douglas Coupland, il cui „X Generation” è stato imitato da ogni ambito della odierna cultura di massa; o ancora Richard Brautigan, Christine Brooke-Rose, Don De Lillo (il suo „Underworld” è un successo editoriale che fa molto discutere); vi si trovano le stesse immagini letterarie, i medesimi riferimenti a cult movies e a cult books; gli stessi giudizi disperati sul presente; l'odio per la tradizione culturale, politica e pedagogica; la mancanza di energia per vivere sia l'oggi che il domani; la noia delle esperienze già tutte sperimentate; non da ultimo, il silenzio-assenza di Dio; tutti più o meno inclini a ripetere i concetti che la società odierna multimediale ci propina: la maggior parte dei romanzi della postmodernità, pubblicati in questo ultimo scorcio di secolo, sembra essere caratterizzata da un difetto specifico: la ripetitività.

Il postmoderno in letteratura viene di solito associato a scrittori quali John Barth, Thomas Pynchon, Donald Barthelme, Italo Calvino, Jorge Luis Borges e altri. Le loro strategie letterarie differiscono notevolmente da uno scrittore all'altro, ma ognuno ha in comune il rifiuto della rappresentazione mimetica a favore di un gioco autoreferenziale con le forme letterarie, con le convenzioni e l'immaginario della grande tradizione letteraria. (Si vedano a questo proposito gli studi di Douwe Fokkema che al postmodernismo in senso lato ha dedicato alcuni tra i testi più interessanti della ricerca letteraria contemporanea: „Approaching Postmodernism”, con Hans Bertens, Amsterdam, 1986; e „Exploring Postmodernism”, con Matei Calinescu, Amsterdam, 1987, e più recentemente il volume AICL/ICLA „international Postmodernism: Theory and Practice” a cura di Bertens-Fokkema, Amsterdam, 1997).

Il rifiuto della mimesi non è l'unico: vi sono altri rifiuti consapevolmente attuati come il rifiuto del culto dell'originalità a favore del riconoscimento di una perdita inevitabile dell'origine; il

rifiuto della trama e dei personaggi come significative raffigurazioni del letterario; e su tutti, il rifiuto del senso stesso del reale perché deludente.

Ai nomi sopracitati di Barth, Pynchon, Calvino, ecc. potremmo aggiungere quelli di Vladimir Nabokov, Carlos Fuentes, Samuel Beckett e molti altri ancora. Ma se confrontiamo questi nomi con i più recenti Coupland, Morrison, Eco, Acker, è inevitabile pensare alla presenza di due (o forse più) generazioni di autori della postmodernità. La loro linea di demarcazione non è tuttavia chiarissima. È importante però notare, ai fini del nostro discorso, che sia cronologicamente sia filosoficamente autori come Nabokov, Calvino, Barthelme appartengono alla prima generazione, scrittori cioè che hanno portato ad estreme conseguenze letterarie le delusioni causate dal terribile evento della seconda guerra mondiale. Questo passaggio dal modernismo al postmodernismo è stato propugnato da John Barth nel suo celebre saggio „The literature of Exhaustion”.

A questo, si aggiunga la caduta dei cosiddetti grandi miti occidentali (Cristianesimo, Scienza, Democrazia, Comunismo, Progresso) diagnosticata nel celebre pamphlet filosofico di Jean François Lyotard, „La condition postmoderne”. La caduta di tali miti (discutibile fino all'inverosimile) ha supportato un radicale decentramento della sfera culturale che si è via via sempre più accentuato fino ad assumere forme nichiliste. È il caso della „seconda generazione” di scrittori della postmodernità, tutti caratterizzati dalla „perdita del centro”, secondo la drammatica espressione coniata dallo storico dell'arte Hans Sedlmayr negli anni sessanta, e tutti aggravati dall'assenza del Logos e dalla negazione irrazionale della realtà, dalla negazione, cioè, della Verità Una a favore di una molteplicità di verità variamente interpretabili. (Alcune differenze schematiche sono riportate da I. Hassan, „The Culture of Postmodernism”, in *Theory, Culture and Society*, v.2, 1985, pp.123-4).

U. Eco rientra in questa seconda categoria generazionale di scrittori. Il suo ultimo romanzo, „L'Isola del Giorno Prima”, presenta alcune differenze notevoli dal suo primo, „Il nome della rosa”, soprattutto per una più raffinata elaborazione del sistema filosofico dell'autore, tanto da sembrare un riassunto enciclopedico del sapere postmoderno. La preponderanza della riflessione teorico-filosofica sulla trama accattivante, a cui Eco ci aveva abituato, ci porta a evidenziare l'importanza della figura del lettore nella ricezione della produzione letteraria postmoderna.

La scuola di Costanza ci ha insegnato quanto l'importanza della ricezione sia valida per ogni tempo e cultura; ma per la letteratura post-

moderna, la figura del lettore (posta sugli altari della saggistica dallo stesso Eco con „Lector in fabula”, Milano 1976) risulta indispensabile, anzi essa deve essere ben allenata e avvezza alle opere letterarie dei cinque continenti: senza un lettore scaltrito, il testo postmoderno non può essere debitamente decifrato. „L’Isola” di Eco non sfugge a questa operazione che rischia tuttavia di trasformare il piacere della lettura in un atto di secco cerebralismo.

Tuttavia, la narrativa ludica che Eco ci propone non è fine a sé stessa; essa pretende di offrire una risposta all’interrogativo sulle ragioni dell’esistenza della realtà, di darne una chiave di lettura, una tra le tante verità passeggiere che la *fin de siècle* ci suggerisce; ciò che vorrei proporre, in altre parole, è l’ipotesi che l’„Isola” di Eco possa essere considerata come un manuale teorico della mentalità postmoderna, un testo filosofico celato sotto le apparenze del Romanzo.

Ma non è nostra intenzione affrontare in poche righe un problema così spinoso come quello del romanzo postmoderno *tout court*. Proviamo, invece, a improvvisarci guide e, contemporaneamente, lettori del testo echiano, con una prima legittima domanda: con „L’Isola del Giorno Prima” che tipo di romanzo abbiamo tra le mani? Che tipo di attesa ha il lettore generico che si accinge a leggere Eco?

Inevitabilmente, colui che si aspetta un romanzo di avventure come quelli di Salgari o Verne ne potrebbe restare deluso; allo stesso modo, se si attende uno di quei malloppi „storici”, degno della migliore tradizione storica ottocentesca. Il nostro lettore, intrappolato dalla sua medesima immaginazione, si perde nei mari del Sud senza una guida che lo conforti, che lo renda consapevole del viaggio intrapreso, alla deriva, senza meta. Eco non lo aiuta in questa navigazione; né evidentemente è sua intenzione.

Si rende necessario, a questo punto, fornire un breve riassunto della storia: Roberto de la Grive, a cavallo del luglio e l’agosto 1643, riusciti a salvare da un naufragio, vaga per giorni su una zattera finché non avvista una nave, la Daphne, che si trova in una baia a circa un miglio da un’isola. La nave è apparentemente deserta. Man mano che procede nell’ispezione e riprese le forze, Roberto inizia a scrivere lettere a una Signora, alla quale affida la narrazione delle vicende presenti e ricorda episodi del passato. La nave possiede una certa quantità di viveri e ha una buona scorta d’acqua. Pian piano la nave si trasforma in un secentesco teatro della memoria poiché ogni cosa gli fa sovvenire un momento antico o recente della sua vita; così egli può ricordare l’assedio e la battaglia di Casale (1630), o la vita parigina in cui conobbe Mazarino e Richelieu. A poco a poco si accorge che la nave è abitata, e che l’Intruso è un vecchio gesuita, padre Caspar Vanderdrossel.

Quest'ultimo racconta che, a causa di una puntura di insetto e di una gran febbre, l'equipaggio della nave era fuggito, lasciandolo solo, per timore di un contagio. L'equipaggio viene però sterminato dai selvaggi dell'isola. L'obiettivo del gesuita è raggiungere la Specola Melitense, un orologio gigantesco capace di rivelare tutti i misteri dell'Universo, che è stato precedentemente montato sull'isola. Né padre Caspar, né Roberto sanno nuotare; così la narrazione procede con i vari tentativi dei due di raggiungere l'isola. Padre Caspar si immerge in una campana acquatica, ennesimo stratagemma inventato dal vecchio, ma Roberto cerca invano di vederlo riemergere. Solo e scoraggiato, ripensa alle sue tristi avventure amorose e all'odio reciproco verso suo fratello Ferrante, e decide di scrivere un liberatorio romanzo autobiografico. Finalmente raggiunge la barriera corallina presente tra la Daphne e l'isola, ma durante la natazione viene ferito da un pesce; in preda alla febbre, farnetica e sogna l'inferno, Giuda, e ripensa alla ricerca del „punto fijo”, e cioè l'antimeridiano di Greenwich. Ripresosi dalla malattia, riflette sul senso della morte e si rende conto di essere giunto sulla nave abbandonata per riflettere sulla sua esistenza e sulla domanda che libera dalla paura del non essere. Consapevole della sua morte imminente, Roberto libera i volatili dell'ucelliera della Daphne, getta in mare tutti gli orologi per cancellare il tempo, dà fuoco alla nave.

Nel frattempo, procede il romanzo che Roberto sta scrivendo e l'autore si abbandona a numerose riflessioni sulla natura del romanzo.

L'ultimo capitolo è una duplice ipotesi di conclusione del romanzo da parte dell'autore, dove è sottolineato tuttavia il fatto che la sua narrazione non possieda una fine degna d'essere narrata.

Questo terzo romanzo di Eco è un labirinto di citazioni. La maggiore difficoltà per un lettore serio e critico è proprio l'abbondante presenza di testi letterari che formano il testo finale. Prendiamo per esempio le due citazioni ad esergo, emblematiche ambedue, belle e ingannevoli come le sirene omeriche: la prima è tratta dalla „Lira” di Giovambattista Marino („Stolto! A cui parlo? Misero! Che tento?// Racconto il dolor mio// a l'insensata riva// a la mutola selce, al sordo vento...// Ahi, ch'altro non risponde// che il mormorar de l'onde”//, *Eco* (sic!), *La Lira*, XIX); l'altra da „Hymn to God, my God” di John Donne („Is the Pacifique Sea my Home?”).

Gli autori del Seicento utilizzati da Eco sono quelli dei trattati scientifici e filosofici come Galileo, Cartesio, Spinoza, Bossuet; a ben guardare, la massa di opere precedenti citate, pensate, adocchiate da Eco è veramente enorme: dalle massime di La Rochefoucauld a Madame de Scudéry, dagli scritti del cardinale Mazarino alle citazioni

tratte da Calderon; da „Robinson Crusoe”, primo riferimento archetipico di tutti i romanzi che prendano avvio da un naufragio, a „L’ammutinamento del Bounty”; dai romanzi di Alexandre Dumas, scrittore molto caro ad Eco, alla quète filosofica voltairiana; dai romanzi polizieschi a Stevenson, e infine a Jules Verne, il cui romanzo „L’isola misteriosa” è l’intertesto più lapalissiano per l’ „Isola”, nonostante lo stesso Eco abbia più volte ripetuto in varie interviste e a recenti convegni che il testo di Verne non è il principale riferimento che egli avesse in mente quando si dedicava alla stesura dell’ „Isola”. Non da ultimo, spesso è possibile identificare l’uso di soggetti tratti da capolavori della pittura, da Vermeer a Velasquez, da Poussin e, naturalmente, a Gauguin.

La bramosia di erudizione afferra anche l’onomastica, secondo un rituale caro a Eco: basti ricordare che nel nome del protagonista del „Nome della Rosa”, Guglielmo da Baskerville, si potevano distinguere alcuni rimandi a Guglielmo da Ockham e a Conan Doyle, mentre il bibliotecario Jorge de Burgos era stato subito associato alla figura di Borges. Nel caso dell’ „Isola”, invece, Eco si diverte a sfidare il lettore con altri enigmi e sciarade che creano un sottotesto di secondo piano narrativo. Wolfgang Iser parlava della necessità di un „superlettore” per certi testi letterari: l’operazione erudita di Eco ha bisogno di un lettore scaltro, sapiente, *engagé*: nonostante ciò, è vero anche che un lettore più modesto potrà sempre addentrarsi nell’opera di Eco, ma con il possibile rischio di rovinarsi il piacere della lettura.

Un altro esempio di gioco letterario: nell’ „Isola” il nome completo del protagonista è Roberto de la Grive Pozzo di San Patrizio: indubbiamente un lettore „medio” penserà a Robinson Crusoe (Robin identificato come diminutivo di Roberto in inglese); ma Robin è traducibile con „tordo”, e a sua volta „tordo” si dice in piemontese (la regione d’origine del nostro scrittore) „griva”. La versione inglese di Pozzo di San Patrizio (cioè un pozzo senza fondo) è „widow’s cruse”, e da qui il passaggio da „cruse” a „Crusoe” è un gioco semplice. Il divertissement continua se giochiamo sul nome del gesuita Casper Vanderdrossel: Caspar Schott è il personaggio storico, inventore di complessi meccanismi, che ha ispirato Eco; mentre „drossel” altro non è che il „tordo” in tedesco; per non dimenticare infine il dottor „Bird” della nave Amarilli.

Mi sono soffermato lungamente sulla simbolica dei nomi perché il procedimento narrativo da cui Eco di solito prende le mosse è allusivo-intertestuale; è su queste allusioni che lo scrittore piemontese dipana le sue storie magmaticamente. E’ una scelta precisa, cosciente dell’autore. Nelle sue famose „Postille al Nome della rosa”, Eco discute, infatti, un tipo di postmodernismo che si basa su un’intertestualità erudita, sull’-

ironia e l'arte della citazione, sul fascino quasi „archeologico” creato dalla storia. Per Eco il postmodernismo è una reazione a tutti i tempi, ma specie al modernismo; mentre, come categoria metastorica assomiglia al manierismo (ecco giustificata la predilezione per Marino o per altri autori secenteschi).

Ci troviamo però di fronte a un cambio di rotta: l'intertestualità, infatti, diventa nella produzione di Eco un'operazione di parassitismo concettuale, secondo una felice definizione di C. Segre, che porta alla putrefazione lenta ed inesorabile della dialogicità del fatto letterario; Eco fa abbondante uso (che è, in ultima analisi, una saturazione) di opere, pensieri, libri, riferimenti culturali, dotte citazioni, e richiami disseminati un po' ovunque, con un eccesso tale da far pensare a una sapienza che si autodistrugge, che diventa, paradossalmente, ignoranza. A questo proposito, ci aiuta una citazione di Jean Bessière, commentatore, in questo caso, della modernità di Verne, autore che più di una volta teniamo sotto controllo come musa ispiratrice dell' „Isola”:

„L'utopie du savoir est, de fait, pour l'excès même de ce savoir, celle de la dégradation du savoir et de son objet” (Jean Bessière, „Jules Verne: point mort, sacrifice de la mimésis”//Modernités de Jules Verne. Etudes réunies par Jean Bessière, Paris, 1988: 191).

I punti in comune con Verne non sono né pochi, né trascurabili. Innanzitutto il percorso: i richiami al viaggio, ben presenti in Verne (soprattutto ne „L'île Mystérieuse” e nel „Voyage au centre de la terre”), sono lo spunto per la navigazione straordinaria ed impossibile che intraprende Roberto de la Grive a bordo della sua nave immobile. Il viaggio marittimo è contrassegnato dal tema del naufragio, secondo una variazione un poco inusuale, visto che Roberto dichiara all'inizio del romanzo di essere „a memoria d'uomo, l'unico essere della nostra specie ad aver fatto naufragio su di una nave deserta” (IGP, p.5.). Ma perché questo nuovo ennesimo viaggio è intrapreso? Due le possibili risposte, ambedue dovute all'anno di grazia 1643, anno in cui si sviluppano le avventure del nostro eroe: da una parte, la volontà di colonizzazione, tanto sfruttata dagli attuali studi critici culturologici, volontà che corrisponde in realtà al desiderio di conoscere l'altro, insegnargli le scienze apprese, ammaestrarlo, possederlo; dall'altra parte, il puro desiderio di conoscenza „sublime”, che spinge padre Caspar, il gesuita che divide con Roberto lo scenario della Daphne, a scandagliare le novissime dottrine geografiche e, in particolare, la Specola Melitense.

Un altro punto in comune con Verne è la ricerca della „terra incognita”. Il fascino misterioso che emana ogni „isola deserta” ha da sempre interessato l'indagine letteraria; qui, come altrove, l'isolamento geografico sottolinea la caratteristica tipologica di un microcosmo da

riscoprire che l'isola rappresenta. In una pièce fantastica di Verne, la conquista della „terra incognita” anima le speranze, l'energia e il dinamismo dei protagonisti. Uno di loro infatti esclama a un certo punto quasi uno slogan:

Mais c'est à la conquête de l'impossible que nous marchons, à travers le feu, à travers l'espace. (...) Et à travers les eaux, sans doute! (Jules Verne – Adolphe D'Ennery, *Voyage à travers l'impossible. Pièce fantastique en 3 actes*, Paris, 1981, p. 39)

La ricerca dell'impossibile, così affascinante per via dei molteplici riferimenti simbolici legati all'acqua, coincide in Eco con due elementi nuovi rispetto alla narrazione avventurosa di Verne: la morte – non eroica – del protagonista, e l'impasse narrativo di una fine che non è degna di essere narrata. Nell' „Isola”, la „terra incognita” è impossibile da raggiungere perché il suo eroe non sa nuotare; egli, nonostante i vari tentativi che si impone testardamente, resta piuttosto prigioniero del suo desiderio di conoscenza, e quando si tuffa finalmente in mare, deciso a raggiungere l'isola, la puntura di un pesce gli causa una febbre terribile, tanto da fargli avere delle visioni straordinarie, tra cui quella dell'inferno, che Eco descrive ispirandosi al catalogo delle mostruosità presenti nei dipinti di Hieronimus Bosch.

Noi credevamo in vita che l'inferno fosse il luogo dell'eterna disperazione, perché così ci hanno detto. Ahimè no, ché esso è il luogo di una inestinguibile speranza, che rende ogni giorno peggiore dell'altro, poiché questa sete, che ci vien tenuta viva, non viene mai contentata. Avendo sempre un barlume di corpo, e ogni corpo tendendo alla crescita o alla morte, non cessiamo di sperare – e solo così il nostro Giudice ha sentenziato che noi potessimo soffrire *in saecula*.” (IGP, p. 454)

Anche l'episodio della febbre è interessante perché suggerisce che la conoscenza „reale” è solo la sapienza di cui si è in possesso: ogni oggetto o realtà che indica un orizzonte più vasto rappresenta una sconfitta a priori. Si confrontino questi due passaggi tratti rispettivamente da Verne e Eco.

C'était une fortune que la possession de ce brick, ou plutôt de tout ce qu'il renfermait. En effet, un navire est comme un petit monde au complet... (J.Verne, *L'Île mystérieuse*, p 444)

Per cui vedendo, ed essendo sicuro di vedere, Roberto aveva l'unica sicurezza su cui i sensi e la ragione potessero contare, e cioè la certezza che egli vedeva qualcosa: e quel qualcosa era l'unica forma d'essere di cui si potesse parlare. (IGP, p.62)

„L'Isola” di Eco è un libro apparentemente d'avventure, che ha una propria struttura sorvegliatissima e, come abbiamo già accennato, propone un messaggio filosofico specifico sul mondo e sull'interpreta-

zione di esso: il punto di vista del protagonista, Roberto De La Grive, è quello di un investigatore, dal momento che egli specula e indaga sulla realtà, spingendosi, novello Marlowe, a ricercare il migliore dei mondi possibili, ora che la giustizia celeste si è smarrita definitivamente.

L'idea che sottende il racconto di Eco è che il mondo della fiction, parafrasando Leibniz, è uno dei mondi possibili: al reale, contemplato dalle connotazioni più quotidiane e banali, alle questioni esistenziali più sentite, si contrappone (o sarebbe meglio dire, si interseca) un mondo fittizio che, per quanto falsamente esistente, risulta perfettamente adeguato a descrivere oggetti, esperienze, sentimenti. In questo „mondo possibile”, fare narrativa corrisponde a un vero e proprio atto cosmologico, e Roberto, che agisce in un mondo fatto di „romanzi”, potrebbe essere considerato come l'alter ego del lettore che osserva e si interroga sulla realtà.

Non dimentichiamo però che è lo scrittore a muovere le fila e che ancora una volta, nonostante il mondo possa essere considerato privo di senso e immerso in un gran guazzabuglio, l'autore può addirittura avere un potere divino, giocando con la narrativa (cioè mondi, personaggi e lettori) a suo gusto e piacimento.

Sigfried Schmidt suggeriva una volta che fare fiction significa, „in realtà”, che la realtà esiste. Il romanzo è stato „inventato” perché sopravvivano gli spazi umani di ricerca sul reale; esso è come un territorio speciale, in cui il lettore rivede il mondo „reale” in cui egli è; il romanzo, dalla sua concezione in avanti, sarebbe perciò un microcosmo che afferma testardamente l'esistenza delle cose.

Tuttavia, in Eco, e soprattutto in questo suo ultimo lavoro narrativo, si avverte un sovvertimento di questa semiotica della fiction: il segno che il romanzo offre al lettore è prima annesso, poi confuso, poi scompare definitivamente, così da eliminare il rimando all'oggettività dell'esistenza del reale:

„E' difficile dire se avessero maggiormente scosso la sua fede i mondi infinitamente piccoli e infinitamente grandi, in un vuoto senza Dio e senza regola, che Saint-Savin gli aveva fatto intravedere, le lezioni di prudenza di Saletta e Salazar, o l'Arte delle Eroidi Imprese che padre Emanuele gli lasciava come unica scienza. Dal modo in cui ne rievoca sulla *Daphne* ritengo che a Casale, mentre perdeva il padre e se stesso in una guerra dai troppi e dal nessun significato, Roberto avesse appreso a veder l'universo mondo come un insicuro ordito di enigmi, dietro al quale non stava più un Autore; o, se c'era, pareva perduto nel rifar se stesso da troppe prospettive. Se là aveva intuito un mondo senza più centro, fatto soltanto di soli perimetri, qua si sentiva davvero nella più estrema e più perduta delle periferie; perchè, se un centro c'era, era davanti a lui, e lui ne era il satellite immoto.” (p. 137)

Le precedenti riflessioni sulla colonizzazione e sulla ricerca di nuovi criteri scientifici, punti nevralgici della cultura secentesca, ci inducono a credere che, con ogni probabilità, „L'Isola del giorno prima” sia stato concepito come romanzo *pseudo-storico*: prendiamo a mo' di esempio, l'ultimo capitolo, in cui lo scrittore definisce la gente del Seicento, tra la burla e il cinismo, „senz'anima”: breve indizio, certo, ma significativo, dato che si tratta della frase finale con cui il libro si chiude. La Storia, forse, si ripete in modo noioso: in un certo qual modo, anche questo secolo ha la stessa gente „senz'anima”, „bella e dannata”, „generazione perduta”, e altre sibilline definizioni sconfortanti. Che Eco si cimenti nella ricerca storica non è affatto una novità: i romanzi precedenti rappresentavano una lettura parziale di una determinata età, attraverso vicende soggiogate impietosamente dalla lente interpretativa dell'autore. Ma un autore della postmodernità ha ancora il diritto di immaginare un romanzo storico (nel senso di questionare sul passato)? Eco si dimostra ben abile a ricostruire minuziosamente interni, ad accaparrarsi la simpatia del lettore con descrizioni di abiti démodé e di guerre lontane, a ripetere le esperienze del passato vivificandole. Eco dedica, con una cura del dettaglio storico quasi balzachiano, non poche pagine a battaglie cruente, a storie „di cappa e spada”: nella gran parte dei primi capitoli si racconta „di quel che è accaduto in Monferrato” e personaggi come Richelieu e Mazzarino, per citarne solamente alcuni, entrano a far parte del gioco letterario. C'è forse da chiedersi se il romanzo storico sia una sfida per la postmodernità, oppure se resti un *divertissement*.

Il Seicento interessa ad Eco, come autore postmoderno, per antitesi: quello era il secolo delle nuove scoperte, dei viaggi e delle conquiste, il tempo delle certezze e della fiducia nella scienza e nell'operato umano, nelle capacità di grandezza e sfrontatezza, di audacia e perversità di cui l'uomo è impastato; il Ventesimo pone ai postmoderni il dilemma del sapere: la sapienza umana, vale a dire, ciò che l'uomo oggi conosce, è, insistiamo, una conoscenza autodistruttiva: l'uomo sa che non c'è più un centro, anzi che un centro non serve più, ogni realtà possiede in sé mille sfaccettature differenti, tutto si „decentra”, si sposta verso la periferia; e se la verità è così periferica, la riuscita dell'umano sta nello smontare i pezzi del meccanismo che è il reale e tentare di ricostruire l'oggetto „divinamente”; solo che questa ricostruzione si rivela, infine, catastrofica, perché le miriadi particelle di verità che l'universo contiene rimandano, come in un gioco speculare, ad altre miriadi verità che si moltiplicano all'infinito, e infine si annullano. Dio (o la Verità) è dappertutto e molteplice, alias Dio è mutevole e nullo. I brani che, a mo' di esempio, si potrebbero estrapolare dall' „Isola” sono numerosi e dimostrano come al gioco

della finzione narrativa corrisponda un preciso disegno filosofico nichilistico.

„Un filosofo gli aveva detto che Dio conosceva il mondo meglio di noi perchè lo aveva fatto. E per adeguare, sia pur di poco, la conoscenza divina bisognava concepire il mondo come un grande edificio, e cercare di provare a costruirlo. Così doveva fare. Per conoscere la Daphne doveva costruirla.” (IGP, p.220).

„Se il creatore accettava di mutar d'avviso, esisteva ancora un ordine che Egli avesse imposto all'universo? Forse ne aveva imposti molti, sin da principio, forse era disposto a cambiarli giorno per giorno, forse esisteva un ordine segreto che presiedeva a quel mutare di ordini e di prospettive, ma noi eravamo destinati a non scoprirlo mai, e a seguire piuttosto il gioco mutevole di quelle apparenze d'ordine che si riordinavano a ogni nuova esperienza”. (IGP, p. 472).

Ritorna alla mente uno dei momenti centrali del romanzo di Eco, e cioè la ricerca assillante, morbosa del cosiddetto „punto fijo”, sebbene in un mondo senza più centro, la ricerca di esso sembra essere una contraddizione in termini: l'invenzione echiana, infatti, rimanda a un gioco di segni che si rinviano l'uno all'altro come cellule disordinate e impazzite.

Il segreto del „punto fijo”, cioè il mistero delle longitudini, (si vedano le pp.175-6, 210) è uno dei passaggi in cui la molteplicità, la mutevolezza e l'inutilità di un „Autore fantasioso e ribaldo” (IGP, p.78) si esprimono più fortemente.

„Alzate il capo, signor abate, guardate la luna, e riflettete che se il vostro Dio avesse saputo far l'anima immortale avrebbe ben potuto fare il mondo infinito. Ma se il mondo è infinito, lo sarà tanto nello spazio quanto nel tempo, e dunque sarà eterno, e quando vi sia un mondo eterno, che non bisogna di creazione, allora sarà inutile concepire l'idea di Dio”. (IGP, p.130)

Concludiamo questo „itinerario estatico celeste”, com'è scherzosamente intitolato il penultimo capitolo dell' „Isola”; a dire il vero, di „estasi”, secondo il significato a cui siamo soliti, di rapimento dei sensi o di sguardo stupito e meravigliato, nell' „Isola” ve n'è gran poco. L' „estasi” che ci propone l'estetica postmoderna e, di conseguenza, la poetica echiana, è una osservazione del reale da più punti di orientamento, in cui la ricezione dell'esistenza (natura, essere umano, Dio) è frammentata e combinata da miriadi di imput che la realtà stessa offre all'osservatore; allora, Dio può essere tranquillamente accantonato come „maestro di geometria”, capace di „produrre il disordine dell'Inferno” (IGP, p.429), mentre il filosofo sarebbe infine qualcuno „assillato non dalla naturalezza della fine, ma dal mistero dell'inizio” (IGP, p.433).

Le argomentazioni di Eco portano a un chiaro corollario: è tempo ormai di smettere di pensare che la narrativa postmoderna, inclusa la produzione di Eco, sia un affascinante *divertissement* letterario, perché il *fil rouge* dominante è piuttosto la promozione subdola e sottile di una visione nichilista del reale.

Così, la capacità di indagine tipica dell'uomo si trasforma, nella morale letteraria di fine secolo, nel tentativo di rendere evanescente e ombroso ogni particolare del tempo e dello spazio, e di azzerare *semioticamente* la realtà tutta; non ci resta che rileggere la frase che, con disperata ironia, chiude il romanzo: „in quel secolo... (vi) era gente senz'anima” (IGP, p.473).

#### Bibliografia

- Arbasino Alberto, „Post-moderni, che anticaglia!”, *L'Espresso*, 25 ottobre 1981, pp. 92-113.
- Barth John, *The Literature of Exhaustion and The Literature of Replenishment*, Northridge, CA, 1982.
- Bertens Hans, Fokkema Douwe, ed. *Approaching Postmodernism*, Amsterdam, 1986.
- Bertens Hans, Fokkema Douwe, ed. *International Postmodernism: Theory and Practice*, Amsterdam, 1997.
- Bessière Jean „Jules Verne: point mort, sacrifice de la mimésis” // *Modernités de Jules Verne. Etudes réunies par Jean Bessière*, Paris, 1988, pp. 181-99.
- Bouchard N., „Umberto Eco's L'isola del giorno prima: Postmodern Theory and Fictional Praxis”, *Italica*, 1995, n.72.2, pp. 193-208.
- Calinescu Matei, Fokkema Douwe, ed. *Exploring Postmodernism*, Amsterdam, 1987.
- Ceserani Remo, „Su periodizzazioni e canoni nella letteratura contemporanea”, *L'asino d'oro*, IV, pp. 145-54.
- D'haen Theo, Bertens Hans, ed., *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam, 1988.
- Eco Umberto, *Lector in fabula*, Milano 1976.
- Eco Umberto, „Postille a *Il nome della rosa*”, *Alfabeta*, 49, 1983, pp. 19-22; più tardi pubblicate come appendice a „*Il nome della rosa*”, Milano, 1985.
- Eco U., *L'isola del giorno prima*, Milano, 1997 (ristampa nei Grandi Tascabili Bompiani).
- Ferroni Giulio, „Ideologie e forme culturali nel tempo del postmoderno”, *Storia della letteratura italiana*, vol.4: Il Novecento, Milano, 1991, pp. 635-70.
- Fokkema Douwe, *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam, 1984.
- Hassan Ihab, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State U.P., 1987.
- Hutcheon Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, 1988.
- Jansen Monica, *Postmodernism in Italy*, in Bertens-Fokkema, ed. 1997, pp. 387-395.
- Liotard Jean-François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, 1979.
- McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, London, 1987.
- Rosso Stefano, „Postmodern Italy: Notes on the Crisis of Reason, Weak Thought and *The name of the Rose*”, in Calinescu –Fokkema, op.cit. 1987, pp. 79-92.
- Segre Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, 1985.
- Verne Jules., *L'île mystérieuse*, Paris, Editions J'ai lu, 1995.
- Verne Jules - D'Ennery Adolphe, *Voyage à travers l'impossible. Pièce fantastique en 3 actes*, Paris, 1981.
- Yehoshua Abraham B., *Il futuro del romanzo: storie senza morale per la fine del millennio?* // *Il Sole* 24 ore, 28 febbraio 1999, p.28.