

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra romanistiky- italská sekce

I metodi della ricerca secondo Umberto Eco e la sua *Opera Aperta*

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ludmila Lacková

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jiří Špička, Ph. D.

Olomouc 2013

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracovala samostatně a uvedla všechny použité zdroje.

Olomouc, 16. Duben 2013

.....

podpis

Poděkování

Děkuji panu docentovi Jiřímu Špičkoví za odbornou a metodickou pomoc, za konstruktivní kritiku a ochotné a vstřícné vedení mé práce.

Taktéž mu děkuji za všechny přednášky během mého bakalářského studia, které podpořily můj pozitivní vztah k literatuře.

Děkuji doktorovi Marcellovi Bolpagnimu za pomoc se stylizací a formulací textu, za jeho ochotu, podporu a kritické připomínky.

Obsah

1. Introduzione al tema.....	5
1.1. Opera Aperta.....	5
1.2. Breve riassunto del contenuto di Opera Aperta	6
1.3. La seconda edizione.....	7
2. Apertura e informazione	8
3. Gli approcci della teoria letteraria moderna	17
3.1. Il ruolo del lettore contemporaneo.....	17
3.2 Approccio semiotico.....	18
4. Una società aperta	21
5. Se una notte d'inverno un viaggiatore: un'apertura multipla.....	23
5.1. Il titolo.....	23
5.2. Le prospettive narrative.....	23
5.3. Messa in abisso	25
5.4. La struttura frammentaria	26
5.5. Sporgendosi dalla costa scoscesa.....	28
5.6. Rifiuto dell'autore.....	28
5.7. Il viaggio.....	29
6. Verso la chiusura: Quale storia laggiù attende la fine?.....	32
6.1. L'archetipo	32
6.2. Stereotipi narrativi.....	33
6.3. La potenza dell'autore	36
7. Conclusioni	39
Shrnutí.....	41
Anotace	42
Annotation	43
Bibliografie	44

1. Introduzione al tema

1.1. Opera Aperta

“ Aperto” e “ chiuso” sono due categorie oggi usate nella teoria letteraria e nella filosofia testuale abbastanza frequentemente. Umberto Eco fu il primo a definire queste nozioni e a introdurre nella terminologia settoriale.

Quando è apparso nel 1962 il suo saggio *Opera aperta*, le critiche negative verso la sua idea non erano poche. Si capisce dunque la tonalità cauta e lenta del saggio, soprattutto dell'introduzione. Si notano le espressioni di cautela come “ forse”¹. L'introduzione per la prima edizione del 1962 è piena di congiuntivi, condizionali e costruzioni verbali ipotetiche: “ può darsi che,”² “ potrà accadere che [...] faccia”³, “ potrebbero impostarsi”⁴, “ si sarebbe potuto dire”⁵, “ se si dicesse”⁶, “ questo ci aiuta a pensare che la direzione in cui si muova l'arte contemporanea abbia [...] una sua «giustificazione»”⁷

L'autore inoltre ammetta la fondatezza della critica, si mostra umile e timido: “ Alcune di queste obiezioni [...] in fondo hanno tutte una loro validità. “⁸ Come se fosse Galileo scusandosi con prudenza di ogni pensiero inventato, accettando la fermezza della Terra, spaventato dall'Inquisizione.

Osserviamo la somiglianza tra le tonalità dell'introduzione di Eco e l'introduzione al *Dialogo* di Galileo. Questo sta mettendo in dubbio la propria teoria, accentuando sempre la sua improbabilità, sottolineando che si tratta di un'idea altrui: “ ho presa nel discorso la parte Copernicana, procedendo in pura ipotesi matematica [...] solamente per capriccio

¹ Umberto Eco, *Opera Aperta*, Milano, Bompiani 2009 (prima edizione 1962), p. 14.

² Ivi, p. 3.

³ Ivi, p. 6.

⁴ Ivi, p. 8.

⁵ Ivi, p. 10.

⁶ Ibidem.

⁷ Ivi, p. 14.

⁸ Ivi, p. 10.

matematico”⁹. In ambedue i testi si notano i tratti del distacco personale, cautela ed una sorta di umiltà nel riguardo di lettori. Per esempio Eco si rivolge ai lettori con una richiesta: “ Il lettore [...] è pregato di non pensare”.¹⁰

1.2. Breve riassunto del contenuto di *Opera Aperta*

Le espressioni di Eco citate sopra ci inducono all’attesa di una teoria rivoluzionaria. In cosa consiste?

Apertura viene definita da Eco come l’ambiguità dell’interpretazione di una opera d’arte, la varietà nelle possibilità del comprendere un’opera artistica.¹¹ Da questo punto *apertura* rappresenta “ costante di ogni opera in ogni tempo”.¹²

Eco però distingue un altro tipo di apertura che concerne piuttosto l’arte contemporanea. Si tratta delle opere composte apposta in modo ambiguo, le opere di tipo kafkaino. “ Ambiguità diventa, nelle poetiche contemporanee, una delle finalità esplicite dell’opera, un valore da realizzare a preferenza di altri”.¹³ Il secondo tipo di apertura rappresenta il soggetto primario del saggio di Eco. In questo si pone come scopo capire la natura dell’apertura e spiegare ai lettori le qualità artistiche di essa.

Eco spiega la presenza esagerata dell’apertura nell’arte di oggi come un fenomeno naturale, indispensabile della società moderna. In questa società l’ambiguità è presente nelle scienze naturali (l’entropia). L’ambiguità è presente in influenze filosofiche e religiose venute dall’Oriente (zen buddismo). L’arte come lo specchio della realtà non può fare altro che riflettere questa società basata sull’ambiguità. Eco consacra un intero capitolo a definire la relazione tra la probabilità, l’entropia, l’informatica e l’arte,¹⁴ poi un altro capitolo a definire le caratteristiche di zen buddismo.¹⁵

⁹ Galileo Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Torino, Einaudi 1970, pp. 3, 4.

¹⁰ Nella sua prima edizione Eco reagisce alle critiche che sono apparse dopo le pubblicazioni di saggi sul tema di apertura in Verri, *Rivista di Estetica* (U. Eco, *Opera Aperta: Il tempo, la società*, p. VI in U. Eco, *Opera Aperta*).

¹¹ Umberto Eco, *Opera Aperta*.

¹² Ivi, p. 19.

¹³ Ivi, p. 16.

¹⁴ Ivi, pp. 95-115.

¹⁵ Ivi, pp. 210-235.

1.3. La seconda edizione

Ovviamente, il testo ormai non è per niente attuale. Non lo era neanche pochi anni dopo la prima edizione. Il mondo di oggi avanza alla velocità della luce e lo stesso modo fa anche la concezione dell'arte. Il fenomeno dell'apertura si è talmente accresciuto che l'autore sentiva un bisogno di ristampa con un nuovo atteggiamento.

Nel 1967 ha scritto una nuova introduzione per la seconda edizione della sua *Opera Aperta*. Il cambiamento della posizione dell'autore è enorme. La tonalità modesta viene totalmente rovesciata. Invece di rappresentare l'apertura ai lettori ed in un certo senso difendendola l'autore cerca di porre i limiti all'ambiguità, non volendo presentarsi come un sostenitore di qualsiasi forma pseudoartistica. Mira a “definire cioè i limiti entro i quali una opera possa realizzare la massima ambiguità [...] senza peraltro cessare di essere *opera*.”¹⁶ Eco si sforza di richiarire la sua comprensione di apertura perché l'ambiente artistica di oggi è pericolosamente “aperta”, perché l'ambiguità è divenuta nei molti casi una maniera che è fine a se stessa.

In questa tesi proveremo di spiegare il bisogno dei limiti dell'apertura e la seguente responsabilità del lettore illustrando l'idea sul esempio di un romanzo di Italo Calvino.

¹⁶ Ivi, p. 16.

2. Apertura e informazione

Eco nella sua *Opera Aperta* presenta numerosi approcci per spiegare il concetto di apertura. Uno di questi è la distinzione tra *informazione* e *significato*. È fondamentale capire la differenza tra i due concetti per poter riflettere sull'estetica e sul messaggio dell'arte contemporanea.

Negli ultimi decenni il significato della parola *informazione* si è allargato grazie all'informatica e allo sviluppo elettrotecnico. Nel capitolo *Apertura, informazione, comunicazione*, una parte dell'*Opera Aperta*, Eco analizza la teoria dell'informazione fino ad applicarla al messaggio poetico. Ci propone un paragone fra *Chiare, fresche e dolci acque* di Francesco Petrarca, *Le front aux vitres* di Paul Eluard¹⁷ e un suo proprio racconto che è il seguente:

“ Pensiamo a un amante che voglia esprimere il seguente concetto e lo esprima secondo tutte le regole di probabilità che il discorso gli impone: « Certe volte, quando io cerco di ricordare alcuni eventi che mi accaddero molto tempo fa mi pare quasi di rivedere un corso d'acqua; l'acqua che scorreva in tale corso era fredda e limpida. Il ricordo di questo corso d'acqua mi impressiona in modo particolare perché vicino a esso andava a sedersi la donna di cui allora ero innamorato e di cui sono innamorato tuttora. Io sono così innamorato di questa donna che, per una deformazione tipica degli innamorati, sono indotto a prendere in considerazione lei sola tra tutti gli esseri umani di sesso femminile esistenti al mondo. Debbo aggiungere, se mi è permessa l'espressione, che quel corso d'acqua, per il fatto che rimane associato nella mia memoria al ricordo della donna che io amo (e debbo dire che questa donna è molto bella) mi ingenera nell'animo una certa dolcezza; ora io, per un altro procedimento comune agli innamorati, trasferisco questa dolcezza che provo al corso d'acqua per causa del quale la provo: io dunque attribuisco la dolcezza al corso d'acqua come se essa fosse una sua qualità. Questo è quello che volevo dire; io spero di essermi spiegato. “ ¹⁸

¹⁷ Paul Éluard (Saint-Denis, 14 dicembre 1895 – Charenton-le-Pont, 24 settembre 1952), fu uno dei maggiori esponenti del movimento surrealista.

¹⁸ Umberto Eco, *Opera Aperta*, p. 109.

Infatti la situazione descritta corrisponde allo stato d'animo di Petrarca espresso in queste sedici parole: “ Chiare, fresche, e dolci acque, / dove le belle membra / pose colei che sola a me par donna”¹⁹.

La differenza è, indubbiamente, nella ricchezza estetica. Ma volendo approfondire il problema e trovare l'origine dell'ingegno artistico oppure decodificare la bellezza poetica possiamo applicare la teoria dell'informazione sul testo di Petrarca, seguendo il modello di Eco. Osserviamo i due testi citati in modo molto superficiale a partire dal semplice confronto della loro ampiezza. Scopriamo che il secondo testo è molto più breve.

Alla prima vista potrebbe sembrare che quindi il primo testo contenga più significati. Come mai però i due testi comunicano la stessa nozione, per la quale il secondo, a livello comunicativo, corrisponde al primo? Si potrebbe rispondere che il primo testo contenesse i significati aggiuntivi, ridondanti per il concetto comune ai due testi. Ma per quelli che capiscono la poesia risulta che non sia vero e che tutte le emozioni e concetti descritti nel primo testo si ritrovano nei versi di Petrarca e che non si trovi nel primo testo un'idea aggiunta.

Dobbiamo cercare la risposta altrove. Dato che nel primo testo non ci sono i significati aggiunti, questi devono logicamente trovarsi nei versi di Petrarca (dato che i due testi siano uguali dal punto di vista comunicativo- informativo ma disuguali dal punto di vista di ampiezza). Ne risulta che i significati espressi in un testo non corrispondono alla quantità di parole usate.

Un *significato*, secondo Eco, non deve per forza essere detto esplicitamente e si contrappone all'*informazione* che invece non può essere detta altrimenti che di modo esplicito.²⁰ I significati non espressi esplicitamente (oppure i significati formalmente assenti) nella poesia di Petrarca nascono grazie “ all'originalità di organizzazione, l'imprevedibilità rispetto a un sistema di probabilità, la disorganizzazione introdotta

¹⁹ La citazione di Petrarca è tirata direttamente di *Opera Aperta* (Umberto Eco, *Opera Aperta*, p. 110.) ma l'edizione critica di versi è la seguente:” Chiare, fresche, et dolci acque, / ove le belle membra/ pose colei che sola a me par donna. “

²⁰ Umberto Eco, *Opera Aperta*, p. 115.

in esso. «²¹

Insomma, abbiamo scoperto che l'ingegno artistico di Petrarca si fonde sul risparmio verbale: in poche parole riesce ad esprimere tante nozioni, tanti significati. Quasi tutte le figure retoriche hanno in comune questa qualità di economia formale rispetto alla quantità di nozioni. S

chematizzando e semplificando massimamente, potremmo dire che riconosciamo un valore estetico di un poema grazie alla sproporzione tra la quantità di informazioni e i significati che ne emergono (i significati di versi di Petrarca sembrano uguali a quelli del testo di Eco, ma il testo è molto più corte, dunque ci si trovano meno informazioni).

Vediamo adesso quale differenza ci sarà tra i versi di Petrarca e quelli di Eluard. Quest'ultimo scrive nel suo poema:

²¹ Ivi, p. 110.

Le front aux vitres comme font les
veilleurs de chagrin/

Ciel dont j'ai dépassé la nuit/

Plaines toutes petites dans mes mains
ouvertes/

Dans leur double horizon inerte et
indifférent/

Le front aux vitres comme font les
veilleurs de chagrin/

Je te cherche par delà l'attente/

Par delà moi-même/

Et je ne sais plus tant je t'aime

Lequel de nous deux est absent.²²

(La fronte alle vetrine come fanno i vigili
dell'afflizione)

(Cielo di cui la notte ho oltrepassata)

(Le piccolissime pianure nelle mie mani
aperte)

(Nel loro doppio orizzonte inerte e
indifferente)

(La fronte alle vetrine come fanno i vigili
dell'afflizione)

(Ti cerco di là dal'attesa)

(Di là da me stesso)

(E non so più tanto ti amo)

(Il quale di noi due è assente.)²³

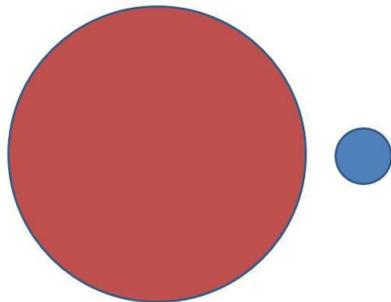
²² Paul Eluard, *L'amour la poésie*, Paris, 1929
Gallimard, p. 168.

²³ La traduzione è solo orientativa, non mira ad uno
scopo estetico.

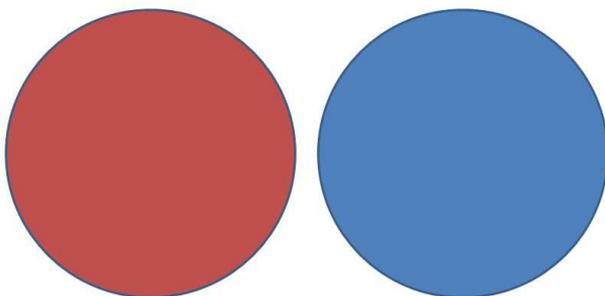
Le emozioni espresse sono sempre più o meno le stesse come nel testo di Petrarca. Il problema è che è presentato non solo il disordine sintattico e l'organizzazione particolare delle frasi, ma anche la stessa l'incongruità semantica. E questa incongruità semantica causa il fatto che ogni lettore potrebbe capire il poema a modo suo e dunque trarne i significati molto diversi o addirittura contrari tra di loro. Qui Eco comincia a parlare dell'*ambiguità*. Il numero di significati continua a crescere e pare di non finire mai.

Per chiarire il concetto immaginiamo gli insiemi di significati come due cerchi colorati. Il cerchio rosso rappresenta l'insieme di significati nel primo testo (il racconto di Eco), il cerchio blu rappresenta l'insieme di significati nel secondo testo (i versi di Petrarca).

situazione 1



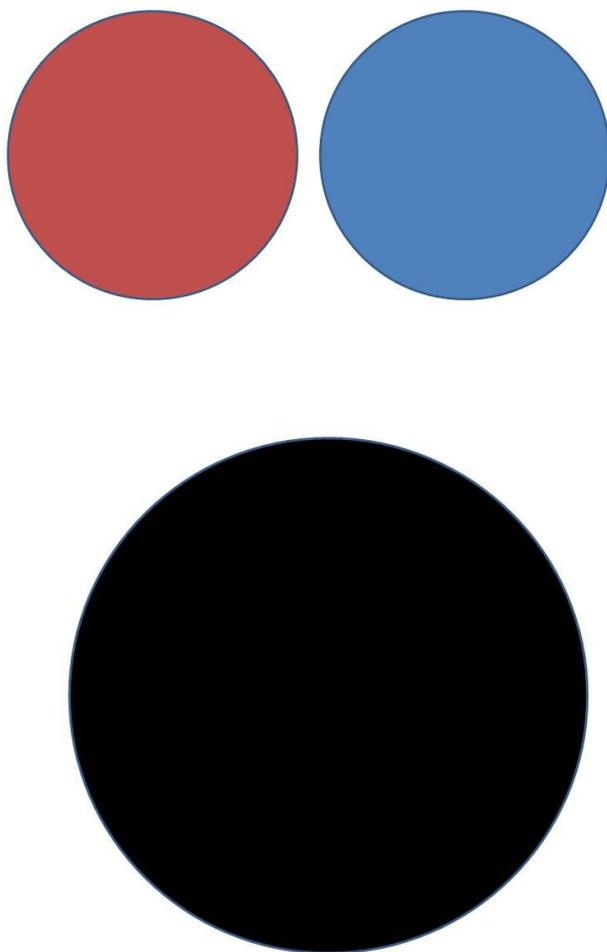
situazione 2



La situazione 1 è quella sbagliata (i significati nel primo testo non sono più numerosi di quelli nel secondo testo). La situazione 2 è la giusta: ambedue i testi tendono a comunicare la stessa quantità ma anche la qualità di significati (e si potrebbero tranquillamente scambiare l'uno per l'altro al livello comunicativo). Infatti la situazione 1 rappresenta non gli insiemi di significati, però gli insiemi di informazioni (dette esplicitamente) e in questo senso il cerchio rosso è giustamente più grande di quello blu.

Immaginiamo adesso l'insieme di significati nel poema di Eluard come un cerchio nero. Esso si mostra più grande rispetto ai primi due insiemi (perché infatti ci sono presenti tutte le possibilità interpretative possibili e queste sono numerose):

situazione 2



Ma Eco avverte che l'analisi al livello informatico non serve come uno strumento del giudizio estetico: “ Tutto questo significa soltanto che il poeta contemporaneo costruisce il suo messaggio poetico con mezzi e sistemi diversi da quelli del poeta medievale: i risultati non sono in questione, e un'analisi dell'opera d'arte in termini di informazione non rende ragione del suo risultato estetico, ma si limita soltanto a mettere in luce talune sue caratteristiche e possibilità comunicative. “²⁴

Peter Kořátko esprime un'idea simile: “ Se parliamo della pluralità di interpretazioni letterali possibili, questa non riguarda l'opera, riguarda il *testo*. “²⁵ È il testo che porta i significati innumerevoli, cioè la sostanza, ma l'opera come il contenuto non dovrebbe fare lo stesso. Se non è possibile denominare il significato univoco (o almeno un numero finito di significati), e dunque scegliere di tutti i significati solo quei importanti per l'uso estetico, il testo non dovrebbe essere considerato un'arte. Citiamo le parole di Eco: “ Un'opera è aperta sinché rimane *opera*, oltre questo limite si ha l'apertura come *rumore* [...] C'è dunque una soglia oltre alla quale la ricchezza di significati si fa *rumore*. “²⁶

Un'altra similitudine dell'idea divisoria tra l'informazione e il significato si potrebbe trovare nel pensiero di August Boeckh, filosofo tedesco dell'Ottocento. Egli distingue fra *interpretazione* e *critica*: “ L'interpretazione è la ricostruzione del significato testuale come tale, essa spiega quei significati che sono esplicitamente o implicitamente rappresentati dal testo. La critica, invece, costruisce sui risultati dell'interpretazione, essa si pone di fronte al significato testuale non in quanto tale, ma in quanto componente in un contesto più ampio. “²⁷ Boeckh definì la *significanza* come l'oggetto della critica testuale, per distinguerla dal *significato* (oggetto dell'interpretazione). Dunque vediamo che Boeckh capisce l'espressione di *significato* diversamente da Eco. Il significato di Boeckh corrisponderebbe piuttosto all'informazione (e non al significato) della terminologia di Eco.

²⁴ Umberto Eco, *Opera Aperta*, p. 119.

²⁵ Peter Kořátko, *Interpretace a subjektivita*, Praha, Filosofia 2006, p. 355.

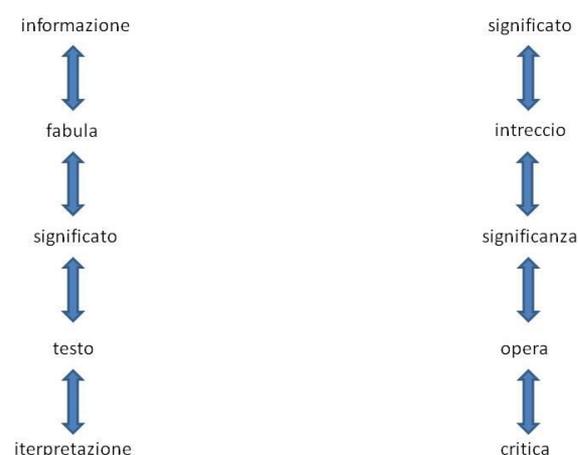
²⁶ Umberto Eco, *Opera Aperta*, pp. 172-177.

²⁷ Eric D. Hirsch, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (orig. *Validity in Interpretation*), tradotto da Gaetano Prampolini, Bologna, Il Mulino 1973, pp. 218-219.

Potremmo applicare il sistema delle coppie distintive della teoria testuale ed informatica anche al sistema dell'intreccio.²⁸ Eco nella *Opera Aperta* distingue, per quanto riguarda l'apertura, tra *l'intreccio e l'azione*: “ L'intreccio è assolutamente univoco, l'azione può colorarsi di mille ambiguità e aprirsi a mille possibilità interpretative. “²⁹ Ne parla nel contesto della “ dissoluzione dell'intreccio”³⁰ nelle narrative del ventesimo secolo. Secondo Eco, una delle possibilità di manifestazione della apertura nelle opere narrative è “ il rifiuto dell'intreccio” (esempio tipico: Robbe-Grillet).

Le aperture nelle narrative delle epoche precedenti (le aperture di primo grado) si manifestano attraverso un intreccio che potrebbe essere capito come ambiguo, tuttavia un intreccio ci si trova. Per esempio alcune novelle del Decameron vengono interpretate in modi diversi e la critica non riesce a mettersi d'accordo. L'ambiguità si trova nei messaggi che emergono dalle novelle. Ma non si discute sul intreccio, questo è perfettamente univoco, a differenza dai romanzi contemporanei. Ci sono i romanzi contemporanei con l' intreccio ambiguo e ci sono i romanzi dove l' intreccio semplicemente manca (*nouveau roman*). Infatti, in Robbe-Grillet, di cui parla Eco, l'intreccio è molte volte assente perché anche la *fabula* (l'azione) è assente.

Le coppie distintive di cui abbiamo parlato di sopra (informazione- significato, significato- significanza, testo- opera, interpretazione- critica, intreccio- fabula) potremmo mettere in una parallela:



²⁸ Secondo i formalisti russi, *l'intreccio* o *szužet* è la composizione stilistica della *fabula* (azione). L'intreccio è l'insieme degli motivi nella successione e nel rapporto in cui sono presentati nell'opera. Riprendo la definizione da Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori 1983, pp. 7-9.

²⁹ Umberto Eco, *Opera Aperta*, p. 199.

³⁰ *Ibidem*.

L'obiettivo dello schema era di mettere in evidenza le coppie basate sulla relazione “aperto-chiuso” sui livelli diversi di un testo artistico. L'azione e l'intreccio sono più specifici, concernono solo le opere narrative, tuttavia l'analogia del rapporto aperto-chiuso al livello testuale si conserva. Il fatto che abbiamo trovato una catena analogica di queste coppie nelle teorie testuali diverse (di autori distinti per la occupazione anche per l'epoca di vita) impone l'idea di una importanza notevole della differenza tra *informazione* e *significato*.

3. Gli approcci della teoria letteraria moderna

3.1. Il ruolo del lettore contemporaneo

Come è stato appena illustrato in base alle ricerche di Eco, la quantità di informazioni in un'opera e la sua qualità estetica si trovano (nella maggior parte dei casi) in un rapporto sproporzionato. Mentre in una poesia medievale la quantità aggiunta di significati risulta una caratteristica essenziale per lo scopo artistico, in una poesia che si basa sull'estetica moderna o sperimentale dobbiamo cercare di scegliere tra i significati molteplici (e dunque ridurli). E qui sorge un problema da risolvere: dove cercare la competenza per poter affermare con certezza quale significato del testo sia quello giusto?

Se avessimo la possibilità di chiedere l'autore, il problema sembrerebbe risolvibile. Purtroppo, non lo sarebbe per tutti. Ci sono state correnti teoriche che rifiutavano la presenza dell'autore e la sua capacità di interpretare la propria opera (per esempio la semantica del linguaggio oppure già menzionata teoria dell'informazione). Tra i sostenitori delle idee dell'irrelevanza dell'autore possiamo nominare Eliot, Pound, ma prima di questi l'idea fu illustrata già da Heidegger³¹. Tuttavia fu Roland Barthes³² con il suo famoso saggio del 1968 *La morte dell'autore* a accennare tutti i dubbi intorno alla nozione dell'autore che si sono largamente diffusi. Con la morte dell'autore nacque veramente quello che Wolfgang Iser chiama il *conflitto dell'interpretazione*.³³

A questo punto, l'unica soluzione, piuttosto vaga, che ci rimane, si basa sull'autonomia e sulla delicata sensibilità del lettore. Secondo Kořátko “bisogna scegliere tra tutte le interpretazioni possibili quella che corrisponde alla massima qualità letteraria del testo.”³⁴ Di ciò rivela che “l'interprete sia responsabile della rilevanza e del compimento delle aspirazioni letterarie del testo”³⁵. All'importanza del lettore come l'interprete dell'opera letteraria Umberto Eco dedica il volume *Lector in fabula*. Sembra che il lettore delle “opere aperte” deve svolgere un'attività interpretativa più intensa: deve indovinare i significati non detti esplicitamente, come si faceva anche nelle epoche precedenti, e dopo aver fatto così, deve eliminare quei significati che non considera importanti, insomma deve scegliere il significato finale, dunque la sua interpretazione. In questo modo l'interpretazione delle “opere aperte” richiede un

³¹ Eric D. Hirsch, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, pp. 11-12.

³² Roland Barthes fu un critico letterario, linguista francese di orientamento strutturalista.

³³ Wolfgang Iser fu un letterato tedesco, rappresentante della Scuola di Costanza (della ricezione).

³⁴ Peter Kořátko, *Interpretare a subjektivita*, p. 375.

³⁵ Ibidem.

procedimento in più e si arricchisce di una specie di indagine poliziesca³⁶. Eco parla del “uomo nuovo, che vede nell’opera d’arte non un oggetto fondato su rapporti palesi da godere come bello, ma un mistero da investigare, un compito da perseguire, uno stimolo alla vivacità dell’immaginazione. “³⁷

3. 2 Approccio semiotico

Il mutamento non si ferma al livello individuale (livello di un lettore), si trasformano anche le discipline scientifiche che si occupano dall’arte. Già prima del Ottocento l’estetica tendeva a trasformarsi in una disciplina filosofica (per esempio Hegel introduce l’ontologia artistica), mentre nel ventesimo secolo estetica sparisce completamente.³⁸ Le teorie non si occupano più dell’arte come tale ma piuttosto della sua struttura, la lingua e il messaggio. Insomma l’interesse si dirotta dall’opera e dal suo autore al testo. Le teorie che non considerano la presenza dell’autore si appoggiano al testo e alla sua semantica come all’autorità superiore. Tra tali teorie possiamo ricordare la semiotica, l’ermeneutica, lo strutturalismo e il decostruttivismo.

Affrontiamo, seppur brevemente, l’approccio testuale usando l’ottica dai semiotici, anche perché l’autore dell’*Opera Aperta* è uno di più importanti semiologi del mondo. Secondo la principale classificazione del segnale di Pierce, differenziamo icone, simboli e indici. Possiamo schematizzare la classificazione dei segni di Pierce in modo seguente:

- *Icona* è tale segno quale assomiglia al concetto rappresentato (l’immagine di un albero vuole rappresentare un albero).
- *Simbolo* è un segno che alla base convenzionale rappresenta il concetto dato (segnali stradali).

³⁶ Mi permetto di completare l’idea proposta da Eco con l’affermazione che alcune poetiche che si oppongono alla poetica tradizionale si fondano non nell’indovinare i significati molteplici e la successiva scelta di quello il più valoroso tra loro, ma *solo* nella seconda parte dell’interpretazione, cioè la scelta, dunque l’eliminazione dei significati inutili. Sono le opere in cui le informazioni ridondanti vengono dette esplicitamente, al lettore rimane solo il ruolo di un crivello. Intendo opere come *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust o altre opere basate sul flusso della coscienza. Sta al singolo lettore giudicare se ci sia una connessione tra l’indagine poliziesca e la qualità poetica.

³⁷ Umberto Eco, *Opera Aperta*, Milano, p. 39.

³⁸ Mi baso sul riassunto dell’evoluzione storica della teoria letteraria fatta da Wolfgang Iser, *Jak se dělá teorie* (orig. *How to Do Theory*), tradotto da Petr Onufer, Praha Karolinum 2009, pp. 14-17.

- *Indice* è un segno che indica il concetto dato (il fumo indica il falò).

Iser nel sesto capitolo del suo studio *How to Do Theory* riflette sull'aspetto semiotico dell'arte propugnata da Eco. Basandosi su Charles Morris analizza la natura *iconica* di un'opera d'arte. Avverte che un segno iconico ideale indicherebbe se stesso, quindi sarebbe denotato da se stesso. Eco parla in questo contesto di tautologia.³⁹ Iser afferma che “ l'iconicità è allora una questione di misura. “⁴⁰ In realtà non si può escludere l'esistenza di opere oppure alcune tendenze estetiche (naturalismo) che portino le caratteristiche di un'icona ideale.

Ma soffermiamoci sull'idea generale della misura dell'iconicità. Se un segno iconico esiste solo come la misura dell'iconicità, quando questo segno è un'opera d'arte, la misura dell'iconicità in esso potrebbe corrispondere alla limitatezza dell'apertura: meno il segno (opera) si avvicina al suo denotato, più si dimostra aperto. Ma bisogna trovare un equilibrio tra la tautologia e la dissimilitudine totale. Possiamo vedere un parallelo tra questo equilibrio e i limiti della chiusura e dell'apertura (rumore) di cui parla Eco nell'*Opera Aperta*.

La misura dell'iconicità riguarda ogni segno iconico. Affinché un segno iconico diventi un'opera d'arte, deve acquisire altre caratteristiche speciali, perché nella maggior parte dei casi un'opera non acquista valore estetico grazie alla similitudine della realtà, ma piuttosto grazie alle emozioni che il denotato evoca (e in molti casi le emozioni si creano appunto a causa della dissimilitudine dal denotato, ma a condizione che tuttavia si capisca cosa è il denotato). Iser poi presenta un problema duplice per quanto riguarda l'opera artistica e la sua natura iconica: che cosa nell'opera è la similitudine e che cosa è il codice?

Eco esprime un'idea simile nell'appendice all'*Opera Aperta*, dove inventa un linguaggio edenico molto semplice, basato sulla combinazione di due operatori: “ AA” e “ BB” che significano “ sì” e “ no”.

Per esempio la mela nel linguaggio edenico si dice “ BAAAB”. Adamo e Eva mettono il codice significante la mela (BAAAB) nella catena connotativa con altri codici che significano “ bene”, “ mangiabile”, “ rosso”.

Il problema di ambiguità comunicativa arriva quando il Dio dice che la mela non è mangiabile. Adamo e Eva non sanno come chiamare la mela la quale all'improvviso appartiene nella catena connotativa “ bene - mangiabile - rosso” ma anche a quella “ male -

³⁹ Umberto Eco, *A theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press 1976, p. 192.

⁴⁰ Wolfgang Iser, *Jak se dělá teorie*, p. 89.

non mangiabile - blu”. Perciò inventano un linguaggio poetico giocando con i codici. Inventano una nuova parola “ rossoblu”.

Una delle molte alternative per designare la nuova mela è scrivere “ ABBBBBA” (che vuol dire rosso) col succo di certe bacche blu. Questo non è altro che metafora significativa “ rossoblu”. Ma è una metafora che si basa non solo nel codice come tale, ma anche nella sua forma - colore. Cambiando la forma si cancella la frontiera fra il codice e il suo denotato. Il colore blu viene espresso non attraverso il codice, ma si esprime nella sua natura fisica, cioè il colore blu del succo (e dunque come il proprio denotato).

Iconicità è solo una proposizione dell’approccio semiotico ad un’opera d’arte. Notiamo che Eco non è d’accordo con Morris. Secondo lui, un’opera d’arte porta tutti gli aspetti della funzione del segnale⁴¹ (e quindi nello stesso tempo è icona, simbolo e indice).

Abbiamo illustrato il punto di vista dei semiotici nei confronti dei testi letterari per fare una presentazione delle possibili analisi testuali senza i riferimenti all’autore, focalizzando solo al testo e nient’altro di esterno. Richard Rorty aggiunge un’osservazione interessante a questo proposito : nota la presenza di un altro gruppo di lettori, che ignorano l’autore anche il testo. Questi lettori non considerano l’intenzione dell’autore neanche quella testuale e interpretano il testo secondo il proprio bisogno. Costringono il testo affinché esso dica quello che è rilevante per il loro scopo personale.⁴²

⁴¹ Ivi, p. 94.

⁴² Umberto Eco, *Meze interpretate* (orig. *I limiti dell’interpretazione*), tradotto da Ladislav Nagy, Praha, Karolinum 2004, p. 65.

4. Una società aperta

L'estetica delle opere contemporanee (le opere che non si basano sull'estetica tradizionale) di cui cercavamo di creare un approccio al livello informatico e semiotico, corrisponde alle trasformazioni della società, come abbiamo già detto all'inizio del nostro saggio. Eco nella sua *Opera Aperta* cerca di presentare l'atteggiamento neutro ed oggettivo verso una tale società ed una tale estetica, quindi vuole solo constatare ed analizzare senza giudicare. Ma ciononostante si trovano in alcuni brani della *Opera Aperta* gli indizi d'un giudizio soggettivo. Un lettore attento osserva le espressioni di Eco come per esempio " felice indeterminazione" ⁴³ che fanno emergere un'opinione personale e positiva verso l'apertura delle opere. Nel caso di Eluard l'atteggiamento positivo di Eco si dimostra ancora più evidente: la lirica d'amore di Eluard viene chiamata proprio " una tra le più alte di tutti i tempi". ⁴⁴

All'atteggiamento positivo di Eco si aggiunge Paul Ricoeur con la sua *Teoria di interpretazione e ridondanza del significato* da cui si può trarre il seguente riassunto: " La letteratura presenta tale uso del discorso il quale propone più cose ad una volta [...], è un uso positivo e produttivo dell'ambiguità. " ⁴⁵

Però non tutte le opinioni da parte della critica letteraria emergono così positive verso il concetto di apertura. Italo Calvino nel suo saggio *Il mare dell'oggettività* usa il termine *letteratura oggettiva* per denominare l'aspetto ambiguo della letteratura. Menziona gli autori come per esempio Ionesco, Robbe-Grillet, Pasolini, Butor. Calvino avverte il futuro di una società troppo oggettiva e crea una visione decisamente apocalittica: la società sarà finita con " la cancellazione dell'individualità, l'autoidentificazione (...) buddistica con l'armonia del tutto" ⁴⁶.

Calvino intendeva dichiarare che l'apertura del mondo verso le numerose ideologie significa un'oggettività di questo mondo chi non è più capace prendere una posizione e si accontenta di adattarsi a tutto. Notiamo l'uso della parola " buddistica" con la connotazione spregiativa e poniamola in contrasto con l'analisi del zen-buddismo nell' *Opera Aperta* di Eco. Anche se l'atteggiamento positivo verso il buddismo di Eco non viene espresso esplicitamente, si sente

⁴³ Umberto Eco, *Opera Aperta*, p. 58.

⁴⁴ Ivi, p. 118.

⁴⁵ Paul Ricoeur, *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu* (orig. *Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning*), tradotto da Zdenka Kalnicka, Bratislava, Archa 1997, p. 6.

⁴⁶ Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori 2002, p. 51.

una certa simpatia dell'autore: “ questa dottrina veniva ad insegnare che l'universo, il tutto, è mutevole, indefinibile, sfuggente, paradossale [...] ma che appunto nella piena coscienza e nella accettazione gioiosa di questa condizione sta l'estrema saggezza, l'illuminazione definitiva. “⁴⁷ Il campo semantico dei valori supremi come “ saggezza”, “ illuminazione, “ gli attributi lodativi come “ gioiosa”, “ estrema” provano una posizione contraria a quella di Calvino.

Ma ripetiamo che Eco apprezza tale apertura la quale non oltrepassa i limiti del rumore. Questa apertura risponde ai mutamenti della società contemporanea in quanto *mimesis* (dal greco μίμησις) e diventa una “ metafora epistemologica”,⁴⁸ quindi già solo per il fatto di esistere, l'apertura (l'ambiguità) rappresenta un valore estetico.

⁴⁷ Umberto Eco, *Opera Aperta*, p. 213.

⁴⁸ Ivi, p. 163.

5. Se una notte d'inverno un viaggiatore: un'apertura multipla

Adesso propongo una riflessione sulla dimensione di apertura nel romanzo di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Ho scelto questo autore perché, oltre ad essere considerato autore di romanzi ambigui, servì da stimolo ad Eco a scrivere la sua *Opera Aperta*.⁴⁹

5.1. Il titolo

Se una notte d'inverno un viaggiatore appare aperto già a causa del titolo. Si deve ammettere che la scelta del titolo è stata bene calcolata per attivare l'attenzione di lettori e suscitare in loro curiosità. Se uno vede un romanzo chiamato di questo modo, vuole capire il motivo della scelta dell'autore e sicuramente anche conoscere la storia del romanzo.

Il titolo potrebbe essere considerato aperto perché incompiuto, dal punto di vista grammaticale (la congiunzione *se* impone un periodo ipotetico, nonostante il titolo contenga solo la protasi parziale e l'apodosi manca completamente) ma anche semantico (ci manca il verbo, dunque manca il predicato, il titolo tuttavia non funziona neanche come argomento, perché la congiunzione *se* impone una predicazione).⁵⁰

Un titolo di romanzo linguisticamente incongruo ispira nei lettori aspettative di un testo surrealistico o dadaista. Ma è una incongruità ingannevole, si scopre alla fine che i nomi di dieci capitoli compongono il resto del periodo incompiuto.

5.2. Le prospettive narrative

Vediamo adesso come si sviluppa man mano il sentimento confuso (aperto) accennato dal titolo. Procediamo verso le prime parole del romanzo.

Il racconto comincia con la seconda persona singolare, ciò che vuol dire che il lettore stesso diventa il protagonista. E una prospettiva narrativa non molto comune, allora la natura particolare del romanzo continua. Non è solo il narratore in seconda persona, è anche

⁴⁹« Italo Calvino che lesse il saggio di *Incontri musicali* [...] mi chiese se volevo tirarne fuori qualcosa per Einaudi [...] da allora iniziai a pianificare un libro molto complesso [...] sul concetto di apertura” (U. Eco, *Opera Aperta: Il tempo, la società*, p. VI in U. Eco, *Opera Aperta*.)

⁵⁰ Parliamo di struttura predicativo- argomentale del testo come l'ha stabilita Platone in Sofista (Platonis *Sophista* 262 a-d).

l'elemento meta- testuale che forma la particolarità narrativa del testo. Quello che succede è che il lettore legge la descrizione della propria lettura del libro *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: “ Ecco dunque ora sei pronto ad attaccare le prime righe della prima pagina. Ti prepari a riconoscere l'inconfondibile accento dell'autore. No. Non lo riconosci affatto. Ma, a pensarci bene, chi ha mai detto che questo autore ha un accento inconfondibile? Anzi, si sa che è un autore che cambia molto da libro a libro. “⁵¹

La confusione continua col secondo capitolo, dove cambia la prospettiva. Il narratore di seconda persona cambia per un narratore di terza persona singolare, dunque un narratore convenzionale che però non si comporta in modo convenzionale. Dice: “ Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria. “ Vediamo che l'elemento meta- testuale rimane, come se l'autore volesse ricordarci di avere sempre in mente il fatto che stiamo leggendo, che siamo di fronte a una finzione, un romanzo, ricordarci di conservare un distacco dalla trama. Questo pare paradossale se consideriamo l'uso di seconda persona singolare che invece connota cooperazione e partecipazione attiva di lettori alla storia fittizia.

Dopo qualche riga la prospettiva cambia improvvisamente di nuovo e il lettore si incontra col “ io” del narratore: “ Io sono l'uomo che va e viene tra il bar e la cabina telefonica. “⁵² Il narratore eterodiegetico diventa omodiegetico.⁵³ Il cambiamento continuo di punti di vista rappresenta un tratto significativo del romanzo. Ad un certo punto, per esempio, il “ tu” del Lettore si trasforma nel “ tu” della Lettrice e poi diventa “ voi” (Lettore più Lettrice).

Si potrebbe comprendere questo mutamento di prospettive e di narratori come un tratto di apertura testuale per più motivi. In un primo tempo un cambiamento continuo di qualsiasi genere (ovviamente solo se non sia ciclico) implica la discontinuità, l'indeterminatezza, le possibilità innumerabili di quello che segue. In un secondo tempo il narratore in seconda persona, il narratore- Lettore, rappresenta una scala infinita di narratori possibili.

In questo senso il romanzo appare aperto perché il narratore diventa diverso con ogni lettura nuova, con ogni lettore nuovo adopera un'identità nuova.

Se però andiamo nella riflessione più in profondità, il concetto non si rivela così ovvio. Certo, ogni lettore presta al protagonista un'identità diversa e così si costruisce una pluralità

⁵¹ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi 1979, p. 9.

⁵² Ivi, p. 12.

⁵³ Usiamo la tipologia dei narratori stabilita da Gérard Genette.

di identità possibili. Ma una volta adattata, l'identità del Lettore non cambia più, rimane una sola ed univoca. Ogni lettura si chiude con uno solo protagonista possibile. La lettura di questo punto di vista non è *una*, ma è *univoca*.⁵⁴

5.3. Messa in abisso

Oltre il narratore, l'apertura si potrebbe scoprire anche nella messa in abisso, che è una figura narrativa molto usata nel romanzo.⁵⁵ Si trova in molteplici posti, potremmo dire che anche il caso del primo capitolo, quando il Lettore legge il libro *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è un tipo speciale di messa in abisso: una messa in abisso che oltrepassa il testo, una messa in abisso dove si parte dalla realtà. Il titolo del libro fisico, che stiamo leggendo diventa il titolo di libro immaginario, di cui si parla nel testo (qui occorre fare una distinzione tra lettore implicito e Lettore- protagonista e allo stesso modo tra romanzo di Calvino - autore implicito e romanzo di Calvino - autore protagonista e per analogia tra romanzo " implicito" e romanzo " protagonista".)⁵⁶

La messa in abisso continua dopo nel testo, il titolo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* nomina anche il secondo capitolo.

L'altra messa in abisso concerne sempre il nostro romanzo, solo che non viene detto esplicitamente che si tratta di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: nel capitolo VI si descrive la crisi artistica di uno scrittore chiamato Silas Flannery. Egli alla fine decide di scrivere un romanzo composto di più incipit di romanzi diversi. Questa è esattamente la struttura di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (romanzo scritto da Calvino – autore implicito). Allora è ovvio che si fa un'allusione al romanzo (quello implicito). Alcune interpretazioni del romanzo parlano pure di Flannery come di alter- ego di Calvino stesso.⁵⁷

⁵⁴ Eco parla della differenza tra termini "una" e "univoca" in *Opera Aperta*, p. 199

⁵⁵ Dal francese "mise en abîme" messa in abisso è una figura retorica che consiste nel inserire in un'opera una parte che non abbia un rapporto diretto con la trama ma che apparisce come una sorta di riflesso del tema principale (Gérard Conio, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, Edition de Pierre Borda set files 1993, p. 7.)

⁵⁶ Con la terminologia di Wayne C. Booth intendo distinguere l'autore empirico- Italo Calvino, l'autore implicito e l'autore- personaggio di cui parla Calvino quando parla di se stesso, per esempio "Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. " Lo stesso con lettore empirico- io come lettore, lettore implicito e Lettore- personaggio rappresentato nella narrazione di seconda persona.

⁵⁷ <http://www.italialibri.net/opere/seunanottedinverno.html>, cit. 2013-02; Maria Francesca Ponzi, *Le regole dal gioco tra Calvino ed Eco*, in "GN25", 3, 2010.
<http://www.gothicnetwork.org/articoli/regole-del-gioco-tra-calvino-ed-eco>, cit. 2013-02.

La successiva messa in abisso che vorrei menzionare è quella la più ovvia. Nel capitolo *In una rete di linee che si allacciano* il personaggio di Irnerio, chiamato anche il Non- lettore ruba i libri della casa di Lettrice. Da questi produce le statue che dopo presenta alle mostre dove le statue vengono fotografate e le fotografie sono pubblicate in cataloghi di mostre. Il Non- lettore usa i cataloghi per creare altre statue e così via.

La messa in abisso crea nel romanzo un ambiente confondente, caotico. Il lettore ha l'impressione di trovarsi in un labirinto, di cadere in un abisso senza fondo. L'abisso è una metafora di apertura, dello sfondato.

Paul Ricoeur usa questa metafora per esprimere il suo atteggiamento verso il concetto di *apertura*: “ Un'opera può essere chiusa per quanto riguarda la configurazione e aperta per quanto riguarda il suo effetto sui lettori [...] Un'opera bene chiusa apre nel nostro mondo, cioè nella nostra comprensione simbolica del mondo un abisso”.⁵⁸

5.4. La struttura frammentaria

Nell'elenco dei tratti di apertura in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* non possiamo omettere la struttura del romanzo. Esso si costituisce, oltre dalla storia principale, di dieci incipit di romanzi diversi. Il Lettore ogni volta comincia a leggere un romanzo la cui lettura non riesce a terminare per vari motivi. In ricerca della continuazione del romanzo trova sempre un nuovo romanzo che comincia a leggere e con cui dopo succede la stessa cosa. Così sempre le tracce false lo conducono a cominciare una lettura nuova che non ha niente a fare con quella precedente. La struttura del labirinto, di ragnatela di tracce false in vana ricerca della soluzione fa pensare alla trama gialla di Robbe- Grillet nel suo famoso romanzo *Le Gomme*.

La struttura frammentaria con tante storie cominciate ma incompiute rappresenta l'apertura la più visibile del romanzo. Le storie incompiute sono, in altre parole, *aperte* per conclusioni innumerabili.

⁵⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit II*, Seuil, Paris 1983, p. 36.

Si possono trovare nel romanzo varie allusioni indirette alla struttura frammentaria. Per esempio, nel capitolo *In una rete di linee che s'intersecano* il personaggio principale è affascinato dagli specchi e dai caleidoscopi, della visione frammentaria del mondo.

Oppure l'idea del riflesso viene presentata in ogni incipit: infatti in ogni incipit è possibile trovare una sorta del triangolo amoroso che rinvia alla storia principale del Lettore, Lettrice e la sua sorella oppure al Lettore, la Lettrice e Ermes Marana/ Irnerio/ Flannery (la terza persona “ perturbatrice” risale da ambedue le parti: da parte del Lettore anche da parte della Lettrice). La struttura analogica del triangolo amoroso viene analizzata in Dani Cavalaro, *The Mind of Italo Calvino*: “ The triangulation of erotic relationships is one of the elementary frameworks to which the ten *incipits* insistently return. These can be schematically rendered as follows:

If on a winter's night a traveler:

traveler/Madame Marne/her husband

Outside the town of Malbork:

Gritzvi/Ponko/Zwida-Brigd

Leaning from the steep slope:

narrator/Miss Zwida/inmate

Without fear of wind or vertigo:

narrator/Irina/Valerian

Looks down in the gathering shadow:

Ruedi/Jojo/Bernadette

In a network of lines that enlase:

narrator/Marjorie/mysterious telephone caller

In a network of lines that intersect:

narrator/Lorna/Efidia

On the carpet of leaves illuminated by the moon:

narrator/Mr. Okeda/Madame Miyagi-Makiko

Around an empty grave:

Nacho/Faustino/Amaranta

What story down there awaits its end? :

narrator/Franziska/Section D men”⁵⁹

⁵⁹ Dani Cavalaro, *The Mind of Italo Calvino*, Jefferson, McFarland & Company 2010, p. 157.

Questo riflesso conduce a perfezione con lieto fine dell'ultimo incipit (incontro del protagonista con la ragazza di cui è innamorato proprio secondo la sua visione ideale) che si specchia in lieto fine del romanzo (il matrimonio dei Lettori).

5.5. Sporgendosi dalla costa scoscesa

Nel romanzo di Calvino si trova anche l'essenziale forma di apertura, dunque l'ambiguità nel senso letterario di parola.

Nel capitolo *Sporgendosi dalla costa scoscesa* troviamo il problema dell'ambiguità dei segni non solo linguistici. Il protagonista, un giovane ragazzo si trova di fronte al problema di sovraintepretazione. Egli è convinto che l'universo vuole comunicarli qualcosa di speciale: “ Mi sto convincendo che il mondo vuole dirmi qualcosa, mandarmi messaggi, avvisi, segnali. “⁶⁰ La fine di questo capitolo si rivela ambiguo alla lettera.

La fune appare come un oggetto fondamentale per la vicenda che dovrebbe svilupparsi (ma non si sviluppa a causa dell'incompiutezza dei incipit che Lettore trova). Il protagonista sembra essere stato coinvolto involontariamente in un'evasione della prigione. Ma come è successo? È stato solo un incidente? È stata la signorina Zwida, calcolatrice, a persuaderlo per comprare la fune- lo strumento dell'evasione (e dunque anche lei una criminale)? Possiamo denominare un significato triplo della fune: 1. lo strumento per ancorare, 2. il modello per la pittura di Zwida, 3. lo strumento per l'evasione della prigione.⁶¹

5.6. Rifiuto dell'autore

Il concetto di apertura si riflette nel rifiuto dell'autore. Il fenomeno accennato nel secondo capitolo del nostro saggio (la morte dell'autore) si presenta di modi vari nel romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Nel primo posto, Ludmilla crede che l'autore debba svanire dietro il suo libro. Nel secondo posto, è lo scrittore Flannery che esprime un'idea

⁶⁰ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi 1979, p. 53.

⁶¹ Della natura triple della fune, ne parla Micha Ajvaz in Michal Ajvaz, *Průběh znaků a prázdna*, Brno, Druhé město 2006, p. 21.

simile: secondo lui, un'opera letteraria acquista le qualità superiori solo se l'autore crea un distacco personale della vicenda: “ Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive.. . Chi muoverebbe questa mano? La folla anonima? Lo spirito dei tempi? L'inconscio collettivo? Non so. “⁶²

Al terzo posto c'è il falsificatore letterario Marana che desidera proprio la cancellazione dell'autore, perché è solo l'autore che garantisce l'originalità di un libro (e così rende la sua attività di falsificatore illegale). Senza l'autore un libro non ha un'originale, un libro unico non esiste, si compone di tutte le copie, tutte le traduzioni e tutti i falsificati.

Infatti Calvino riflettendo così sul posto dell'autore nel mondo letterario (e mettendo il lettore nel centro della fabula) pone lo stesso problema come Eco in *Lector in fabula*. È interessante che i due volumi sono apparsi simultaneamente (ma Eco esclude un'influenza reciproca).⁶³

5.7. Il viaggio

L'altra indicazione di apertura potrebbe essere vista nell'archetipo di viaggio (viaggio per paesi lontani, mitici oppure inesistenti). Il Lettore in vana ricerca del romanzo compiuto attraversa molti posti strani per finire addirittura in Giappone. Ma il motivo di viaggio viene accennato già nel secondo capitolo. In una stazione ferroviaria il protagonista aspetta il treno con le valigie. Non sappiamo dove sta per partire e non lo sa neanche lui-stesso. Il viaggio, che già di per sé connota eccitazione per l'imprevisto, diventa un viaggio misterioso con destinazione ignota. Il viaggio che porta i lettori verso un mondo esotico, estraneo, un mondo dello sconosciuto, di opacità, incertezza. Il campo semantico del treno (fumo) non fa altro che sottolineare l'impressione di vaghezza ed opacità. Questa impressione di opacità, di mistero delle destinazioni sconosciute presente dall'inizio si gradua in filo del romanzo.

⁶² Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi 1979, p. 144.

⁶³ Umberto Eco, Milano, 10. 2008 (nel prologo della traduzione ceca di *Lector in fabula*, tradotto da Zdeněk Frýbort, Praha, Academia 2010, p. 13.)

Nel capitolo *Sporgendosi dalla costa scoscesa* appare un professore di lingua cimmera. I Cimмери sono un popolo antico il cui paese non esiste da più anni ed era esistito per poco tempo. La lingua cimmera è una lingua morta. Un lettore ordinario non conosce i Cimмери, non ha mai sentito parlare di questi. Allora la parola *Cimmeria* connota in lui un paese fantastico oppure mitico, non sa dove si situa, immagina semplicemente un paese *lontano* (perché sconosciuto connota lontano da noi) coperto di una opacità misteriosa. Già il fatto che secondo il professore Uzzi-Tuzii tutti i libri cimмери sono incompiuti connota un certo mistero. L'immagine si rafforza all'università. La facoltà di lingua cimmera si rivela inesistente, nessuno sa indicare la direzione al Lettore, ogni persona interrogata ha la difficoltà di ricordarsi dove si trova la facoltà. Trovato con forza, l'ufficio del professore sembra un posto abbandonato. Il Lettore riesce malapena a trovare pure il professore che è nascosto in disordine dell'ufficio. Un altro elemento per accentuare l'atmosfera prospettata: il professore non ha nessun studente. Il Lettore perduto in labirinto dell'università rinvia al lettore avvolto in labirinto narrativo del romanzo.

Di viaggio come archetipo, ne parla Eco in *Opera Aperta*. Egli parla delle connotazioni di parole che si riferiscono a un posto, ad un paese concreto. Come esempio si riferisce al mondo arabo e alle parole come “ Ali Baba, l'hashish, il tappeto volante”⁶⁴ Si potrebbe semplicemente dire che si tratta delle connotazioni di un campo semantico dato. Ma in questo caso c'è qualcosa in più, ed è il lato sonoro. Le parole *Ali Baba* e *hashish* ci fanno pensare al mondo arabo non solo per il loro significato ma anche per il raggruppamento particolare di vocali, proprio alle lingue arabe.

Eco chiama il fenomeno *la suggestione orientata*, “ cioè unire un dato materiale, il suono, a un dato concettuale, i significati messi in gioco”⁶⁵ e in questo modo passare da fonetica ad estetica attraverso la semantica. Lo stesso procedimento usa Calvino. Nel suo romanzo incontriamo il professore del cimmero Uzzi- Tuzii, il scrittore cimmero Ukko Athi, un'altro scrittore cimmero Vorts Viljandi. I protagonisti di romanzi degli autori cimмери si chiamano Zwida, Brigd etc. Ma non solo i nomi provenienti da Cimmeria, paese quasi mitico, ma anche altri personaggi del romanzo portano i nomi strani oppure stranieri, non famigliari nell'ambito italiano: Tazio Bazakbal, Ermes Marana, Elfrida, Marjoire, Ludmilla, Lotaria, Lorna. Tra molti altri possiamo citare anche i nomi giapponesi come Takakumi Ikoka, Miyagi, Okeda, Makiko. Lo scrittore usa lo stesso procedimento anche con i nomi delle città.

⁶⁴ Umberto Eco, *Opera Aperta*, Milano, p. 76.

⁶⁵ Ivi, p. 78.

Vediamo che l'autore usa apposta i nomi particolari per giocare con la sonorità e creare una grande confusione, un sentimento di straniamento, straordinario.

6. Verso la chiusura: Quale storia laggiù attende la fine?

6.1. L'archetipo

Abbiamo definito l'archetipo di viaggio come un mezzo per suscitare un sentimento vago, *aperto* nel lettore. Ma l'archetipo come tale, come una figura poetica sembra piuttosto avere le qualità *chiuse*. Nel seguente paragrafo cercheremo di giustificare quest'affermazione.

L'archetipo, secondo Paul Ricoeur, è un specifico tipo di metafora,⁶⁶ dunque una figura retorica che richiede la cooperazione interpretativa da parte del lettore. Per esempio l'archetipo di viaggio richiede che un lettore associ il viaggio del protagonista agli altri viaggi di altri protagonisti di altri libri e alle connotazioni ne risultate (l'aspettativa, lo sconosciuto, la ricerca, la destinazione). Occorre anche ch'egli indovini il valore metaforico di questo: il viaggio spirituale verso uno scopo da raggiungere. Tuttavia la cooperazione interpretativa non è molto impegnativa neanche molto varia, perché l'interpretazione di un archetipo è prevista e calcolata in anticipo.

Ovviamente, tutte le metafore prevedono una concreta interpretazione e non una interpretazione qualsiasi, ma spesso risultano nelle possibilità interpretative ambigue o polisemiche. Invece l'archetipo porta una e una sola interpretazione possibile. Ed è così per il fatto che gli archetipi (Bachtin usa il termine "chronotopi"⁶⁷) datano da molti secoli e la popolazione se n'è abituata, gli archetipi sono divenuti convenzionali. Basta pensare al viaggio di Dante nella *Commedia*, un esempio perfetto dell'uso metaforico ed ambiguo del viaggio (nel senso letterario ma anche nel senso traslato) che ormai usato con lo stesso scopo potrebbe sembrare un cliché.

Possiamo dire che gli archetipi si basano sulla connotazione generica (comune a più persone). Quindi si tratta dell'ambiguità, ma è l'ambiguità primaria (tra la connotazione e denotazione) dove la connotazione ha una natura *univoca*. Invece nelle poetiche aperte l'ambiguità risale anche fra connotazione e connotazione. Questo tratto è comune anche per i simboli: "Alcune metafore sono talmente fondamentali che sembrano infiltrarsi nel tutto il discorso umano. Queste metafore, che Wheelwright chiama archetipi, sono quasi indistinguibili dai paradigma simbolici analizzati da Eliade in *Patterns in Comparative*

⁶⁶ Paul Ricoeur, *Teoría interpretácie: diskurz a prebytok významu*, p. 91.

⁶⁷ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001

Religion. “⁶⁸ Insomma, gli archetipi non contengono quella qualità di altre metafore, la quale causa “una parafrasi inesauribile”⁶⁹.

Ricoeur per sostenere l’idea argomenta che le metafore vive (invece di quelle morte) non si trovano nei dizionari. Potremmo aggiungere che anche i simboli, nell’epoca barocca, si trovavano in una sorta di dizionario, negli elenchi di simboli che i poeti usavano per aiutare la creazione. Eco menziona con la stessa intenzione il medioevo e le figure allegoriche e gli emblemi fissati nei bestiari nei lapidari dell’epoca.⁷⁰ Quindi gli archetipi insieme con i simboli sono così evidenti e convenzionali da interpretare che si possono raggruppare in una enciclopedia con le spiegazioni associate a ogni simbolo. Questo è il tratto distinguente le metafore dai simboli e dagli archetipi.

L’archetipo di viaggio non è l’unico archetipo da trovare in *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Altri archetipi (nel senso figurato) sono quelli di lettore e scrittore. Flannery rappresenta uno scrittore in vana ricerca di ispirazione, uno scrittore in crisi creativa. Il Lettore rappresenta il lettore primordiale, quello che segue la fabula, impaziente per scoprire la fine del romanzo. Nella relazione tra Lettrice e Flannery potremmo dire che Flannery rappresenta lo scrittore ideale per Lettrice e vice versa, che la Lettrice rappresenta una lettrice ideale per Flannery.

6.2. Stereotipi narrativi

Gli archetipi formano una specie dello stereotipo narrativo. Possiamo trovarne numerosi: la storia d’amore finita in matrimonio (lieto fine) oppure la struttura d’un romanzo giallo (il Lettore cerca di chiarire un mistero e decodificare il nodo di tanti romanzi senza la fine). Secondo Eco, “la struttura della narrativa tradizionale è [...] la struttura tonale del romanzo giallo: “⁷¹ una situazione ordinata viene perturbata da un criminale, l’investigatore (personaggio principale) cerca di risolverla eliminando gli indizi falsi e alla fine si ritorna all’ordine. Si ricorda che parliamo della struttura e non del contenuto, quindi un romanzo come *Le Gomme* di Robbe-Grillet, anche se segue una trama gialla, non corrisponde alla

⁶⁸ Paul Ricoeur, *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*, p. 91.

⁶⁹ Ivi, p. 74.

⁷⁰ Umberto Eco, *Opera Aperta*, p. 38.

⁷¹ Ivi, p. 273.

narrativa tradizionale, dato che la struttura oltrepassa la struttura gialla tradizionale (non si ritorna all'ordine).

Invece *Se una notte d'inverno un viaggiatore* corrisponde meglio alla struttura tradizionale. Alla fine, anche se il Lettore non rivela il mistero dei dieci incipit, scopre che questo è irrilevante. Rivela invece la soluzione di un altro problema, la soluzione del problema che negligeva, oppure il quale gli pareva meno importante di quello degli incipit (e nello stesso tempo rivela la importanza superiore del secondo problema): decide di sposare la Lettrice e il matrimonio appare la soluzione finale di tutti i problemi: “ - Ma non è di questa storia che vorrei sapere come va a finire.. . T'interrompe il settimo lettore: - Lei crede che ogni storia debba avere un principio e una fine? Anticamente un racconto aveva solo due modi per finire: passate tutte le prove, l'eroe e l'eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte. Ti fermi un momento a riflettere su queste parole. Poi fulmineamente decidi che vuoi sposare Ludmilla. “⁷²

Si deve ammettere che la scoperta del senso di vita (e soprattutto se questo senso equivale la vittoria dell'amore e il matrimonio) alla fine di un romanzo (un film) nei nostri tempi e nella nostra cultura non è altro che un cliché. Sicuramente ci sono i lettori che disprezzano i romanzi con lieto fine, a causa della semplicità e la soluzione della quale si aspettavano.

Nel romanzo di Calvino però il lieto fine ottiene una nuova dimensione. Nello stesso tempo è un lieto fine per la storia d'amore e per la questione di Letteratura (la letteratura e l'atteggiamento di lettori verso essa viene questionata in filo del tutto il romanzo). Sembra che Calvino ha scelto un lieto fine non per facilitarli la soluzione di un romanzo talmente complicato ma per esprimere un'idea del posto di letteratura nel mondo.

È il penultimo capitolo dove si scopre all'improvviso il doppio lieto fine. L'incontro in biblioteca con altri lettori è analizzato da Ajvaz: “ L'atto di leggere è infinito per ognuno di loro [...] Nessun libro ha una fine, tutti sono solo un inizio- ma proprio per questo i libri discontinuamente rinviano a un totale che è più solido del totale limitato dalla convenzionale finzione dell'inizio e dalla convenzionale finzione della fine. “⁷³ Ajvaz voleva dimostrare una intertestualità di tutti i libri nel mondo. Quando dice “ nessun libro ha una fine” intende anche quelli formalmente compiuti, ma secondo la sua interpretazione di Calvino, i libri possono giungere a una fine solo nel loro insieme. Parla del vecchio indiano chiamato Il Padre delle

⁷² Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi 1979, p. 261.

⁷³ Michal Ajvaz, *La storia dei segni e del vuoto*, Brno, Druhé město 2006, p. 34.

Storie che fu all'origine del racconto e chi narra le storie di ogni libro scritto. L'idea corrisponde alla teoria del personaggio Ermes Marana, chi non distingue gli originali di libri, li vede solo nel totale di tutte le copie e tutte le traduzioni. Secondo Marana, la differenza tra il vero il falso è solo il nostro pregiudizio. La copia è l'analogia di verità (e non un atto illegale).⁷⁴ Non a caso il suo nome rappella il personaggio mitologico Ermes di cui nome si servì l'ermeneutica filosofica.

L'intertestualità evocata da Ajvaz corrisponde più meno al circolo ermeneutico, dove la comprensione di un testo deve essere preceduta da una pre-comprensione ("pregiudizio") e vice versa. Così tutta la letteratura si collega e crea un'insieme enorme dove si trova la verità universale. Anche Gadamer, uno dei principi rappresentanti dell'ermeneutica esprime l'esistenza potenziale del legame tra l'opera artistica e la verità: "Non dovremmo ammettere che l'opera artistica contenga la verità?"⁷⁵ L'idea di Ajvaz è molto vicina alla metafora medievale del libro che rappresentava il mondo.⁷⁶

Così anche il Lettore cambia la prospettiva dei romanzi e capisce che in quel momento è il libro della sua vita che dovrebbe interessargli. È anche le risposta alla domanda formata dei titoli di dieci incipit: «*Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, - Quale storia laggiù attende la fine? - chiede, ansioso d'ascoltare il racconto.*⁷⁷ *Quale storia laggiù attende la fine?* Ovviamente, la storia che attende la fine a la storia del Lettore e della Lettrice.

Abbiamo provato di dimostrare che, salvo la natura innovativa del romanzo, Calvino comunque mira a una fine molto stereotipata e ci comunica un messaggio fondamentale, che

⁷⁴ Anche Eco si occupa della questione del falsificato. Nel capitolo *Le copie e i falsificati* del volume *I limiti dell'interpretazione* si pone una domanda alla prima vista banale: cosa è un falsificato? La risposta diventa molto complicata se pensiamo alle traduzioni oppure alle copie medievali di manoscritti, quando i copisti spesso cambiavano apposta l'originale o facevano la censura. Dopo distingue fra un falsificato del contenuto e un falsificato di forma. Per esempio un falsificato di un manoscritto storico molto prezioso [U. Eco, *Meze interpretate* (orig. *I limiti dell'interpretazione*), tradotto da Ladislav Nagy, Praha, Karolinum 2004, pp. 188-219.]

⁷⁵ Patricia Altenbernd Johnson, *Gadamer* (orig. *Gadamer*), tradotto da Martin Muránsky, Bratislava, Vydavateľstvo PT 2005, p. 25.

⁷⁶ Dani Cavallaro s'ispira alla metafora medievale nella sua analisi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* in Dani Cavallaro, *The Mind of Italo Calvino*, Jefferson, McFarland & Company 2010. Il capitolo dedicato al romanzo si chiama *The Universal Library*. (Ho consultato il testo in forma telematica nella pagina web https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=gmail&attid=0.2&thid=13cd871f4d90e2c2&mt=application/pdf&url=https://mail.google.com/mail/?ui%3D2%26ik%3Dd29300f84f%26view%3Datt%26th%3D13cd871f4d90e2c2%26attid%3D0.2%26disp%3Dsafe%26realattid%3Df_hd5tl70u1%26zw&sig=AHIEtbS-36LJFL3tYJtuDXeb9pHn3D-UGg, cit. 2013-02).

⁷⁷ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 260.

addirittura pone i valori essenziali della vita e dell'universo ordinato. In altre parole, l'apertura del romanzo si *racchiude*. Tutti gli elementi menzionati (archetipi, stereotipi, un lieto fine) sono piuttosto i tratti della chiusura che rimandano al romanzo tradizionale. L'autore stesso afferma la sua intenzione di dare omaggio al genere romanzesco (quello tradizionale dell'ottocento) che stava andando in crisi.⁷⁸

Lo stereotipo narrativo è uno di temi di cui si occupa Eco in *Opera Aperta*: “ Perché tutta una letteratura si ha abituato alla convenzione che quando un individuo si trova solo a bere in un bar, ecco che gli accade qualcosa. “⁷⁹ Così già il primo dei dieci incipit di Calvino segue la convenzione letteraria quando il viaggiatore si trova solo nel bar della stazione e improvvisamente viene informato sul treno che deve prendere. Allora se escludiamo la natura metatestuale, il primo incipit sembra perfettamente tradizionale.

6.3. La potenza dell'autore

L'ultimo elemento di chiusura che vorrei menzionare concerne il narratore. Come abbiamo già detto, il narratore in seconda persona sembra potere assumere tante possibilità interpretative ma si limita all'unica identità adoperata. Infatti, c'è un altro elemento fallace.

L'autore quando mette il Lettore nel centro del racconto e gli dedica la prospettiva narrativa sembra dargli una libertà d'azione. Ma finalmente quello che succede è che il lettore è costretto ad effettuare le azioni che gli sono ordinate. La seconda persona sembra proprio un comando, un imperativo. Si potrebbe dire che è addirittura il contrario della libertà. Il filosofo tedesco Habermas si interessa del rapporto comunicativo tra il lettore e l'autore ed esprime un'idea simile alla nostra nella sua analisi di Calvino: “ Habermas, per la parte sua, argomenta che Calvino alla fine controlla il lettore, probabilmente contro la sua intenzione [...] Alle fine (Calvino) rimane sempre l'unico direttore di questo mondo e guarda di lassù il suo lettore e la sua lettrice. “⁸⁰

⁷⁸L'autore parla del suo romanzo in un'intervista alla RAI andata in onda il 7 ottobre 2008 (<http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-126c4d15-0bfa-4827-b858-e5b3ae2547b9.html?p=0>, cit. 2013-02.)

⁷⁹ Umberto Eco, *Opera Aperta*, p. 269.

⁸⁰ Dani Cavallaro, *The mind of Italo Calvino*, p. 169.

Anche il narratore dell'ultimo incipit è molto interessante. Questo è in prima persona e pare adoperare le qualità di un narratore onnipotente in senso letterario della parola. Esso lo dimostra proprio fisicamente: sta distruggendo il mondo, cancellando gli edifici, gli istituzioni, la natura ... Attraverso il narratore si testimone la potenza massima del soggetto narrativo e di successo la inferiorità del lettore. Il lettore non può farci niente, se il narratore cancella il mondo, il mondo è cancellato. Il ruolo del lettore è quello passivo. Così si riafferma la posizione tradizionale del narratore e del lettore, così si blocca qualunque libertà del lettore, qualunque deviazione interpretativa.

Ma ritorniamo all'analisi di Habermas. Egli dichiara la superiorità di autore, però la sua riflessione non si ferma qua. Sembra che per Habermas le cose non si rivelino o nere o bianche: "Eppure (Calvino) accetta anche una fine aperta dell'attività interpretativa"⁸¹, e di conseguenza la precarietà di qualunque potere di autore. "⁸² Calvino è nello stesso tempo determinato di ritenere il controllo sopra il mondo della lettura-invece di accordare al lettore e al libro il ruolo principale- e demarcare i perimetri dei territori dell'autore e del lettore. Habermas per spiegare questa "schizofrenia" di Calvino fa un approccio alle ultime parole del romanzo. Il romanzo si racchiude nel letto matrimoniale di Lettori:

"Ora siete marito e moglie, Lettore e Lettrice. Un grande letto matrimoniale accoglie le vostre letture parallele. Ludmilla chiude il suo libro, spegne la sua luce, abbandona il capo sul guanciale, dice: - Spegni anche tu. Non sei stanco di leggere? E tu: - Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. "⁸³

Habermas osserva il fatto che la lettura del Lettore non viene finita. Il libro finisce con una lettura che sta continuando. Ciò che vuol dire che, a dispetto del lieto fine, il romanzo in un certo senso rimane *aperto*.

In realtà ci si aprono due possibilità finali: sia che il Lettore finirà il libro (A), sia che non lo finirà (B). È un gioco dell'ingegno di Calvino: proprio quando siamo contenti della storia ben finita e chiusa di Lettore e Lettrice, ci sorprende con le ultime parole così paradossali. Nel saggio di Cavallaro queste ultime parole vengono interpretate come una corrispondenza impossibile tra la fine fisica di un libro e la sua fine concettuale oppure estetica: l'estetica e i messaggi continuano a risuonare nella mente di un lettore anche dopo che

⁸¹ A questo proposito potrebbe essere interessante citare l'originale inglese di Cavallaro: "Nevertheless, he also acknowledges the open-endedness of the reading operation". Notiamo l'espressione *open-endedness* che contiene già in sé l'unione di apertura e chiusura.

⁸² Dani Cavallaro, *The mind of Italo Calvino*, p. 169.

⁸³ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 263.

questo abbia chiuso il libro. Nella terminologia di Eco sarebbe una sorta di apertura di primo grado.

Evidentemente Cavallaro comprende il predicato dell'ultima frase in maniera molto generale: ne tira il significato "azione continua di leggere" - il quale è senza dubbio il significato esplicito della frase- e lo usa come tale. Tuttavia sembra che Cavallaro non prenda in considerazione la natura *lineare* del linguaggio, a causa della quale un discorso pronunciato o scritto non si può capire altrimenti che linearmente, dunque nel caso di un testo scritto da sinistra a destra (nelle lingue occidentali) e nel caso di un testo pronunciato si segue un ordine temporale.

Considerando questo fatto e considerando che l'ultima frase viene letta da un lettore che si identifica con il protagonista (per l'uso di seconda persona singolare), ci rivela che un lettore quando legge questa frase, sta realizzando veramente quello che sta leggendo di fare (leggere la fine di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino). Non ci si trova minimo accenno di ambiguità, è solo la descrizione realistica della situazione attuale. E dopo aver letto la frase, dunque dopo aver letto il libro (siccome la frase sia l'ultima) non sta leggendo più, la lettura è finita, punto. È così perché noi siamo il Lettore e infatti noi finiamo il libro. Anche l'uso di forma verbale "stare per finire" implica la fine vicina (compiuta dopo aver girato la pagina).

Ovviamente non vogliamo negare l'idea di continuazione delle impressioni di lettura dopo che questa sia compiuta: noi solo intendiamo che questo non risulta della ultima frase del romanzo, come rivela Cavallaro.

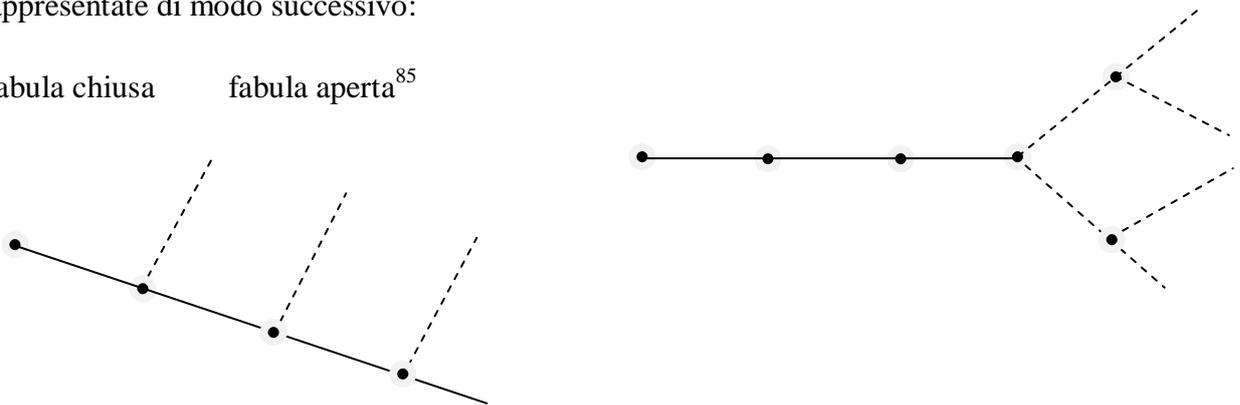
Il nostro approccio verso le ultime frasi del romanzo si differisce della interpretazione di Cavallaro ma questo solo testimonia le numerose possibilità interpretative nelle poetiche contemporanee. L'ambiguità della ultima frase è stata risolta da Cavallaro come la soluzione B (il Lettore non finisce il libro) e da noi come la soluzione A (il Lettore finisce il libro).

7. Conclusioni

Dopo l'analisi del romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* possiamo riassumere che i tratti di apertura sono numerosi, ma quelli di chiusura non mancano. La fine del romanzo si potrebbe interpretare piuttosto di modo chiuso (il matrimonio di due protagonisti), tuttavia rimane una certa apertura nelle ultime parole. Questo potrebbe essere visto solo come un capriccio dell'autore e nello stesso tempo come l'apertura quotidiana della vita. Le due tentazioni opposte (verso l'apertura e verso la chiusura) sono anche personificate nel romanzo di Calvino: il Lettore in ricerca della storia compiuta si oppone a Flannery che desidera scrivere un romanzo composto solo da incipit senza una fine.

Non è che cerchiamo di adoperare un atteggiamento diplomatico alla fine del nostro saggio, ma è proprio l'idea di Eco trovare una simbiosi ideale tra apertura e chiusura per un'opera di valore estetico. Perché anche se la maggior parte dell'arte contemporanea basa la sua estetica sull'ambiguità e gioca con la polisemia testuale, l'apertura è un concetto molto teorico e non si realizza mai al cento per cento. Né le opere aperte né quelle chiuse in realtà non esistono. Servono solo come un modello a cui le opere si avvicinano, alcune più alcune meno. « la nozione di «opera aperta» non è una categoria critica, ma rappresenta un modello ipotetico [...] utilissimo per indicare, con formula maneggevole, una direzione dell'arte contemporanea. «⁸⁴ Eco propone gli schemi illustrativi di una fabula aperta e una chiusa rappresentate di modo successivo:

fabula chiusa fabula aperta⁸⁵



⁸⁴ Umberto Eco, *Opera Aperta*, p. 19.

⁸⁵ Idem, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani 1999, p. 120.

Vediamo che la fabula chiusa segue una linea diretta e le linee tratteggiate presentano diverse false piste che il lettore si crea ma alle fine capisce bene l'unica soluzione possibile. La fabula aperta, invece, alla fine propone una soluzione ambigua: due semiretti divergenti (queste sarebbero le linee di *modello* ideale ma utopico di una fabula aperta- la quale fosse aperta in tale dimensione che smetterebbe di essere un'arte). A causa delle caratteristiche geometriche di due semirette divergenti che partono dallo stesso punto iniziale è chiaro che queste non vanno mai a incontrarsi, cioè rimangono totalmente separate senza unico tratto comune. Osserviamo bene i due punti nella ciascuna di due linee dell'ambiguità finale. Da questi punti parte l'altra coppia di linee divergenti, ma queste invece vanno a incontrarsi. Cosa vuol dire? Vuol dire che ogni ambiguità (nell'arte) dovrebbe condurre a una soluzione ipotetica, che insomma anche l'apertura va limitata.

Per concludere mettiamo in evidenza l'intenzione di *Opera Aperta*. Eco mirava a definire la natura di opere contemporanee, spiegare il motivo e soprattutto la "ontologia" della poetica basata sull'ambiguità. Questa sua riflessione non si pone come scopo l'interpretazione delle opere, ne analizza solo le *possibilità* interpretative e la limitatezza di queste possibilità.

All'interpretazione come tale Eco dedica altri trattati teoretici (*Lector in fabula, I limiti dell'interpretazione*) dove parla di temi come l'interpretazione semantica, l'interpretazione critica (estetica), l'uso (pragmatico) del testo.

Neanche la nostra analisi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* non intendeva proporre un'interpretazione del romanzo. Ce ne siamo solo serviti per illustrare alcuni esempi concreti di apertura e chiusura in un'opera in prosa. Gli indizi di apertura nel romanzo di Calvino da noi scelti sono solo pochi fra tutti che il romanzo fornisce.

Per quanto riguarda la risposta alla questione di apertura, potremmo formularla con le parole di Lévy-Strauss: "Quel che fa che un'opera sia un'opera, non è il suo essere aperta ma il suo essere chiusa." ⁸⁶

⁸⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 6.

Shrnutí

V bakalářské práci „I metodi della ricerca secondo Umberto Eco e la sua *Opera Aperta*” se věnuji problematice otevřeného díla. Jedná se o fenomen, který je přítomen v umělecké tvořbě již od počátku avantgardních směrů a jako první na něj poukázal Umberto Eco v eseji zvané *Opera Aperta*.

Práci jsem rozdělila na dvě tematické části. Výchozím bodem první části byla právě Ecova esej. Snažila jsem se definovat pojem otevřeného díla na základě Ecovi klasifikace dvou druhů umělecké otevřenosti a to otevřenost prvního stupně (přítomna v každém díle) a otevřenost druhého stupně (charakteristická zejména pro moderní a současnou tvorbu).

Zaměřila jsem se na otevřenost v literatuře. Pro bližší objasnění pojmu literární otevřenosti v kontextu sociálním (tendence otevřenosti v moderní společnosti) jsem se opírala o teorii informace, teorii sémiotického znaku v literatuře a roli čtenáře.

Ve druhé části práce jsem teorii otevřeného díla aplikovala na román italského spisovatele Itala Calvina s názvem *Když jedné zimné noci cestující*. Poukázala jsem na prvky románu, které by se daly považovat za otevřené a následně jsem zmínila ty prvky, které směřují spíše k uzavřenosti. Zejména poslední kapitola románu nese všechny charakteristiky tradiční uzavřené fabule.

Cílem práce bylo podpořit Ecovu myšlenku nutnosti jisté uzavřenosti i v dílech takzvaně otevřených, protože dílo stoprocentně otevřené by již nebylo dílem, nýbrž pouhým shlukem náhodných informací.

Anotace

Jméno a příjmení autora: Ľudmila Lacková

Název fakulty a katedry: Filozofická fakulta, Katedra romanistiky

Název bakalářské práce: I metodi della ricerca secondo Umberto Eco e la sua *Opera Aperta*

Vedoucí bakalářské diplomové práce: doc. Mgr. Jiří Špička, Ph. D.

Počet znaků: 70 594

Počet příloh: 0

Počet titulů literatury a internetových zdrojů: 22

Klíčová slova: otevřené dílo, literární kritika, otevřenost, uzavřenost, autor, čtenář

Abstrakt: Problematika otevřeného díla představuje jednu ze základních črt současné literární tvorby. Ve své bakalářské práci jsem se zaměřila na vysvětlení a analýzu tohoto pojmu, přičemž jsem vycházela z Ecovi eseje výstižného názvu *Opera Aperta (Otevřené Dílo)*. Teorii otevřeného díla jsem aplikovala na román italského spisovatele Itala Calvina s názvem *Když jedné zimné noci cestující*. Mým cílem bylo poukázat na početné možnosti výkladu literárního díla a limity jeho otevřenosti, nikoli jeho umělecké či kritické hodnocení.

Annotation

Author: Ludmila Lacková

Department and Faculty: Department of Romance Studies, Philosophical Faculty of Palacký University

Title: Research methods based on Umberto Eco and his *Opera aperta*

Head of the thesis: doc. Mgr. Jiří Špička, Ph. D.

Number characters: 70 594

Number of annexes: 0

Number of used sources: 22

Keywords: open work, literary criticism, openness, closedness, author, reader

Annotation of the thesis: The matter of the open work constitutes one of the basic features of the contemporary literary production. I have focused in my thesis on the explanation of this term and the thesis was patterned on an essay of Eco consisely named *The Open Work*. I have applied the theory of the open work to Italo Calvino's roman *If on a winter 's night a traveler*. My aim was to demonstrate numerous possibilities of interpretation of a literary work and not an artistic or critical valutation.

Bibliografie

Testi letterari:

- [1] Calvino, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi 1979.
- [2] Eluard, Paul. *L'amour la poésie*, Paris, Gallimard 1929.
- [3] Galilei, Galileo. *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Torino, Einaudi 1970.

Critica letteraria:

- [4] Ajvaz, Michal. *Příběh znaků a prázdna*. Brno, Druhé město 2006.
- [5] Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 2001.
- [6] Calvino, Italo. *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori 2002.
- [7] Cavalaro, Dani. *The Mind of Italo Calvino*, Jefferson, McFarland & Company 2010.
- [8] Gérard Conio, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, Editiond Pierre Borda set fils 1993.
- [9] Eco, Umberto. *A theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press 1976.
- [10] Eco, Umberto. *Meze interpretace* (orig. *I limiti dell'interpretazione*), tradotto da Ladislav Nagy, Praha, Karolinum 2004.
- [11] Eco, Umberto. *Lector in fabula*, (orig. *Lector in Fabula*) tradotto da Zdeněk Frýbort, Praha, Academia 2010.
- [12] Eco, Umberto. *Opera Aperta*, Milano, Bompiani 2009(prima edizione 1962).
- [13] Hirsch, Eric D. *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (orig. *Validity in Interpretation*), tradotto da Gaetano Prampolini, Bologna, Il Mulino 1973.
- [14] Iser, Wolfgang. *Jak se dělá teorie* (orig. *How to Do Theory*), tradotto da Petr Onufer, Praha, Carolinum 2009.
- [15] Johnson, Patricia Altenbernd, *Gadamer* (orig. *Gadamer*), tradotto da Martin Muránsky, Bratislava, Vydavateľstvo PT 2005.
- [16] Kořátko, Peter. *Interpretace a subjektivita*, Praha, Filosofia 2006.
- [17] Marchese, Angelo. *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori 1983.
- [18] Ricoeur, Paul. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu* (orig. *Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning*), tradotto da Zdenka Kalnická, Bratislava, Archa 1997.

[19] Ricoeur, Paul. *Temps et récit II*, Seuil, Paris 1983.

[20] <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-126c4d15-0bfa-4827-b858-e5b3ae2547b9.html?p=0>, cit. 2013-02.

[21] <http://www.italialibri.net/opere/seunanottedinverno.html>, cit. 2013-02; Maria Francesca Ponzi, *Le regole dal gioco tra Calvino ed Eco*, in “GN25”, 3, 2010.

[22] <http://www.gothicnetwork.org/articoli/regole-del-gioco-tra-calvino-ed-eco>, cit. 2013-02.