

ECO E I DISPOSITIVI DI FALSIFICAZIONE

di *Giuseppe Palazzolo*

1. Falsi e falsificazioni

Nelle prime pagine del *Trattato di semiotica generale* (1975), Umberto Eco definisce la semiotica come la disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire. È una definizione famosa, spesso ripresa in contesti diversi, che ha contribuito non poco a edificare l'immagine di Eco come corifeo di un nominalismo¹ ironico e nichilista. In realtà, la frase è parte di un movimento di pensiero ben più articolato:

La semiotica ha a che fare con qualsiasi cosa possa essere ASSUNTA come segno. È segno ogni cosa che possa essere assunta come un sostituto significante di qualcosa d'altro. Questo qualcosa d'altro non deve necessariamente esistere, né deve sussistere di fatto nel momento in cui il segno sta in luogo di esso. In tal senso la semiotica, in principio, è *la disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire*.

Se qualcosa non può essere usato per mentire, allora non può neppure essere usato per dire la verità: di fatto non può essere usato per dire nulla.²

Dal *Trattato*, in cui la nozione di 'falso' viene scomposta e definita, agli interventi successivi, tra i quali si possono ricordare

¹ È esemplare, in questo senso, la stroncatura di G. SOMMAVILLA, *L'allegro nominalismo nichilistico di Umberto Eco*, «La Civiltà Cattolica», III, 3150, 1981, pp. 502-507.

² U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, La nave di Teseo, 2016 [1ª ed. Bompiani, 1975], p. 26. Corsivo e maiuscole dell'autore.

almeno *Falsi e contraffazioni* e *La forza del falso*,³ il tema del falso è stato sempre appaiato a quello della verità, tanto che, interrogandosi su quale fosse stata l'idea che avesse guidato la sua scrittura saggistica e narrativa, lo stesso autore ha riconosciuto nella questione *quid sit veritas* l'ossessione di una vita.⁴ Una ricerca che l'autore ha declinato tenendo insieme il 'dire' della teoria con il 'mostrare' della finzione narrativa,⁵ secondo una personale lettura della massima di Wittgenstein – «ciò che non si può teorizzare, si deve raccontare», recitava il risvolto di copertina del primo romanzo – rinforzata dall'invito di Dwight Macdonald rivolto ad Hemingway e fatto proprio da Eco, a mostrare i personaggi, invece che definirli.⁶

³ Contenuti rispettivamente in U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 162-192 e Id., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 292-323.

⁴ L'aver seguito nella propria vita la medesima idea è la lezione che Eco ricava dal suo maestro Pareyson, riconoscendone la fondatezza dopo un iniziale rifiuto. In occasione del Convegno internazionale di Cerisy-la-Salle (1996), così sintetizza il suo percorso: «Arrivato alla maturità mi sono reso conto che Pareyson aveva ragione, e che anch'io nel corso della mia vita, che facessi filosofia, narrassi storie, che mi occupassi di avanguardia o di cultura di massa, ho sempre inseguito una sola idea fondamentale [...] sospetto che l'idea abbia a che fare con la domanda se il mondo esista, e (di conseguenza) con l'altra questione, *quid sit veritas*. / In fondo, non per fare il critico di me stesso, ma pensate ai miei tre romanzi: nel *Nome della rosa* è in questione una verità da scoprire, nel *Pendolo* si parla di come si possa costruire un mondo inesistente, nell'*Isola* ci si interroga su un mondo che esiste, ma di cui non sono ancora chiari i contorni. L'essermi occupato di semiotica riguarda dopotutto il problema di come i nostri segni diano ragione di quel che c'è o ci costruiscano quello che non c'è, l'essermi interessato ai fenomeni dell'avanguardia ha a che vedere con la vicenda di un linguaggio che tende a scomporre e ricomporre il nostro modo di vedere il mondo. / L'aver a lungo analizzato i mass media riguarda egualmente il problema della verità» (U. Eco, *Qualche osservazione a mo' di conclusione*, in *Nel nome del senso. Intorno all'opera di Umberto Eco*, a cura di J. Petitot, P. Fabbri, Milano, Sansoni, 2001, pp. 615-616).

⁵ Si concentra sulla tensione tra questi due poli l'accurata indagine, realizzata con lo scrupolo dello studioso e l'afflato dell'allievo, di C. PAOLUCCI, *Umberto Eco. Tra Ordine e Avventura*, Milano, Feltrinelli, 2017. Di diverso avviso Anna Maria Lorusso, che ha teorizzato esplicitamente la separazione tra il percorso semiotico e quello letterario, attribuendola allo stesso autore (A.M. LORUSSO, *Umberto Eco. Temi, problemi e percorsi semiotici*, Roma, Carocci, 2008), mentre Marco Trainito ha riconosciuto una profonda interconnessione tra i due domini (M. TRAINITO, *Umberto Eco: Odissea nella Biblioteca di Babele*, Padova, Il prato, 2011).

⁶ L'episodio è ricordato da Eco in un'intervista: «Quando inserisco delle epifanie nei miei romanzi – come per esempio quella della tromba nel cimitero del *Pendolo* di Foucault –, tento veramente di creare l'effetto di una epifania, e non dico semplicemente che il personaggio prova una determinata sensazione. È come Dwight Macdonald quando prese in giro Hemingway, che fa dire al vecchio in *Il vecchio e il mare*: "Io sono uno strano vecchio." Macdonald gli disse: "Mostralo! Non dirlo."». (*Alla ricerca della misteriosa fiamma: Un colloquio con Umberto Eco sul suo quinto romanzo*, «Italienisch», a cura di T. Stauder, 1, 2006, pp. 2-14: 11). In varie occasioni Eco ha richiamato l'attenzione sulla centralità ermeneutica del *topos* dell'epifania nei suoi romanzi: U. Eco, *Osservazioni conclusive in Tra Eco e Calvino. Relazioni rizomatiche*, Atti del convegno Eco & Calvino. Rhizomatic Relationship, a cura di R. Capozzi, University of Toronto 13-14 aprile 2012, Milano, Encyclomedia

Considerando la vastità dell'opera di Eco, un'indagine attorno ai procedimenti di falsificazione⁷ deve procedere necessariamente cercando di isolare alcuni campioni notevoli. Il saggio citato confluito ne *I limiti dell'interpretazione* è l'elaborazione teorica di un articolo sullo stesso tema di impianto storico, poi pubblicato con il titolo *La falsificazione nel Medioevo*.⁸ In questa occasione Eco analizza prima il concetto di falsificazione (doppi, pseudo-doppi, falsa identificazione), quindi approfondisce le modalità con cui le contemporanee procedure di autenticazione potevano essere accolte dalla cultura medievale e infine individua tre forme principali di falsa identificazione: (i) la falsa identificazione forte, ovvero quando si asserisce che un oggetto prodotto da un autore anonimo coincide con quello di un autore noto e famoso, anche attraverso manipolazioni e scambi; (ii) la falsa identificazione debole, ovvero quando due oggetti fisicamente diversi vengono considerati intercambiabili: è il caso della considerazione delle traduzioni nel Medioevo; (iii) la pseudo-identificazione: apocrifi, pseudo-epigrafi, falsi diplomatici, false attribuzioni con la conseguente decodifica aberrante. A conclusione del suo percorso, Eco riconosce che al Medioevo mancò la coscienza della falsificazione – almeno nei termini con cui oggi si intende –, ma allo stesso tempo stigmatizza la facile riduzione della modernità ad età del trionfo della nuova coscienza filologica.

Piuttosto potremmo riflettere sulla reincarnazione dei processi di falsificazione nel mondo contemporaneo. Escludendo i ripetitori delle antiche tecniche di contraffazione (falsi attribuzionisti, falsificatori di alberi genealogici, contraffattori di quadri) noi ci troviamo di fronte,

publishers, 2013, p. 334. È un'analisi che ho messo a fuoco in G. PALAZZOLO, *Umberto Eco. Epifanie, ossessioni, gnosi*, Lentini (SR), Duetredue, 2017.

⁷ Analizza il tipo di contraffazione presenti nei romanzi U. MUSARRA-SCHRÖDER, *I generi del falso in alcuni romanzi di Umberto Eco (Il pendolo di Foucault, Baudolino, Il cimitero di Praga)*, «Otto/Novecento», XXXVIII, 1, gennaio/aprile 2014, pp. 189-201.

⁸ U. Eco, *La falsificazione nel Medioevo*, in *Dall'albero al labirinto*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 203-226. Si tratta di una versione rivista di un intervento tenuto al congresso di studi organizzato a München dalla direzione dei «Monumenta Germaniae Historica» dal 16 al 19 settembre 1986.

nell'universo politico e nella circolazione dei mass media, a un nuovo tipo di falsificazione. Si tratta non solo della falsa notizia ma del documento apocrifo, messo in circolazione da un servizio segreto, da un governo, da un gruppo industriale, e fatto pervenire ai giornali, per creare turbamento sociale, perplessità nella pubblica opinione. Si parla di notizia "falsa", senza che ci si debba porre problemi epistemologici, perché questa notizia è destinata a essere scoperta come falsa in breve tempo, anzi si potrebbe dire che viene messa in circolazione come vera affinché si scopra poco dopo che era falsa.⁹

Se nel Medioevo la falsificazione aveva come scopo la riconferma della fiducia in un ordine riconosciuto, la funzione della falsificazione contemporanea consiste nel creare sfiducia e disordine, e gioca non sulla solidità di fronte allo scrutinio della filologia, ma sull'accumulazione: «è la quantità delle falsificazioni riconoscibili come tali che funziona come maschera, perché tende a rendere inattendibile ogni verità».¹⁰ L'avvento dei *mass media* ha esasperato questa dinamica, come Eco aveva avuto modo di dimostrare nel famoso «esperimento Vaduz», un'indagine sperimentale affidata nel 1974 all'Istituto Gemelli di Milano e realizzata insieme ad Aldo Grasso, in cui venivano analizzate le reazioni di una comunità di telespettatori di fronte a tre diversi testi a carattere documentario-giornalistico su un avvenimento 'falso' ma presentato come plausibile: gli scontri politico-religiosi – tra valdesi e anabattisti – accaduti a Vaduz, capitale del Liechtenstein.¹¹ La veridicità del racconto è promossa anche dalla compresenza di filmati e foto, montati attraverso un sapiente uso

⁹ Ivi, pp. 225-226.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ La storia dell'esperimento è stata recentemente ricostruita in U. Eco, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, a cura di G. Marrone, Milano, La nave di Teseo, 2018, in particolare alle pagine 272-281 e poi nella *Postfazione*, pp. 486-488. Un approfondimento in termini semiotici del tema è avanzato in U. Eco, P. FABBRI, *Progetto di ricerca sull'utilizzazione ambientale*, «Problemi dell'informazione», 4, ottobre-dicembre 1978, ora <https://www.paolofabbri.it/progetto_ricerca/> [ultimo accesso: 17/04/19], dove, tra l'altro, vengono chiariti i processi di decodifica 'aberrante' e di delegittimazione delle fonti alla luce della teoria delle catastrofi.

di inquadrature, musiche, sottotitoli, ma in ultima analisi è resa possibile dalla mancanza di un controllo 'intertestuale' da parte del destinatario dell'informazione: Eco richiama l'attenzione sulla necessità di una pedagogia che educi a sottoporre qualunque messaggio a «una sorta di interrogatorio incrociato» e a leggere le immagini in maniera «critica (e non magica)».¹²

2. La forza del falso e gli schemi narrativi

Il montaggio di materiali eterogenei era già stato preso in esame da Eco nei suoi *reportages* di viaggio dal cuore dell'impero,¹³ attraverso la descrizione dei musei americani come depositi di riproduzioni 'false' che vogliono sembrare più vere degli originali. Questa tecnica centonaria viene quindi recuperata nella scrittura de *Il nome della rosa*, in cui il Medioevo è ricostruito non solo attraverso la tessitura di brani di testi dell'epoca, ma anche tramite il riuso di frammenti assolutamente anacronistici. È il caso, ad esempio, della frase di Wittgeinstein messa in bocca a Guglielmo in uno dei momenti finali del romanzo: «L'ordine che la nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso».¹⁴ Si tratta evidentemente di un caso di contraffazione giustificato nelle *Postille* in nome della volontà di costruire un romanzo storico che «individui nel passato le cause di quel che è avvenuto dopo, ma anche disegni il processo per cui quelle cause si sono avviate lentamente a produrre i loro effetti».¹⁵ Nell'esempio proposto l'invito a gettare la scala dopo essere saliti risale a una nota espressione

¹² Eco distilla la sua lezione di educazione ai media in due articoli intitolati *Sentire due campane e Mentire con la foto*, pubblicati prima su «Il Corriere della sera» e poi in U. Eco, *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*, Milano, Bompiani, 1977, pp. 284-288 e 289-293; il modello pedagogico di Eco in riferimento all'universo dei media è indagato da C. DI BARI, *A passo di critica. Il modello di Media Education nell'opera di Umberto Eco*, Firenze, Firenze University Press, 2009.

¹³ U. Eco, *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*, cit.

¹⁴ Id., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983 [1ª ed. 1980], p. 495.

¹⁵ Id., *Postille al Nome della rosa*, cit., p. 532. Il corsivo indica l'adattamento sintattico di una citazione.

di Sesto Empirico, giunta a Wittgenstein tramite la mediazione del filosofo Fritz Mauthner: è verosimile che una frase simile nel tardo Medioevo fosse stata pronunciata, anche se all'interno del romanzo suona di quella contemporaneità teorizzata da Agamben come «una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è *quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo*».¹⁶

Ma è necessario allargare il campo per comprendere come la criptocitazione di Wittgenstein individui anche un importante principio metodologico e non si riduca a un inserto in una seriale fantasmagoria di allusioni.¹⁷

“Non ho mai dubitato della verità dei segni, Adso, sono la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo. Ciò che io non ho capito è stata la relazione tra i segni. Sono arrivato a Jorge attraverso uno schema apocalittico che sembrava reggere tutti i delitti, eppure era casuale. Sono arrivato a Jorge cercando un autore di tutti i crimini e abbiamo scoperto che ogni crimine aveva in fondo un autore diverso, oppure nessuno. Sono arrivato a Jorge inseguendo il disegno di una mente perversa e raziocinante, e non v'era alcun disegno, ovvero Jorge stesso era stato sopraffatto dal proprio disegno iniziale e dopo era iniziata una catena di cause, e di concause, e di cause in contraddizione tra loro, che avevano proceduto per conto proprio, creando relazioni che non dipendevano da alcun disegno. Dove sta tutta la mia saggezza? Mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere bene che non vi è un ordine nell'universo.” / “Ma immaginando degli ordini errati avete pur trovato qualcosa...” / “Hai detto una cosa molto

¹⁶ G. AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo?*, in *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009, p. 21.

¹⁷ È inutile negare che il romanzo di Eco, così come la sua intera opera narrativa, sovente sia stato letto appiattendolo alla dimensione intertestuale fino a chiuderlo all'interno di uno sterile circolo letterario. Pone in evidenza le tecniche di montaggio e di *bricolage* del romanziere, ma le considera all'interno di una strategia narrativa tesa a creare «dynamic epistemological metaphors», R. CAPOZZI, *Eco's The Name of the Rose: Bricolage and montage of cultural history*, «Forum Italicum», 51, 1, 2017, pp. 261–279.

bella, Adso, ti ringrazio. L'ordine che la nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso. Er muoz gelichesame die Leiter abwerfen, sò Er an ir ufgestigen ist..." / "Suona così nella mia lingua. Chi l'ha detto?".¹⁸

Nel momento in cui Guglielmo riconosce la propria fiducia nella verità dei segni, confessa che la relazione tra di essi può essere fallace: deve essere abbandonato lo schema narrativo del giallo classico, con un unico colpevole per tutti i delitti da inseguire attraverso la competenza investigativa del detective. O meglio, deve essere abbandonata la rassicurante illusione che il mondo sia formato come un romanzo, e che esista una struttura fondamentale che il detective possa riconoscere e adattare a una realtà che lo contiene. Non viene abbandonato il metodo che Peirce¹⁹ chiamava abduzione e che ha pur condotto a qualche risultato, ma la credenza in una struttura generativa onnicomprensiva. Contemporaneamente l'investigatore impara la lezione di Heisenberg, comprende di non poter essere un osservatore esterno, dal momento che ha condizionato con le proprie supposizioni e i propri autoinganni l'elaborazione di una falsa pista delittuosa che Jorge ha provveduto a sviluppare. Eppure, nota Adso, pur inseguendo una congettura che si è rivelata fallace Guglielmo è riuscito a raggiungere una verità, seppur tardiva e provvisoria. È quella che Eco chiama la 'forza del falso' nel saggio omonimo, e che ha condotto Cristoforo Colombo a scoprire un nuovo continente, nutrendo convinzioni errate sull'ampiezza del globo terrestre, o che ha sospinto l'espansione del mondo cristiano verso l'Africa e l'Asia, inseguendo la geografia immaginata dalla lettera

¹⁸ U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., p. 495.

¹⁹ Studi sui rapporti tra l'abduzione di Peirce, il metodo di Sherlock Holmes, il metodo scientifico e l'ermeneutica letteraria sono contenuti in *Il segno dei tre*, a cura di U. Eco, T. A. Sebeok, Milano, Bompiani, 1983.

del Prete Gianni.²⁰ Una forza che si basa sulla sua efficacia narrativa, e che potrebbe generare anche effetti tragici, come nel caso dei *Protocolli dei Savi Anziani di Sion*. Per questo motivo prima del passo citato Guglielmo, figura di una modernità intrisa di dubbio e malinconia intellettuale,²¹ pare congedarsi con una lezione di apparente scetticismo: «Forse il compito di chi ama gli uomini è di far ridere della verità, fare ridere la verità, perché l'unica verità è imparare a liberarci dalla passione insana per la verità».²² Apparente scetticismo, perché Guglielmo non invoca la liberazione dalla verità ma dalla insana passione per essa, quella del fondamentalismo di Jorge e dei suoi seguaci, che messa di fronte allo specchio del comico rivela il proprio aspetto deformante e grottesco. Eco non si è mai lasciato affascinare dal nichilismo dei ripetitori del mantra nietzscheano che non esistono fatti ma solo interpretazioni: e poco dopo il suo primo romanzo contribuiva all'antologia sul 'pensiero debole' di Vattimo e Rovatti difendendo, ne *L'Antiporfirio*,²³ la ragionevolezza del sapere degli enciclopedisti del XVIII secolo, congetturale, contestuale, disponibile a un controllo intersoggettivo, limitato a illuminare di volta in volta solo una regione del labirinto rizomatico del reale.

A questo punto è bene chiarire come i tratti più propriamente postmoderni del romanzo – l'appropriazione giocosa dei materiali della cultura di massa (la manipolazione del romanzo giallo, su tutti), il politeismo degli stili rivelatore di più profondo politeismo dei contenuti, la deresponsabilizzazione dell'autore, ottenuta attraverso un sapiente incassamento di piani narrativi, la voce di un narratore intradiegetico con valore testimoniale e non di coscienza critica (Adso), la preferenza accordata al *pastiche* ri-

²⁰ La lettera è alla base della narrazione di U. Eco, *Baudolino*, Milano, Bompiani, 2000.

²¹ Per una più ampia discussione sulla collocazione di Eco all'interno del postmoderno si rimanda al prezioso R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, in particolare alle pp. 180-189.

²² U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., p. 494.

²³ Id., *L'Antiporfirio*, ora in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 334-361. D'altronde Eco polemizzerà esplicitamente con uno dei maggiori filosofi postmoderni come Richard Rorty in *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con R. Rorty, J. Culler e Ch. Brooke-Rose*, a cura di S. Collini, Milano, Bompiani, 1995.

spetto alla parodia – dirigono l'opera non tanto verso un approdo autoreferenziale e 'neobarocco', che ha smarrito ogni referente esterno e ogni riferimento contestuale,²⁴ quanto verso una dimensione allegorica, di fatto attivata dalle affermazioni dell'autore nell'introduzione: basta, come nota Cardini, «svitare Dio, la teologia, la Chiesa, gli inquisitori, gli eretici, l'anno dello scisma, e avvitare al loro posto l'ideologia, la scienza, lo stato, i giudici o i poliziotti, le BR, il Sessantotto e così via».²⁵ Nella stagione della fine dell'impegno Eco fa propria la postura postmoderna di affrontare la storia non direttamente, vista l'inaccessibilità delle poetiche neorealistiche, ma in forma trasfigurante o allusiva, e allo stesso tempo si ritaglia la funzione di semiologo del presente: è il sistema Perseo, ereditato da Borges e Calvino.²⁶

3. *Sindrome del complotto*

Ne *Il nome della rosa* Guglielmo aveva collegato le morti misteriose dell'abbazia in un piano che poi si è rivelato sbagliato; anzi, si è rivelato esatto solo perché il suo antagonista, Jorge, lo ha usato per celare il più possibile il vero movente, seguendo lo schema borgesiano de *La morte e la bussola* illustrato da Eco in un saggio²⁷ degli stessi anni. Ne *Il pendolo di Foucault* (1988) invece la ricerca di un ordine, l'esigenza di un Piano globale, che coinvolga la storia universale, assume i caratteri paranoici della teoria della cospirazione e influenza in maniera tragica gli umani accadimenti. Sotto la specie del romanzo il narratore continua lo

²⁴ In questa direzione rivolge il suo sguardo M. GANERI, *Eco, la stagione dei bilanci e le riflessioni sulla letteratura*, in Umberto Eco, *L'uomo che sapeva troppo*, a cura di S. Montalto, Pisa, ETS, 2007, pp. 97-106. Preferisce parlare di 'historiographic metafiction' L. HUTCHESON, *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York-London, Routledge, 1988.

²⁵ F. CARDINI, *Clericus in Labyrintho*, in *Saggi su Il nome della rosa*, a cura di R. Giovannoli, Milano, Bompiani, 1985, p. 27: Cardini è stato uno dei primi medievisti a recensire il romanzo, e dopo di lui tanti hanno seguito la pista del travestimento.

²⁶ Come ammette lo stesso autore in U. ECO, *Per Calvino* ed anche M. J. CALVO MONTORO, *Le «lezioni americane» di Umberto Eco e i «boschi narrativi» di Italo Calvino in Tra Eco e Calvino. Relazioni rizomatiche*, Atti del convegno Eco & Calvino. Rhizomatic Relationship University of Toronto 13-14 aprile 2012, a cura di R. Capozzi, Milano, Encyclomedia publishers, 2013, pp. 36-40 e pp. 83-97.

²⁷ U. ECO, *L'abduzione in Uqbar*, in *Sugli specchi e altri saggi*, cit., pp. 161-172.

scontro iniziato dal semiologo contro la sindrome del complotto e la semiosi del sospetto. Il pragmatismo di Rorty o il decostruzionismo alla Derrida, con quel «il n'y a pas d'hors de texte» tanto di moda in quegli anni, vengono riecheggianti nelle regole della sovrainterpretazione ermetica alla base dell'elaborazione del complotto globale:

Prima regola, i concetti si collegano per analogia. Non ci sono regole per decidere all'inizio se un'analogia sia buona o cattiva, perché qualsiasi cosa è simile a qualsiasi altra sotto un certo rapporto [...]. La seconda regola dice infatti che, se alla fine *tout se tient*, il gioco è valido [...]. Terza regola: le connessioni non debbono essere inedite, nel senso che debbono essere già state poste, almeno una volta, e meglio se molte, da altri. Solo così gli incroci appaiono veri, perché sono ovvi.²⁸

Le regole sono enunciate nel capitolo 118, aperto da un'epigrafe ricavata da *Conjectures and refutations* di Karl Popper e dalla sua nota critica alla teoria sociale della cospirazione, cioè all'idea che certi fenomeni sociali sono mossi da un regista occulto, unico e intenzionale: «La teoria sociale della cospirazione... è una conseguenza del venir meno del riferimento a Dio, e della conseguente domanda: "Chi c'è al suo posto?"». Ci si muove dunque all'interno dello stesso orizzonte individuato da Jameson,²⁹ che nella sua riflessione sul postmoderno come categoria del tardo capitalismo ha inserito proprio la teoria del complotto come risposta degradata a una realtà sempre più complessa, di cui si faticano ad individuare i livelli di responsabilità e le linee di sviluppo. L'individuo intuisce di vivere in un universo iperconnesso e parcellizzato che lo determina, e il senso di impotenza e spa-

²⁸ Id., *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 489-490.

²⁹ F. JAMESON, *Postmodernism, or The Cultural Logic of the Late Capitalism*, Durham (N. C.), Duke University Press, 1991, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007. In Italia era apparsa una prima traduzione del cap. I nella versione del 1984 («New Left Review», 146, luglio-agosto 1984, pp. 59-92) con il titolo *Il Postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di S. Velotti, Milano, Garzanti, 1984.

esamento che ne deriva si riversa nella costruzione delirante di un disegno superiore – il complotto – che da un lato soddisfa il desiderio di riconoscere un ordine entro il caos dell'esistente, dall'altro compensa il conseguente senso di frustrazione e di fallimento generato dalla discrasia tra il desiderio e l'esistente.

Conseguenza, noi abbiamo inventato un Piano inesistente ed Essi non solo lo hanno preso per buono, ma si sono convinti di esserci dentro da tempo, ovvero hanno identificato i frammenti dei loro progetti disordinati e confusi come momenti del Piano nostro, scandito secondo un'inconfutabile logica dell'analogia, della parvenza, del sospetto [...]. Abbiamo offerto una mappa a persone che cercavano di vincere una loro oscura frustrazione. / Quale? Me lo aveva suggerito l'ultimo file di Belbo: non ci sarebbe fallimento se davvero ci fosse un Piano. Sconfitta, ma non per colpa tua. Soccombere di fronte a un complotto cosmico non è vergogna. Non sei vile, sei martire [...]. Un complotto, se complotto dev'essere, è segreto. Ci dev'essere un segreto conoscendo il quale noi non saremmo più frustrati, perché o sarebbe il segreto che ci porta alla salvezza o il conoscere il segreto si identificherebbe con la salvezza. Esiste un segreto così luminoso? [...] C'era un tale, forse Rubinstein, che quando gli avevano chiesto se credeva in Dio aveva risposto: "Oh no, io credo... in qualcosa di molto più grande..." Ma c'era un altro (forse Chesterton?) che aveva detto: da quando gli uomini non credono più in Dio, non è che non credano più a nulla, credono a tutto.³⁰

L'inverno del risentimento è la stagione ideale per la costruzione di quel paradigma vittimario indicato da Giglioli,³¹ e che si definisce attraverso un processo di soggettivazione messo in atto dal 'dispositivo' individuato da Agamben.³² Prima della famosa

³⁰ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, cit., pp. 490-492.

³¹ D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, Milano, Nottetempo, 2014.

³² Il filosofo ha riconosciuto nei 'dispositivi' di cui parla Foucault una genealogia teologica attraverso cui si rivela la frattura che divide e insieme articola in Dio essere e prassi: «Il termine dispositivo nomina ciò in cui e attraverso cui si realizza una pura attività di governo senza alcun

scena del pendolo, in cui avviene il sacrificio di Belbo, lo dichiara apertamente Agliè: «il prigioniero sa troppe cose che nessuno di noi sapeva. Sa persino chi siamo noi, e noi lo abbiamo appreso da lui». ³³

Ma accanto ai procedimenti di falsificazione, il romanzo presenta anche le modalità con cui rivelare le fallacie di un'interpretazione sospettosa. È l'ermeneutica illustrata da Lia, che smonta la lettura sospettosa costruita dai tre redattori attorno alla pergamena di Provins, fondamento testuale del Piano, sulla base dei criteri della filologia, del principio economico del rasoio di Occam, della coerenza strutturale, tenuti insieme dal buon senso di manzoniana memoria. Lia non solo dimostra che il testo su cui Casaubon e compagni avevano esercitato la loro bramosia decifratrice è una lista della spesa, cioè l'unico testo che secondo Eco non è destinato a un lettore, ma quasi anticipa quell'analisi semiotica che l'autore empirico svilupperà nell'introduzione a *I limiti dell'interpretazione*. Partendo dall'esempio di John Wilkins (contenuto nel suo *Mercury, or the Secret and Swift Messenger*), Eco immagina uno schiavo inviato ad un amico del padrone con un cesto di fichi e una lettera d'accompagnamento. Il messaggero viene catturato e ucciso prima che giunga a destinazione, i fichi mangiati, il cesto distrutto e il messaggio infilato in una bottiglia. Ritrovato anni dopo, privo dell'emittente, separato dal referente e dalle circostanze di emissione, il testo diventa suscettibile di molteplici interpretazioni, compresa quella allegorica. Ma anche in questo caso, nota Eco, bisogna sempre interrogarsi sull'emittente e sul periodo storico in cui è stato prodotto, sul quadro culturale di riferimento, sul significato lessicale delle parole di cui è composto, nonché sul supporto materiale che veicola il testo e sulla sua coerenza con le conoscenze extratestuali attivate nell'enciclopedia della comunità. È possibile dunque svelare

fondamento nell'essere. Per questo i dispositivi devono sempre implicare un processo di soggettivazione, devono, cioè, produrre il loro soggetto» (G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Milano, Nottetempo, 2006, p. 19).

³³ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 464.

i meccanismi di falsificazione sulla base di verifiche incrociate, che consentono di avvicinarsi al vero per via negativa: è la strada di quel realismo negativo su cui Eco si inoltrerà con sempre maggiore convinzione negli anni a venire, affermando che esiste uno «zoccolo duro dell'essere», delle «linee di resistenza» che rendono plausibili alcune interpretazioni mentre ne sconfessano altre.³⁴ Ma è una via da percorrere sempre tenendo presenti gli inganni della parola, come nel caso del «processo di teratologica semiotica, una vicenda di falsificazione di significanti e di sostituzione di significati»³⁵ descritto da Manzoni nei capitoli XXXI e XXXII de *I Promessi Sposi*.

Per comprendere meglio il campo di forze che Eco disegna tra dinamiche finzionali e analisi teoriche bisogna guardare a un passaggio apparentemente secondario del romanzo, quella digressione in Brasile di Casaubon e Amparo che ha disturbato non pochi lettori. Nelle sue autoesegesi,³⁶ l'autore empirico l'ha motivata alla luce della necessità narrativa che i personaggi vivessero il 1968, ma che gli eventi finali si svolgessero tra il 1983 e il 1984, quando vennero commercializzati i primi personal computer

³⁴ Tappe miliari di questo percorso si possono considerare *Sull'essere*, in U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 1-42; *La soglia e l'infinito*. Peirce e l'iconismo primario e *Il pensiero debole vs. I limiti dell'interpretazione* in *Dall'albero al labirinto*, cit., rispettivamente pp. 463-484 e pp. 517-536. La lezione di Eco è ripresa e sviluppata da A. M. LORUSSO, *Postverità. Fra reality tv, social media e storytelling*, Bari-Roma, Laterza, 2018.

³⁵ U. Eco, *Semiosi naturale e parola ne I Promessi sposi*, originariamente in *Leggere i «Promessi sposi»*, a cura di G. Manetti, Bompiani, Milano 1989, ora in Id., *Dall'albero al labirinto*, cit., pp. 445-461: 457. La parte più convincente del saggio non è tanto la tesi principale, basata sull'opposizione tra la semiosi naturale degli umili e la semiosi artificiale del linguaggio verbale, quanto l'analisi del deragliamento della comunicazione prodotto dalla peste, che va citata almeno in un passaggio riepilogativo: «(i) "In principio dunque, non peste, assolutamente no, per nessun conto: proibito anche di proferire il vocabolo": agisce, contro l'evidenza dei sintomi, il tabù che grava sul significante linguistico. / (ii) "Poi, febbri pestilenziali: l'idea s'annette per isbieco un aggettivo": si modifica il significante per non evocarne il significato proprio. / (iii) "Poi, non vera peste; vale a dire, peste sì, ma in un certo senso". E qui si inizia a modificare il contenuto. / (iv) "Finalmente, peste senza dubbio, e senza contrasto: ma ci s'è attaccata un'altra idea, l'idea del malefizio e del venefizio, la quale altera e confonde l'idea espressa dalla parola". E qui, come si vede, si opera una radicale trasformazione per cui la parola, che ha per contenuto un sintomo che rinvia a una causa *p*, viene fatta corrispondere a un sintomo che dovrebbe avere una causa *q*. Alterazione totale del significato, usando la possibilità che il linguaggio ha di modificare la naturale effabilità dei segni visivi e dei sintomi naturali». (ivi, p. 459). Per un commento competente rinvio a S. VECCHIO, *La vera filosofia delle lingue. Manzoni linguista e semiologo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia editore, 2001.

³⁶ Per esempio, in U. Eco, *Come scrivo*, in *Sulla letteratura*, cit., pp. 324-359.

provvisti di programmi di videoscrittura, e di cui si serve Belbo per l'elaborazione delle sue note. Ma perché Casaubon non può vivere in Italia gli anni dell'attesa del 1983? Il narratore lascia l'Italia nel 1977 per poi farvi ritorno tra il 1980 e il 1981. Scopre che è stato ucciso Aldo Moro e si sente in terra straniera.

Dell'Italia degli ultimi anni avevo capito molto poco. L'avevo lasciata sull'orlo di grandi mutamenti, quasi sentendomi in colpa perché fuggivo nel momento della resa dei conti. Ero partito che sapevo riconoscere l'ideologia di qualcuno dal tono di voce, dal giro delle frasi, dalle citazioni canoniche. Tornavo, e non capivo più chi stesse con chi. Non si parlava più di rivoluzione, si citava il Desiderio, chi si diceva di sinistra menzionava Nietzsche e Celine, le riviste di destra celebravano la rivoluzione del Terzo Mondo.³⁷

Eco applica al narratore il 'modello Averroè':³⁸ come l'Averroè del racconto borgesiano, che pur osservando dei bambini che dramatizzano la preghiera del muezzin non riesce a comprendere il significato delle categorie teatrali di Aristotele, allo stesso modo Casaubon ha davanti agli occhi tutti gli elementi che imparerà a riconoscere come uno scenario coerente solo alla fine della sua narrazione. Se Casaubon fosse rimasto in Italia, avrebbe riconosciuto nelle rivendicazioni delle Brigate Rosse il volto delirante di quel Complotto globale che insieme con gli altri redattori si stava divertendo a costruire. Ma c'è dell'altro. Eco aveva raccolto le sue riflessioni in pubblico prodotte nell'arco temporale 1977-1983 – quasi lo stesso periodo di assenza dall'Italia di Casaubon – in un volume intitolato significativamente *Sette anni di desiderio*. Sotto la categoria ermeneutica del desiderio, infatti, Eco aveva riletto la crisi delle ideologie, la tentazione del riflusso, la riscoperta del privato, la pulsione di morte, fino allo sviluppo

³⁷ Id., *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 176.

³⁸ Cfr. Id., *Borges e la mia angoscia dell'influenza*, in *Sulla letteratura*, cit., pp. 128-146.

del terrorismo «che ha continuato a cercare il cuore di un potere antropomorfo per colpirlo a morte». ³⁹ Assegnatosi il compito di farsi critico del linguaggio dei brigatisti, ⁴⁰ Eco ne aveva riconosciuto il ragionamento ‘delirante’ e ‘paranoico’ non tanto nelle premesse – l’individuazione di un potere pervasivo quanto sistemico chiamato, in maniera «un po’ folkloristica» SIM, Stato Imperialistico delle Multinazionali – quanto nelle conclusioni: «dopo aver scoperto, sia pure rozzamente, un importante principio di logica dei sistemi, le BR rispondono con un romanzo d’appendice ottocentesco fatto di vendicatori e giustizieri bravi e efficienti come il conte di Montecristo. / Ci sarebbe da ridere, se questo romanzo non fosse scritto col sangue». ⁴¹ Dall’analisi dei proclami dei terroristi l’Eco semiologo aveva lucidamente isolato la presenza di quelle strutture finzionali provenienti dalla letteratura di massa (il romanzo di appendice, archetipo letterario della paranoia del complotto) ed esaminate nei saggi contenuti ne *Il superuomo di massa* (1976). Il timore che l’abito finzionale potesse occultarne la carica rivelatrice ha trattenuto l’autore dal trasferire direttamente l’analisi dagli articoli al romanzo, preservando ancora una volta la dimensione allegorica di quest’ultimo.

4. Costruire il nemico

Nell’ultima delle sue passeggiate narrative, dopo aver spiegato perché la narrazione costituisca un *Ersatz* del mondo reale, Eco risponde alla domanda se è possibile interpretare la vita come se fosse una finzione chiamando in causa la tragica genesi dei *Protocolli dei Savi Anziani di Sion*, in cui materiali provenienti dai romanzi di appendice, false attribuzioni e retoriche del complotto si intrecciano in maniera paradigmatica.

³⁹ Id., *Sette anni di desiderio*, cit. p. 7.

⁴⁰ Cfr. M. BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

⁴¹ U. ECO, *La sanguinosa scalata a un Paradiso disabitato*, «la Repubblica», 29 marzo 1978, poi inserito con il titolo *Colpire quale cuore* in *Sette anni di desiderio*, cit., pp. 109-113.

Si può reagire a queste intrusioni del romanzo nella vita, ora che abbiamo visto quale portata storica possa avere questo fenomeno? Non sono qui a proporvi le mie povere passeggiate nei boschi della finzione come un rimedio alle grandi tragedie del nostro tempo. Ma è pur sempre passeggiando nei boschi narrativi che abbiamo potuto capire anche il meccanismo che permette l'irruzione della finzione nella vita, talora con risultati innocenti e gradevoli, come quando si va in pellegrinaggio a Baker Street, talora trasformando la vita non in un sogno ma in un incubo. Riflettere sui complessi rapporti tra lettore e storia, finzione e realtà, può costituire una forma di terapia contro ogni sonno della ragione, che genera mostri.⁴²

La storia dei *Protocolli* continua ad ossessionare l'autore e così, dopo aver previsto, con *Il pendolo di Foucault*, che le teorie complottiste avrebbero sedotto non gli analfabeti funzionali, ma gli intellettuali delusi e frustrati, appartenenti alla cosiddetta classe disagiata, Eco torna a costruire un nuovo scenario di interrogazione degli stessi temi pubblicando nel 2010 *Il cimitero di Praga*. Nella storia di Simone Simonini, odiosa figura inventata in un romanzo completamente intessuto di personaggi e vicende reali, viene riproposta la critica alla teoria sociale della cospirazione secondo un modello per certi versi rovesciato rispetto al *Pendolo*. Mentre Casaubon, Belbo, Diotallevi si impegnano a 'leggere' la storia del mondo secondo il paradigma dell'interpretazione ermetica, Simonini 'scrive' falsi documenti storici che finiranno per incidere davvero sulla realtà storica. Si tratta dunque di un dispositivo di falsificazione parallelo e complementare a quello del *Pendolo*, avente come obiettivo la costruzione di un nemico. È quanto rivela Rachkovskij, emissario della potente Okhrana, la polizia segreta zarista:

L'identità nazionale è l'ultima risorsa dei diseredati. Ora il senso dell'identità si fonda sull'odio, sull'odio per chi

⁴² Id., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Harvard University, Norton Lectures, 1992-1993, Milano, Bompiani, 1994, p. 173.

non è identico. Bisogna coltivare l'odio come passione civile. Il nemico è l'amico dei popoli. Ci vuole sempre qualcuno da odiare per sentirsi giustificati nella propria miseria. L'odio è la vera passione primordiale [...]. L'odio riscalda il cuore.⁴³

Anche se resistono alcune strategie postmoderniste (il consueto incassamento dei piani narrativi, il garbuglio dei fili dell'intreccio e della fabula, il riuso di materiali preesistenti), il romanzo appare attraversato da una diversa tensione, non estranea a quel cambiamento di paradigma rubricato da Donnarumma sotto il titolo di 'ipermodernità'.⁴⁴ Di fronte all'impossibilità di distinguere tra storia ed invenzione, la catastrofe della ragione impone all'autore una diversa postura. La soluzione ironica de *Il nome della rosa* e di *Baudolino* deve lasciare spazio ad un nuovo *habitus*, perché nel frattempo il decostruzionismo e il pragmatismo non hanno soddisfatto le promesse di emancipazione e il Complotto Universale di Templari e Rosacroce è diventato *mainstream* grazie ai romanzi di Dan Brown. La proposta della guerriglia semiologica, avanzata nella temperie del '68, da tattica di 'decodifica aberrante' usata dal destinatario (con le importanti conseguenze della controinformazione e dell'informazione alternativa) è diventata strategia nelle mani dell'emittente, prima con l'avvento della Neo-televisione e poi con la diffusione della transmedialità, fino all'imporsi della retorica della disintermediazione, ovvero dell'illusione della scomparsa di ogni mediatore in nome di un accesso diretto, spontaneo e genuino alla realtà.⁴⁵

⁴³ Id., *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010, pp. 399-400. Per una disamina dell'intreccio tra elementi storici e d'invenzione si rimanda a F. FISTETTI, *Storia e invenzione ne "Il cimitero di Praga" di Umberto Eco*, «Studi Novecenteschi», 2, 2014, pp. 413-440.

⁴⁴ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

⁴⁵ Marrone, nella sua postfazione alla raccolta di saggi echiani sulla televisione, registra con finezza e acume il progressivo spostarsi dell'attenzione del semiologo dalla televisione a Internet e ai social media. Per il concetto di transmedialità si rimanda a H. JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, trad. it. *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

Con *Il cimitero di Praga* Eco non rinuncia alla responsabilità nei confronti della scrittura e della realtà, ma cerca di ridare senso alla parola ridisegnando il meccanismo del *double coding*. Costruisce infatti un falso *feuilleton* che apparentemente osserva alcune caratteristiche e limitazioni del genere, comprese la collocazione temporale (l'Ottocento) e la presenza di un ricco apparato iconografico, ma poi dall'interno ne dimostra la falsità, rivelando ancora una volta che nessuna lettura è innocente e richiamando il lettore alla sua responsabilità nei confronti del mondo. È completamente assente il tono distaccato e gelidamente ironico del *pastiche* postmodernista: le falsificazioni operate da Simonini non sono più le ludiche creazioni di Baudolino, che usa la propria immaginazione per completare la realtà, ma si rivelano gli inganni di un triste agente segreto, frustrato e disperato, privo anche dell'oscura grandezza dei *villains* dei romanzi d'appendice. Anche le immagini, che costellano la narrazione con puntualità e provengono dalla vasta collezione privata dell'autore, in certi passaggi paiono diventare stimolo alla scrittura, precedendola non solo cronologicamente ma anche da un punto di vista epistemologico. Fine dell'ironia, complessità narrativa e attitudine pop, transmedialità, oltre alla consueta presenza di inserti, innesti e prelievi testuali abilmente dissimulati nel flusso della voce narrante: *Il cimitero di Praga* sembra adottare le caratteristiche del *New Italian Epic*⁴⁶ proposte dal collettivo Wu Ming per indicare una rinnovata fiducia nella parola narrativa. La vera chiave ermeneutica del romanzo si trova infatti alle soglie del testo, nelle due pagine finali che riportano, affiancate, la riproduzione fotografica della copertina della prima edizione dei *Protocolli degli Anziani di Sion*, apparsa nel volume *Il grandioso nell'infimo* di Sergej Nilus, e la tabella con i "Fatti postumi", in cui si riassumono brevemente le tristi stazioni della diffusione di questo falso

⁴⁶ WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009. La categoria critica nasce in rete e tenta di definire una nebulosa di opere – romanzi e altri testi letterari non ben identificati – apparse in Italia dopo il 1993 e che avrebbero in comune diverse caratteristiche stilistiche, costanti tematiche e una natura allegorica di fondo.

storico, dalla Russia al *Mein Kampf* di Hitler. *Il cimitero di Praga* si propone dunque come un dispositivo che impegna il lettore ad andare oltre il testo, dal momento che fino alla fine non potrà solidarizzare con il punto di vista del narratore: a differenza del narratore de *Il pendolo*, che è un teorico del complotto che scopre il paranoico dentro sé stesso, Simonini non raggiunge mai una tale consapevolezza. Al lettore spetta dunque l'impegnativo compito di trarre le somme, e riconoscere la verità della tragedia storica di cui le falsificazioni di Simonini costituiscono i prodromi.

5. *Non in commotione Dominus*

Nell'ultimo romanzo, *Numero Zero*,⁴⁷ i materiali prelevati dal *Secondo diario minimo* e da Wikipedia contribuiscono a costruire una sorta di centone disperato modellato sullo stesso schema de *Il pendolo*: una redazione mal assortita votata al ricatto, più che all'informazione, e la paranoia del complotto che mette insieme Gladio, la P2, l'ipotesi dell'assassinio di papa Luciani, il tentato colpo di stato di Junio Valerio Borghese sullo sfondo della fuga di Mussolini in Argentina. Il romanzo, breve per i canoni del nostro autore, procede stancamente senza aggiungere molto a quanto già scritto in passato, se non la consapevolezza della diffusione della paranoia del complotto all'interno della cultura di massa. Si avverte l'urgenza di confermare, senza lo schermo dell'allegoria e con un surplus di disincanto, la lezione sui dispositivi di falsificazione e sui limiti dell'interpretazione. Al lettore rimane l'invito a cercare un rifugio dal rumore del tempo per continuare la ricerca nel silenzio denso di senso. È un invito racchiuso nelle parole con cui Guglielmo si congeda da Adso e dalla sua domanda su come conciliare l'irriducibile libertà di Dio e l'esistenza di un ordine nel mondo: «C'è troppa confusione qui, [...] Non in commotione, non in commotione Dominus». Eco presta a Guglielmo la citazione biblica, da 1Re 1,19, in cui l'epifania di Dio

⁴⁷ U. Eco, *Numero Zero*, Milano, Bompiani, 2015.

al profeta Elia sul monte Oreb avviene non nel terremoto (*non in commotione Dominus* si legge nella Vulgata), ma in un 'mormorio di brezza leggera' o meglio, cercando di tradurre la paradossale frase ebraica, nella 'voce di un silenzio sottile'. Una frase che Eco riprende in occasione del discorso di ringraziamento per la laurea *honoris causa* assegnatagli dall'Università Ebraica di Gerusalemme e che così commenta:

Nel Libro dei Re 1,19 quando Elia che si trovava nella caverna del Monte Horeb fu chiamato alla presenza del Signore, un forte vento spirò dalle montagne e infranse la roccia. *Sed non in vento Dominus*, dice la vulgata, ma il Signore non era nel vento. Dopo il vento venne un tumulto di terra e aria, *ma non in commotione, non in commotione Dominus*, il Signore non era in quel tumulto. E dopo il tumulto venne il fuoco, *ma non in igne Dominus*, ma il Signore non era nel fuoco. Perdonatemi se non cito la versione ebraica originale, ma credo che il significato dell'episodio non cambi e in ogni caso è stato così che l'ho appreso quando ero ragazzo e la storia mi lasciò sull'anima un'impronta profonda. Non si può trovare Dio nel rumore, Dio si rivela solo nel silenzio. Dio non è mai nei mass media, Dio non è mai in prima pagina sui giornali, Dio non è mai in televisione, Dio non è mai a Broadway. Egli era nell'anima di Elia, Dio era a Qumran, era nei monasteri benedettini del Medio Evo, era nei ghetti spagnoli dove i primi Cabalisti sperimentavano le infinite combinazioni delle lettere della Torah. Dio è dove non c'è confusione. Questa massima è valida anche per chi non crede in Dio ma pensa che ci sia da qualche parte una qualche Verità da scoprire. La Verità non si trova nel tumulto, piuttosto in una ricerca silenziosa. Nel trambusto del mondo d'oggi i luoghi del silenzio restano e continuano a essere le università. Sono tuttora tra i pochi luoghi in cui è possibile il confronto razionale tra diverse visioni del mondo. Noi, gente d'università, siamo chiamati a combattere, privi d'armi letali, un'infinita battaglia per il progresso del sapere e della compassione umana.⁴⁸

⁴⁸ Id., *La forza della cultura potrà evitare lo scontro di civiltà*, «la Repubblica», 3 giugno 2002, p. 1.