

Parto da una affermazione:

Le immagini letterarie del labirinto e della biblioteca, antichissime immagini, 'metafore assolute', per dirla con Blumenberg, tendono a fungere da cerniera e da supporto a momenti storici, nel corso dei quali viene fortemente messa in discussione la plausibilità della cultura umanistica, del senso da essa trasmesso, del ruolo, infine, che il letterato assume in questo contesto.

La nostra indagine si eserciterà lungo il Novecento, secolo nel quale questa plausibilità è del tutto residua.

Stanno qui le intenzioni del corso, che verificheremo attraverso un numero limitato di campioni, e tuttavia estremamente significativi.

I testi, gli autori, le date.

Assumo come punto di partenza il celeberrimo romanzo pirandelliano *Il fu Mattia Pascal*. Intanto per la sua data di pubblicazione, il 1904, che fa di quest'opera la più 'antica' tra quelle prese in esame, collocandosi all'inizio del '900.

Ma non è solo il dato anagrafico a porre idealmente questo testo al principio del nostro percorso: la concezione del mondo di Pirandello, la sua 'filosofia' come chiave di accesso alle diverse cose che accadono all'uomo contemporaneo, fanno da base, per così dire, alle immagini novecentesche del labirinto e della biblioteca, con cui dovremo misurarci. Immagini letterarie - va precisato - tra sé contigue che tendono, in ultima analisi, a sovrapporsi, sostituendola, a quella del mondo, come potremo osservare nel prosieguo delle lezioni. Che la biblioteca sia poi dimora e luogo d'elezione del *fu Mattia Pascal* è cosa che va in questa direzione.

Ecco poi le altre opere.

Autodafè di Elias Canetti del 1935, racconto straordinario di anni difficili (quelli dei fascismi europei), particolarmente difficili, se si considera l'identità ebraica del suo autore; *La biblioteca di Babele* di J. L. Borges in *Finzioni* del 1944 (anche questa data ha il valore problematico che le conferisce l'apocalisse del secondo conflitto mondiale, allora in corso); *Farheneit 451* dell'americano R. Bradbury, testo del 1953, di un periodo cioè singolarmente duro per la cultura *liberal* negli USA, vessata dal maccartismo; infine *Il nome della rosa* di U. Eco, del 1980, opera famosa di un autore famoso, che certo conoscete. Anche qui labirinto e biblioteca accompagnano eventi, meno drammatici certo, rispetto agli altri, ma egualmente significativi, perché con questo romanzo, e a partire dagli anni successivi alla data della sua pubblicazione, ha inizio, per l'Italia, la stagione del *postmoderno*, fenomeno di cui Eco è «*consapevole*» (Ceserani), ma che nei suoi termini generali asseconda e dice lo strapotere dei mezzi di comunicazione di massa, revocando definitivamente in dubbio la plausibilità del sapere della tradizione.

Il labirinto come 'paradigma'

Ho già segnalato l'immagine della biblioteca come contigua a quella del labirinto, al punto che questa coppia si consolida in maniera stabile in alcuni dei testi di cui ci occuperemo (*La biblioteca di Babele*, *Il nome della rosa*).

Ma lo spazio del labirinto è dato anche in quelle occasioni in cui non sembra essere presente come tale, ponendosi quasi come condizione necessaria perché quello della biblioteca possa definirsi (*Il fu Mattia Pascal*, *Autodafè*, *Farheneit 451*, nel nostro caso). Perché il labirinto si pone come vero e proprio *paradigma*, luogo 'tematico' di un sapere che impone forme e specifici modi espressivi.

Intanto è necessario notare che la figura del labirinto implica una distorsione dello spazio e una sorta di 'grado zero' del tempo, o meglio una percezione fallace dello spazio e mutila del tempo, assurdo

a metafora esemplare non solo della condizione intellettuale propria di un tempo storico difficile, come ho già detto, e per conseguenza delle diverse vicende narrate, ma degli stessi principi costruttivi delle opere (in questa chiave - come vedremo - è possibile leggere *Il fu Mattia Pascal*, *Autodafè*, *Il nome della rosa*).

Il labirinto è il luogo dell'*errare*.

Nell'accezione di *errore* prima: si tratta di eclisse della ragione, della drastica limitazione della conoscenza; difetti dell'intelletto che rimandano alla miseria dell'esperienza, alla inibizione conoscitiva che sono proprie di colui cui tocca in sorte di restare prigioniero di esso.

Come *erranza* poi, vagabondaggio, movimento destituito di senso: e infatti la vicenda narrata nel *Fu Mattia Pascal*, per esempio, può essere assimilata sostanzialmente alla storia di una continua ricerca di identità, del disordinato e inconcludente inseguimento di una forma in cui consistere, che si rivela fin da subito irraggiungibile, sottraendosi a ogni fondata speranza di successo.

Non per caso il romanzo pirandelliano rappresenta, per così dire, una storia bloccata, in cui inizio e fine coincidono, nella quale, per ultimo, l'identità del soggetto coincide col suo contrario («Io sono il fu Mattia Pascal»). Scrittura in cui la struttura labirintica si assimila allo spazio paradossale che l'anello di Moëbius disegna. In quest'ultimo, infatti, due piani paralleli, tra sé separati e dunque mai coincidenti, con un gioco di volute che li riduce a struttura circolare, e dunque labirintica, diventano, indefinitamente, l'uno il prosiegua dell'altro.

Infine: se i percorsi lungo il labirinto si risolvono in movimenti frenetici, mai interrotti, e di fatto costretti a una dinamica bloccata, involuta su se stessa, insomma a una irresolvibile fissità, è ovvio che il racconto si esaurirà in una interminabile *variazione sul tema*, nella ripresa incessante di situazioni e motivi di volta in volta rielaborati per pura virtù retorica e stilistica e consegnati a diverse soluzioni, riproposti attraverso un processo di accumulazione di significanti che tentano un significato costantemente alluso e sempre eluso: proprio come nel labirinto, in cui la successione degli stessi segmenti di percorso non dà mai luogo ad un identico itinerario. In questa prospettiva, il progresso della storia, il progredire del racconto è affidato alla successione dei testi, alla loro disposizione nell'ordinamento del libro: per essere più espliciti, *alla infinita scrittura e alla infinita lettura* che segue. La loro materiale temporalità è incaricata di determinare l'illusione di uno svolgimento in effetti inesistente.

Gli esempi che si possono addurre sono numerosi, riferibili non solo ai testi di cui ci occupiamo, ma anche ad altri nei quali la struttura labirintica non appare in primo piano, ma in realtà sostiene poi il racconto.

Per stare alle opere prese in esame, citerò gli indici di *Autodafè* e de *Il nome della rosa* che possono rendere l'idea di ciò che intendo affermare.

Nel primo caso si assiste a una ideale divisione degli argomenti in tre grosse sezioni, ognuna delle quali contiene i diversi capitoli del libro. Ciò che si deve notare è la maniera in cui Canetti ha classificato ognuna di esse, vale a dire: I *Una testa senza mondo*, II *Un mondo senza testa*, III *Il mondo nella testa*.

Come si può osservare, le partizioni - le loro denominazioni - sono *variazioni sul tema*, e in effetti alludono alla cifra per la quale si appalesa e insieme si estenua l'identità del personaggio Peter Kien, nello spazio circoscritto e nello stesso tempo infinito della sua immensa biblioteca. Perché l'identità e insieme l'eclisse di Peter, letterato fuori dal tempo reale perduto nell'estasi che viene dal libro, consistono nel mondo dei libri e nei libri come mondo, essenzialmente *nella scrittura* di questa condizione e, in quanto personaggio, nel suo non casuale dire «*per iscritto* piuttosto che a voce» (*Autodafè*, Garzanti, Milano 1987; p. 26), secondo un modo che sceglie «*la contraddizione* [...] come] la [...] maniera preferita di *esprimersi*» (p. 492). Quest'ultima, a ben vedere, è modo espressivo che afferma e nega nello stesso momento, si consegna e ci consegna, cioè, ad un movimento infinitamente bloccato. È luogo proprio della scrittura 'labirintica', assimilabile, con buona approssimazione, alla

figura retorica dell'ossimoro (su cui tornerò tra breve).

In *Autodafè* è il paradigma del labirinto a fare aggio sulla storia narrata, storia minima, senza sviluppo, infinitamente iterata lungo interminabili muri di carta oltre i quali c'è «il fluire caotico e molteplice della realtà» (Magris), il suo drammatico accadere che sconvolge consolidate certezze. Non per caso l'uscita finale dal labirinto coincide col grande rogo dei libri che Kien provoca e alimenta e nel quale egli è destinato a perire. Una fine come consapevolezza della sua inutilità di sinologo, di cultore di valori improbabili e inattuali, che il suo riso sottolinea: «Quando finalmente le fiamme lo raggiungono ride forte, come non ha mai riso in tutta la sua vita.» (p. 532)

Ed è riso di intonazione nicciana, frantuma gli idoli, infrange certezze, disegna lo spazio del nuovo. Spazio sinistro, dacché il riso di Kien apre all'orrore del mondo vasto e terribile nel quale letteralmente bruciano gli emblemi e i soggetti di altre stagioni, un'intera civiltà, infine, sotto i colpi dei fascismi allora trionfanti.

Si segua ora l'indice del *Nome della rosa*. La partizione dell'opera avviene *per giornate*, secondo un antichissimo rituale affabulatorio (cfr. per es. *Le mille e una notte*), nel quale il tempo si impiglia per essere scandito dal ritmo del racconto stesso. Esso anzi esiste solo come tempo del racconto, inesausta narrazione giocata, una volta, sulla persistenza dell'atto compiuto dal narratore e su quello corrispondente di chi ascoltava; nel tempo presente alla Sheherazade ormai muta si sostituisce la *scrittura* e, in modo parallelo, la *lettura* surroga l'ascolto.

Ma, ora come allora, questo tempo-racconto è proprio del labirinto, ad esso si affida, per dirla con Benjamin, «chi arriverà, in ogni caso, troppo presto alla meta»; il nuovo e il sempreuguale che sembra essere la cifra di chi sperimenta la via labirintica è evidente nel modo in cui le sette giornate sono scandite: *Ora prima, Ora terza, Ora sesta, Ora nona, Vespri, Compieta*. Partizione sempre identica, tempo-racconto sempre identico, che non per caso si inverte e si specchia nei meandri della immensa biblioteca dell'abbazia in cui la vicenda si svolge, articolandosi come reiterata scrittura di essa e percorso inesausto che la attraversa. Perché quella biblioteca esiste nella scrittura che ne parla, nelle infinite citazioni di cui è costituita la biblioteca che il lettore moderno (a lui pensa Eco) può sperimentare.

L'uscita dal labirinto, anche in questo caso, avviene attraverso un incendio che distrugge la biblioteca e i libri (metaforicamente il racconto che la aveva generato): ciò che resta, le rovine, è immagine del tempo presente, spazio senza poesia, oltre il quale mostra le sue seduzioni un altro labirinto. Luogo terribile senza alcuna via d'uscita. E' il labirinto delle finzioni spettacolari, citazioni inesauste senza memoria, cui oramai provvede il gioco incessante della virtualità multimediale. E' la stagione del postmoderno.

Teoria del labirinto 'moderno'

Naturalmente non si tratta di analisi di tipo scientifico-matematico: chi voglia cimentarsi con questa prospettiva può utilmente partire dal saggio di Pierre Rosenstiehl, *Labirinto* (in *Enciclopedia* vol. 8, Einaudi, Torino 1979), nel quale una teoria dei grafi sostiene interessanti prospettive di tipo ermeneutico.

Altra è la mia intenzione: vorrei soffermarmi sul testo di Borges, *La biblioteca di Babele* (*Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, Mondadori, Milano 1989), un racconto come teoria del racconto sui luoghi tra sé equivalenti della biblioteca e del labirinto, scrittura, infine, che descrive le regole della scrittura 'labirintica'.

Va subito precisato che nella concezione di Borges c'è

la convinzione che il mondo sia un caos che non è possibile ridurre ad alcuna legge umana. Ma nello stesso momento in cui così vivacemente avverte il non senso universale, egli riconosce

che come uomo non può sottrarsi al compito di trovarne un senso (A. M. Barrenechea);

in questa prospettiva il percorso lungo il quale Borges si muove, percorso di respiro epocale, nella sua fulminante sintesi, parte dalla presa d'atto della irrevocabilità del processo che ha condotto alla secolarizzazione della coscienza intellettuale. Esso registra la frattura del *cosmos* classico che ha consegnato ineluttabilmente l'uomo al *caos* della storia, e tuttavia disegna una dimensione fittizia nella quale valga per lui una sorta di principio ordinatore, luogo di identità, *ma luogo di contraddizione* che, in ogni caso, tien conto della frattura avvenuta, uno spazio, in ultima analisi, che sia dominio e insieme prigionia del soggetto.

Ha osservato D. Porzio:

Luogo dove caos e cosmos si riuniscono è il labirinto: luogo contraddittorio perché è una architettura che, insieme protegge e incarcera chi lo abita. In un libro di mitologia che Georgie, bambino, sfogliava spesso, c'era l'incisione di un edificio circolare senza porte e con molte finestre. Ha detto più volte, riparlando di quel lontano libro e di quella illustrazione, che se avesse potuto usare una lente di ingrandimento forse, tra le sbarre di una delle finestre del prodigioso palazzo, avrebbe potuto scorgere il minotauro, Asterione la creatura nata dall'unione di Pasiphae con un toro. Ma più dell'abitante lo suggestiona l'architettura: un caos imprigionato, soggiogato [...]

Il labirinto si dilata in metafore molteplici: la biblioteca, che è l'universo, con i suoi infiniti e ripetitivi corridoi, è un labirinto. E lo è il deserto, che conduce allo stesso smarrimento e alla morte. Sono labirintici i sogni che approdano all'incubo, all'allucinazione. Tra i simboli del caos e dell'infinito, Borges enumera anche il labirinto formato da una sola «invisibile e incessante» linea retta, i labirinti del tempo e del pensiero, i labirinti dello spirito. [...]

Ed il simbolo gli serve, infine, come metafora del destino umano, delle segrete leggi che governano l'universo, del misterioso accadimento artistico. Anche in Kafka, autore che ha più volte letto, c'è l'idea del labirinto: ma al centro di quello kafkiano vigila un dio che esclude, una salvezza che non si concede; in quello di Borges un mistero o un mostro che s'ignora. (*Introduzione a J. L. Borges, Tutte le opere*, cit. p. XCV-XCVI)

Riflessione importante: nella prospettiva che essa disegna, affronteremo la *Biblioteca di Babele* quale racconto di intonazione metafisica e tuttavia laica, obbligato, perciò, allo spazio del labirinto, percorso che lo attraversa e insieme lo costruisce, descrizione infine, per questa stessa ragione, delle regole della sua scrittura.

L'*incipit* è singolare:

L'*universo* (che altri chiama *la Biblioteca*) si compone di un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo, bordati di basse ringhiere. Da qualsiasi esagono si vedono i piani superiori e inferiori, interminabilmente. La distribuzione degli oggetti nelle gallerie è invariabile. Venticinque vasti scaffali, in ragione di cinque per lato, coprono tutti i lati meno uno; la loro altezza, che è quella stessa di ciascun piano, non supera di molto quella di una biblioteca normale. Il lato libero dà su un angusto corridoio che porta a un'altra galleria, identica alla prima e a tutte. (p. 680)

L'*universo* borgesiano è la *biblioteca*, ossia il labirinto, per il modo in cui esso/essa sono descritti. E la biblioteca si pone come *luogo di formazione e di consistenza del soggetto secolarizzato*, il cui cielo non rimanda più il volto assoluto di Dio, ma si popola delle sue immagini, parziali e imperfette, il pallido riflesso di una sacralità oramai perduta.

Valga il modo in cui Borges descrive:

Come tutti gli uomini della Biblioteca, in gioventù io ho viaggiato; ho peregrinato in cerca di un libro, forse del catalogo dei cataloghi; ora che i miei occhi quasi non possono decifrare ciò che scrivo, mi preparo a morire a poche leghe dall'esagono in cui nacqui. (p. 680)

Non casualmente nelle folgoranti immagini della sua finzione Borges introduce in primo luogo la metafora del viaggio, che, come è noto, ha costantemente rappresentato un momento cardine della formazione del soggetto. Sempre, naturalmente anche prima della caduta del *cosmos*. Se in periodo medievale, per esempio, quest'ultimo fu abitato dal Dio rivelato, si intende perché il ciclo epico arturiano prevede per l'eroe (Parsifal) la ricerca del Sacro Graal (la coppa che raccolse il sangue di Cristo), *secondo un viaggio* che fondeva aspetti religiosi e momenti di più ampia costruzione di sé, tanto importanti da costituire il nucleo del genere letterario della 'totalità' (l'epos, appunto) che li esprime. Ho citato questo esempio non casualmente, perché il viaggio medievale di intento religioso alluso dal racconto epico rappresentò un momento della verifica di sé che coincide *in modo concreto* con la ricerca dei luoghi santi, ed era destinato a concludersi emblematicamente in vista di Gerusalemme, là dove, grazie alla 'fede', si scioglievano gli impacci e i pericoli (reali e metaforici) che avevano punteggiato il percorso. Condizione di 'errore' così 'vera' che nel Medioevo - ricorda Santarcangeli - a Gerusalemme «fu associata» l'idea di «labirinto». E aggiunge:

Quanto poi a Gerusalemme, al posto che le fu assegnato in relazione alla simbologia del labirinto cooperavano tre fattori: in primo luogo, la sua caratteristica di città sacra e sacrale, centro delle vicende terrene e dell'insegnamento del Redentore; in secondo luogo, la sua qualità di meta ultima del pellegrinaggio in Terra Santa; finalmente, la sua assunzione a simbolo terrestre della città perfetta, della Gerusalemme celeste, luogo della redenzione finale dell'anima e della presenza beatificante di Dio. A questo insieme di rappresentazione fideistica si collega il confronto e parallelo tra due peregrinazioni ugualmente difficili, pericolose, congiunte a rischi mortali: una fisica, del viaggio sino alla Gerusalemme terrena; l'altra spirituale, del cammino dell'anima, disseminato di triboli e inciampi, di mostri, tentazioni e fallimenti, per arrivare in stato di grazia nella Gerusalemme celeste. (P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Frassinelli, Milano 1984; p.41)

Tutto ciò si tradusse anche nella ricerca del «Libro», e meglio, nella «ricerca del libro 'completo'», cuore del «viaggio filosofico» (E. J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Il Mulino, Bologna 1992; p. 181) - e in questo caso il piano metaforico implicito assunse *aspetti concreti* -, occasione, appunto, di formazione complessiva. Il 'Libro' cui gli uomini medievali aspirarono era naturalmente l'espressione del Sacro in cui credevano, mitica Scrittura che andasse oltre le Scritture esistenti e *le loro interpretazioni*, fosse *regola senza ambiguità*, immagine assoluta del *cosmos* religioso cristiano.

Sulla metaforica del 'Libro' tornerò tra poco: qui vale la pena di sottolineare che i nessi Gerusalemme/Libro/labirinto trovano, grazie alla 'fede', una loro soluzione, e le immagini reali di Gerusalemme rimandano quelle altrettanto 'vere' del *cosmos* ultraterreno abitato da un Dio che quaggiù si specchia in un mitico, concreto Libro, smarrito, ma da qualche parte esistente.

Questa immagine viene ripresa da Borges e laicizzata, quel Libro diventa «un libro», tale nella sua relatività e incertezza, «forse [...] catalogo dei cataloghi», repertorio infinito di immagini di un Dio sempre più lontano e meno certo, in un cielo sempre più opaco, nel quale si specchia semmai il caos cui l'uomo è stato consegnato.

Al Dio assoluto, al Libro che Lo dice (luogo etico), si sostituiscono le loro immagini (luogo estetico),

l'infinità dei libri, copie imperfette, e della Biblioteca che li contiene e li giustifica. Esse rimandano appunto il senso della secolarizzazione avvenuta, forme di una ricerca inesausta, inutile, eppure mai intermessa, nella illusione di poter individuare un senso 'alto' per sé e per il reale. Condizione epocale imposta: a questo certamente alludeva Nietzsche quando scriveva: «solo come *fenomeno estetico* l'esistenza e il mondo appaiono giustificati» (*La nascita della tragedia*).

E' il labirinto ora strettamente assimilato *allo spazio della Biblioteca*: luogo di finzioni e loro affermazione, secondo il lessico di Borges, pallido riflesso del vero, cioè, che può essere inteso scrivendone e perciò costruendolo attraverso la scrittura. Non per caso la ricerca di Borges convoca costantemente il segno linguistico (segno ortografico, in senso stretto) per illustrare.

Il libro e la biblioteca si pongono dunque come ampie metafore di una condizione intellettuale che ha in sé le stimmate del caos della storia. E simboli efficaci della incoerenza che segna, infine, i percorsi del soggetto nella modernità.

Condizione così radicata ora in lui, quasi geneticamente inscritta nella sua natura, che Borges la definisce *per assiomi*, verità, cioè, che non necessitano di dimostrazione.

Così egli scrive:

A ciascuna parete di ciascun esagono corrispondono cinque scaffali; ciascuno scaffale contiene trentadue libri di formato uniforme; ciascun libro è di quattrocentodieci pagine; ciascuna pagina, di quaranta righe; ciascuna riga, di quaranta lettere di colore nero. Vi sono anche delle lettere sulla costola di ciascun libro; non, però, che indichino o prefigurino ciò che diranno le pagine. So che *questa incoerenza*, un tempo, parve misteriosa. Prima d'accennare alla soluzione (la cui scoperta, a prescindere dalle sue tragiche proiezioni, è forse il fatto capitale della storia) voglio rammentare *alcuni assiomi*.

Primo: *La Biblioteca esiste ab aeterno*. Di questa verità, il cui corollario immediato è l'eternità futura del mondo, nessuna mente ragionevole può dubitare. L'uomo, questo imperfetto bibliotecario, può essere opera del caso o di demiurghi malevoli; l'universo, con la sua elegante dotazione di scaffali, di tomi enigmatici, di infaticabili scale per il viaggiatore e di latrine per il bibliotecario seduto, non può essere che l'opera di un dio. Per avvertire la distanza che c'è tra il divino e l'umano, basta paragonare questi rozzi, tremuli simboli che la mia fallibile mano sgorbia sulla copertina d'un libro, con le lettere organiche dell'interno: puntuali, delicate, nerissime, inimitabilmente simmetriche.

Secondo: *Il numero dei simboli ortografici è di venticinque*. Questa constatazione permise, or sono tre secoli, di formulare una teoria generale della Biblioteca e di risolvere soddisfacentemente il problema che nessuna congettura aveva permesso di decifrare: la natura informe e caotica di quasi tutti i libri. (pp. 681-2)

Elemento centrale della Biblioteca è la sua 'incoerenza', ma il tentativo di 'soluzione' coincide con la sua affermazione, perché la soluzione che si intravede in questo labirinto si costituisce come assenza di soluzione attraverso la sua scrittura: quest'ultima, infatti, sancisce eternamente il dramma che dovrebbe/vorrebbe esorcizzare.

A questo allude Borges quando illustra «la legge fondamentale della biblioteca» che «un bibliotecario di genio» ebbe modo di scoprire; il suo splendore prima:

Questo pensatore osservò che tutti i libri, per diversi che fossero, constavano di elementi uguali: lo spazio, il punto, la virgola, le ventidue lettere dell'alfabeto. Stabili, inoltre, un fatto che tutti i viaggiatori hanno confermato: *non vi sono, nella vasta Biblioteca, due soli libri identici*. Da queste premesse incontrovertibili dedusse che la Biblioteca è totale, e che i suoi scaffali registrano tutte le possibili combinazioni dei venticinque simboli ortografici (numero,

anche se vastissimo, non infinito) cioè tutto ciò ch'è dato di esprimere, in tutte le lingue. [...] Quando si proclamò che la Biblioteca comprendeva tutti i libri, la prima impressione fu di stravagante felicità. Tutti gli uomini si sentirono padroni di un tesoro intatto e segreto. Non v'era problema personale o mondiale la cui eloquente soluzione non esistesse: in un qualche esagono. L'universo era giustificato, *l'universo attingeva bruscamente le dimensioni illimitate della speranza* (pp. 683-4),

la sua miseria, poi:

Lo scrivere metodico mi distrae dalla presente condizione degli uomini, cui la certezza di ciò, che tutto sta scritto, annienta o instupidisce. So di distretti in cui i giovani si prosternano dinanzi ai libri e ne baciano con barbarie le pagine, ma non sanno decifrare una sola lettera. Le epidemie, le discordie eretiche, le peregrinazioni che inevitabilmente degenerano in banditismo, hanno decimato la popolazione. Credo di aver già accennato ai suicidî, ogni anno più frequenti. M'inganneranno, forse, la vecchiezza e il timore, ma sospetto che la specie umana -l'unica- stia per estinguersi, e che la Biblioteca perdurerà: illuminata, solitaria, infinita, perfettamente immobile, armata di volumi preziosi, inutile, incorruttibile, segreta. Aggiungo: *infinita*. Non introduco quest'aggettivo per un'abitudine retorica; dico che non è illogico pensare che il mondo sia infinito. *Chi lo giudica limitato*, suppone che in qualche luogo remoto i corridoi e le scale possano inconcepibilmente cessare; *ciò che è assurdo*. *Chi lo immagina senza limiti, dimentica che è limitato* il numero possibile dei libri. Io m'arrischio a insinuare questa soluzione: *la Biblioteca è illimitata e periodica*. Se un eterno viaggiatore la traversasse in una direzione qualsiasi, constaterebbe alla fine dei secoli che *gli stessi volumi si ripetono nello stesso disordine (che, ripetuto, sarebbe un ordine: l'Ordine)*. Questa elegante speranza rallegra la mia solitudine. (pp. 688-9)

«Scrivere» «distrae» il soggetto, ma, scrivendone, questi afferma la «presente condizione degli uomini»: la sua «incoerenza», il vagare inconcluso intorno a se stessi. E' l'eterno ritorno, *forma* universale che ha in sé le stimmate del tempo moderno. Perché la «condizione degli uomini» sta nella storia senza progresso, nel Dio nascosto e lontano in un cielo corrusco mai più raggiungibile. Mi piace concludere queste note con la nona tesi di *Filosofia della storia* di W. Benjamin che traduce con altre immagini la condizione allusa da Borges:

C'è un quadro di Klee che si intitola *Angelus novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta. (*Angelus novus*, Einaudi, Torino 1976; pp. 76-7)

Costituire una biblioteca: dal 'libro' al 'volume'

1. Vorrei partire nelle ultime riflessioni da alcuni spunti analitici di Hans Blumenberg (*La leggibilità del mondo*, Il Mulino, Bologna 1984).

Mi soffermo in particolare sul secondo capitolo, *Il mondo dei libri e il libro del mondo*, nel quale così

esordisce:

Tra i libri e la realtà è posta un'antica inimicizia. Lo scritto si è sostituito alla realtà, allo scopo di renderla - in quanto definitivamente inventariata e accertata - superflua. La tradizione scritta, e infine stampata, si è costantemente risolta in un indebolimento dell'autenticità dell'esperienza. Esiste una sorta di arroganza dei libri in forza della loro pura quantità: già dopo un certo periodo di una civiltà che pratici la scrittura, essa suscita l'impressione opprimente che nei libri debba esservi tutto e che non abbia senso, nel lasso di una vita che è comunque troppo breve, tornare a vedere di persona ciò che già una volta venne visto e registrato.

La forza di questa impressione determina la violenza dei contraccolpi. Si scorge allora, d'un tratto, la polvere sui libri. Sono vecchi e pieni di muffa, sanno di stantio, sono copiati uno dall'altro perché hanno tolto la voglia di cercare altrove che in libri. L'aria delle biblioteche soffoca; il disgusto di respirarci, di passarci una vita, è immancabile. I libri fanno miopi e smidollati, sostituiscono l'insostituibile. Così, dall'aria soffocante, dalla penombra, dalla polvere e dalla miopia, dalla sottomissione alla funzione di surrogato, sorge il mondo dei libri come antinatura. E ogni volta contro mondi artefatti si rivolgono movimenti giovanili. Finché la natura sta, di nuovo, nei loro libri.

Tanto più allora sorprende che il libro sia potuto diventare la metafora proprio della natura - sua antipodica nemica -, che esso sembrava destinato a derealizzare; tanto più peso, tanta più forza devono avere avuto gli stimoli che hanno prodotto questo collegamento di libro e natura. (p. 11)

Qualcosa dunque c'è nel 'libro', uno strano fascino che comporta di volta in volta accettazione o rifiuto, che consiste nel suo ambiguo proporsi come luogo della 'totalità'. Una forza o una debolezza che, in ultima analisi, rimandano alla forza o alla debolezza della 'esperienza' dell'uomo, perché nel libro questo aspetto si mostra.

Il fascino del 'libro' sta appunto nella sua autorità, nella sua potenza, nella capacità di tenere insieme cose disparate, lontane, anche contraddittorie, secondo una facoltà di comprensione che l'uomo ritenne, un tempo, di poter esercitare anche nei riguardi della natura: di qui l'assimilazione della 'natura' a 'libro'.

Nel tempo moderno poi - qui Blumenberg orienta, in effetti, la sua ricerca - il rapporto col reale, colla natura, segnala la povertà dell'esperienza del soggetto di formazione 'classica', perché l'anelito alla totalità, lungi dal risolversi in sinergia tra 'libro' e 'natura', si condensa solo nel libro, specie quello nato, come Blumenberg dice, a ridosso di altri libri prodotti di grandi biblioteche.

E' un sintomo: l'irrompere del sapere scientifico, la 'rivoluzione copernicana', hanno interrotto l'armonia che esisteva, una volta, tra soggetto e natura e dunque tra libro e natura, determinando una frattura immedicabile. La natura viene ancora raffigurata come libro, ma libro 'diverso', perché le si assegna carattere di «totalità» a patto che sia in grado di «darne prova» (p. 12): attraverso la verificabilità, nell'esperimento, delle leggi che ora la definiscono. Condizione complessa, anche perché «la natura è sì un libro, ma scritto in cifra, in geroglifici, in formule matematiche - il paradosso di un libro che si premunisce dall'aver lettori.» (p. 12)

Tra natura, così definita, e libro c'è ora inimicizia, perché la scienza nega antiche ragioni in esso riposte, e la sua continua richiesta di 'precisione' rimuove, *di fatto*, il concetto di 'autorità' che il libro possedeva, e anzi «il pathos dell'esperimento è rivolto contro il rifugio delle biblioteche» (p. 12), in cui quella autorità, in qualche misura, è confinata.

Il 'libro' ora esprime una situazione contraddittoria: per un verso attesta di una antica, incerta 'totalità' commessa allo spazio della biblioteca, per l'altro di un diverso rapporto col reale e con la natura per lui sempre più difficile.

2. L'ambiguità può essere compresa, ma non superata, se ci si sofferma sul concetto di *leggibilità* del libro. Si tratta di concetto antico quanto è antico il libro, e tuttavia assume particolare importanza nel momento in cui l'orizzonte dell'uomo si fa meno saldo, e nel suo cielo i segni dell'autorità e della regola si fanno più labili.

Quando - per adoperare un modo di riflessione già sviluppato - il soggetto comincia a misurarsi col *caos* della storia, il 'libro' perde la sua prescrittività, l'aura che in precedenza l'aveva segnato, la forza dell'autorità in sé riposta, per divenire oggetto di *interpretazione*. Secondo un processo per il quale, per esempio, la Bibbia che è il Libro sacro, Legge assoluta percepibile nella natura delle tavole incise in maniera 'secca' direttamente da Dio, si moltiplica in un insieme di '*libri sacri*', nei quali gradualmente viene registrata e resa leggibile la storia dell'uomo, la sua miseria, ma anche la sua fierezza, il peccato, ma anche la redenzione. Non per caso quest'ultima diviene oggetto di *lettura* attraverso i Vangeli, e di successive *interpretazioni*, tanto vaste e diverse, da aver consentito l'affermazione di istituzioni, le Chiese, delegate ad esprimerla.

E' una spia significativa: quando il concetto di lettura si sostituisce al concetto di libro e al suo contenuto, si instaurano - per tornare al rapporto libro/natura da cui siamo partiti - nuove prospettive:

I) la 'natura' diviene l'insieme dei suoi fenomeni e la scelta di «apprendere l'alfabeto dei fenomeni, per poterli leggere come esperienze» implica, per stare al gioco metaforico del libro come natura, che ogni fenomeno è «soltanto una lettera, che non si coglie per se stessa, che non viene considerata secondo i suoi propri elementi sensibili o secondo la totalità del suo aspetto sensibile, nella quale invece lo sguardo sorvola e passa per *rappresentarsi il significato della parola cui la lettera appartiene e il senso della frase in cui questa parola si trova*» (E. Cassirer, in *op. cit.* p.14);

II) 'il piacere della lettura' implica, per così dire, un diverso concetto di 'libro'. E' più corretto parlare in questo caso di 'volume', nell'accezione suggerita dal termine *volumen* da *volvere* (scorrere), che rimanda al movimento delle pagine, una dopo l'altra nel corso della lettura, e con esso al divenire proprio dei fenomeni che segnano la vita dell'uomo, la loro mutevolezza nelle diverse rappresentazioni, la loro interpretazione, infine.

Qui, come Blumenberg si chiede, se «l'accento non cade più sul libro e il suo contenuto, ma sull'azione e prestazione della lettura» (p. 14), perché il «contenuto» vede «la sua intera esistenza [...] in certo qual modo *convertita in pura forma*; essa serve solamente a rendere un determinato significato e a riunirlo con altri nessi significativi in complessi sensibili» (p. 14), cioè in un complesso di relazioni in fondo alle quali c'è il senso, tutto questo a che cosa rimanda?

Il concetto di 'volume' come spazio dei 'fenomeni', il 'piacere della lettura', il 'contenuto' convertito in 'forma' giustificano l'operazione ermeneutica (di interpretazione, cioè), che è operazione di natura estetica, come Blumenberg più volte precisa. In questo caso diventa possibile l'assimilazione del volume al suo linguaggio.

L'essere, *un tempo* al centro della prescrittività, della autorità del 'libro', nodo *ora* della lettura del 'volume', quale rapporto stabilisce col linguaggio ad esso proprio?

3. E' necessario riflettere sul nesso *essere/linguaggio* ponendosi due domande:

I) il linguaggio è condizione per comprendere l'*essere*?

II) oppure si comprende l'*essere* che ha già forma di linguaggio, cioè una letterarietà di fondo?

Scrive Blumenberg:

La metaforica del linguaggio non è senz'altro dello stesso genere di quella del libro. *La metaforizzazione dell'essere come linguaggio è estetica*; e cosa ciò significhi, dopo il tramonto della definizione antica del bello, lo si può intendere anzitutto come esclusione: *sono escluse le relazioni mezzi-fine.* (p. 14)

Ne consegue che:

- a) «Il predicato della comprensibilità è *sempre più orientato e occupato esteticamente*» (14);
- b) La riflessione sul soggetto, il tentativo di *comprenderlo*, pertengono sì all'ermeneutica, ma questa, nel tempo moderno, «si è trasferita tutt'intera nel distretto sacro dell'estetica», dove solamente sono ancora possibili «interpretazioni dell'essere» (15);
- c) Lo spazio dell'ermeneutica ovvero dell'estetica, della lettura dei 'fenomeni' cui è assimilato il reale dell'uomo, cioè, si disegna nell'accettare «*non [...] ciò che per tutti i tempi ha [...] un solo senso, ma [...] quello che, precisamente perché ha più significati, nel proprio significato accoglie le proprie interpretazioni*» (p. 15);
- d) «La metafora del linguaggio sta al servizio di un progetto di 'essere' che è *interamente rivolto contro l'ideale dell'oggettivazione scientifica*» (p. 15).

Come si può osservare, siamo approdati al nodo centrale delle nostre riflessioni: il soggetto che abita il tempo moderno nella sua formazione fa i conti con la 'rivoluzione copernicana', con le aporie del credo scientifico che caratterizza la stagione della modernità.

A lui sono riservati gli spazi dell'estetica e della infinita interpretazione: la sua 'biblioteca' è costituita di 'volumi' (non più di 'libri'), se il suo percorso tenta i luoghi dell'identità, secondo i modi che un antico sapere gli garantiva.

4. E' possibile sviluppare una serie di riflessioni relative al nesso *libro/modernità* e al contrasto *libro/volume*:

- a) il tempo moderno verifica la fine del libro inteso come *totalità*, luogo del 'sapere certo'; accerta piuttosto il passaggio all'idea di 'volume', evoluzione, *forma* di 'relazioni' tra parole, significanti;
- b) il 'volume' tende a proporsi come luogo letterario, spazio della rappresentazione estetica, degli infiniti, possibili sensi;
- c) la fine del libro come totalità implica la lettura di un reale che coincide coi suoi fenomeni, accreditando poi il concetto della sua rappresentabilità nel volume come luogo del divenire ('volume' appunto da *volumen/volvo*).

La verifica di ciò che intendo sta proprio in Pirandello, (torno al *Fu Mattia Pascal*), laddove il mondo dei libri (la biblioteca) attesta la fine del sapere certo (*eclisse dell'eticità*) e insieme evidenzia un altro rapporto col 'libro' (da intendersi come 'volume', per le ragioni esposte), *di natura estetica*, cioè scrittura come forma, relazione di significanti, spazio della rappresentazione della loro ambiguità/opposizione. E' il luogo dell'ossimoro che, come è stato osservato, sembra definire il registro espressivo pirandelliano.

In questa chiave è opportuno riflettere sul fatto che la Biblioteca Boccamazza è sì luogo del senso perduto, ma è pure spazio di un altro 'senso'. Quello che sta nel manoscritto che Mattia Pascal va redigendo, per il modo in cui va redigendo: la forma umoristica, il gioco dei contrari che implica la non finitezza del racconto come passaggio continuo (inizio e fine eternamente coincidenti, labirinto, a suo modo), luogo della mutevolezza e dominio dei significanti. Tutto ciò comporta nel romanzo la costante *rappresentazione* di questa mutevolezza che è il modo stesso dell'*essere assimilato a linguaggio*, appunto come spazio della rappresentazione del suo farsi, spazio imposto dalle sue *interpretazioni*. Sta qui il dramma del soggetto pirandelliano assimilato a *forma* continuamente soggetta alla *lettura altrui*.

Si tratta, come è noto, di un elemento costantemente sottolineato da Pirandello: dal *Fu Mattia Pascal* ai *Quaderni di Serafino Gubbio*, all'*Uno, nessuno, centomila* essenzialmente, con il conseguente passaggio al teatro - i *Sei personaggi*.

Per quanto riguarda il teatro si dovrebbe riflettere sul fatto più generale che laddove il soggetto è 'debole' e non tollera una dimensione *epica* (e dunque *etica*, poiché l'*epica* - nelle molteplici varianti

storicamente datesi, dall'epos vero e proprio, al romanzo - assumeva come oggetto del proprio racconto *valori* ritenuti fondamentali), lo spazio suo contiguo, luogo imposto, è quello della rappresentazione (inteso come spazio *estetico*), della mutevolezza e del divenire, delle *forme*, cioè, *parte esse stesse della realtà scenica*; sia che questa condizione venga effettivamente rappresentata in un lavoro teatrale, sia che si proponga, per così dire, come teatro da leggere. In questa chiave contigua all'esperienza teatrale è la 'novella', essa stessa forma residuale epica, -nelle sue varianti storiche- perché essa si sostiene sulla doppiatezza della *parola*, la labilità del senso, la sua perseguita ambiguità, il dominio del significante, appunto. Pirandello stesso ne è esempio: abbandonata l'epica-romanzo e passato definitivamente al teatro, egli non ha mai dismesso il genere della novella, con le caratteristiche indicate; cfr. *Novelle per un anno*. Per stare alle osservazioni sopra sviluppate, il teatro *mette in scena l'ossimoro*, se intendiamo quest'ultimo come la cifra stilistica pirandelliana.

Nota Bene:

- 1) L'ossimoro è spazio *estetico*, per eccellenza; il suo senso sta nella sua letterarietà, nell'incrocio-opposizione dei significanti che rende appunto debole il significato.
 - 2) D'altro canto anche le celebri unità aristoteliche non illustrano forse lo spazio scenico dell'ossimoro? Voglio dire che con quelle regole veniva imposto un modo circoscritto di rappresentare, esattamente come fa l'ossimoro che con la presenza di due termini antitetici, una forza centrifuga *insieme* a una forza centripeta, per così dire, blocca ad una aporia, contraddizione-indecisione, il senso.
- Che poi il tempo moderno abbia fatto giustizia di quelle regole, va nella direzione della eliminazione delle *regole*, cioè di quanto di prescrittivo (i suoi valori, l'implicita eticità) esse possedevano: il teatro ha continuato ad esistere intorno al luogo fisico di *uno spazio, un tempo, una azione*, intesi come *il momento del farsi del personaggio*, una diacronia -ove mai essa fosse evocata- ridotta a pura sincronia, come gran parte dell'esperienza letteraria novecentesca, per es., evidenza nei suoi momenti più significativi, etc.

Parlavo poco fa di *forma* costituita dalla *lettura altrui*. Per stare alla metafora del libro, essa sta nel suo costante costituirsi-ridefinirsi attraverso la *lettura* del soggetto che coglie le relazioni: principalmente la fine del senso classico e l'apertura a un rapporto non necessitato tra causa-effetto (l'esclusione delle *relazioni mezzi-fine*, per dirla con Blumenberg).

Pirandello la illustra come fusione dei contrari che definisce la condizione del libro-volume: alludo alla gustosa metafora letteraria che sta nella celebre *Premessa seconda* del *Fu Mattia Pascal*.

L'autore siciliano, descrivendo lo stato dei libri della Biblioteca Boccamazza, rileva

(...) e siccome i libri furon presi di qua e di là nel magazzino e accozzati così come venivano sotto mano, la confusione è indescrivibile. Si sono strette per la vicinanza fra questi libri amicizie oltre ogni dire speciose: don Eligio Pellegrinotto mi ha detto, ad esempio, che ha stentato non poco a staccare da un trattato molto licenzioso *Dell'arte di amar le donne*, libri tre di Anton Muzio Porro, dell'anno 1571, una *Vita e morte di Faustino Materucci*, *Benedettino di Polirone, che taluni chiamano beato*, biografia edita a Mantova nel 1625. Per l'umidità, le legature de' due volumi si erano fraternamente appiccicate. (*Il fu Mattia Pascal*, a c. di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1993, p.7)

Ricorda Mazzacurati come «questa unione casuale dei contrari» sia «metafora su cui il testo induce a riflettere», ponendosi «la dualità [...] non più come opposizione ma come fusione, compenetrazione non dialettica [...] dei contrari.» (*Il fu Mattia Pascal*, cit, p.7, n.32)

E' anche per questa ragione che *il personaggio* Mattia Pascal può coincidere col *fu* Mattia Pascal. Ciò sembra essere la condizione più generale del presente.

E' la forma del divenire come rapporto fra fenomeni opposti, luogo della contraddizione perseguita come chiave di un possibile senso, spazio del labirinto e della biblioteca, per ritornare al punto da cui siamo partiti.