



Irene Casano

Di libro in libro: il mondo

Riflessioni intorno ad un modello conoscitivo multilineare
dall'analisi teorica al progetto editoriale

Relatore
Prof. Salvatore Zingale

Politecnico di Milano
Scuola del Design
Corso di laurea magistrale in Design della Comunicazione
A. A. 2022-2023

Nella parte inferiore della scala, sulla destra, vidi una piccola sfera cangiante, di quasi intollerabile fulgore. Dapprima credetti ruotasse; poi compresi che quel movimento era un'illusione prodotta dai vertiginosi spettacoli che essa racchiudeva. Il diametro dell'Aleph sarà stato di due o tre centimetri, ma lo spazio cosmico vi era contenuto, senza che la vastità ne soffrisse. Ogni cosa (il cristallo dello specchio, ad esempio) era infinite cose, poiché io la vedevo distintamente da tutti i punti dell'universo. Vidi il popoloso mare, vidi l'alba e la sera, vidi le moltitudini d'America, vidi un'argentea ragnatela al centro d'una nera piramide, vidi un labirinto spezzato (era Londra), vidi infiniti occhi vicini che si fissavano in me come in uno specchio, vidi tutti gli specchi del pianeta e nessuno mi rifletté, vidi in un cortile interno di via Soler le stesse mattonelle che trent'anni prima avevo visto nell'andito di una casa di Fray Bentos, vidi grappoli, neve, tabacco, vene di metallo, vapor d'acqua, vidi convessi deserti equatoriali e ciascuno dei loro granelli di sabbia, vidi ad Inverness una donna che non dimenticherò, vidi la violenta chioma, l'altero corpo, vidi un tumore nel petto, vidi un cerchio di terra secca in un sentiero, dove prima era un albero, vidi in una casa di Adrogué un primo esemplare della prima versione di Plinio, quella di Philomen Holland, vidi contemporaneamente ogni lettera di ogni pagina (bambino, solevo meravigliarmi del fatto che le lettere di un volume chiuso non si mescolassero e perdessero durante la notte), vidi insieme il giorno e la notte di quel giorno, vidi un tramonto a Querétaro che sembrava riflettere il colore di una rosa nel Bengala, vidi la mia stanza da letto vuota, vidi in un gabinetto di Alkmaar un globo terracqueo posto tra due specchi che lo moltiplicano senza fine, vidi cavalli dalla criniera al vento, su una spiaggia del mar Caspio all'alba, vidi la delicata ossatura d'una mano, vidi i sopravvissuti a una battaglia in atto di mandare cartoline, vidi in una

vetrina di Mirzapur un mazzo di carte spagnole, vidi le ombre oblique di alcune felci sul pavimento di una serra, vidi tigri, stantuffi, bisonti, mareggiate ed eserciti, vidi tutte le formiche che esistono sulla terra, vidi un astrolabio persiano, vidi un cassetto della scrivania (e la calligrafia mi fece tremare) lettere impudiche, incredibili, precise che Beatriz aveva diretto a Carlos Argentino, vidi un'adorata tomba alla Chacarita, vidi il resto atroce di quanto deliziosamente era stata Beatriz Viterbo, vidi la circolazione del mio oscuro sangue, vidi il meccanismo dell'amore e la modificazione della morte, vidi l'Aleph, da tutti i punti, vidi nell'Aleph la terra e nella terra di nuovo l'Aleph e nell'Aleph la terra, vidi il mio volto e le mie viscere, vidi il tuo volto, e provai vertigini e piansi, poiché i miei occhi avevano visto l'oggetto segreto e supposto, il cui nome usurpano gli uomini, ma che nessun uomo ha contemplato: **l'inconcepibile universo**.

Jorge Luis Borges, *L'Aleph*

«Fra i diversi strumenti dell'uomo, il più stupefacente è, senza dubbio, il libro. Gli altri sono estensioni del suo corpo. Il microscopio, il telescopio, sono estensioni della sua vista; il telefono è estensione della voce; poi ci sono l'aratro e la spada, estensioni del suo braccio. Ma il libro è un'altra cosa: il libro è un'estensione della memoria e dell'immaginazione» (Borges 1979 [tr. it. 1981: 17]). Da queste parole di Jorge Luis Borges emerge l'intenzione comunicativa alla base del presente progetto, che intende indagare il modo in cui, proprio in virtù dello stretto legame che unisce la scrittura e i processi cognitivi, sia possibile progettare una forma editoriale che ricalchi l'intricato sistema di relazioni su cui si fondano la comunicazione e la produzione del senso invece che ridurre ad un processo lineare di decodifica. In quanto *medium* da secoli indissolubilmente legato alla trasmissione del sapere, il libro ha assunto il valore di paradigma interpretativo della realtà in diverse culture, epoche e contesti e dall'illuminismo alla filosofia post-moderna è frequente il ricorso all'immagine di una molteplicità di libri per descrivere la configurazione smisurata e interconnessa dell'universo semiotico umano. In particolare, questa ricerca prende le mosse dal concetto che nella semiotica di Umberto Eco prende il nome di *enciclopedia*, un modello semantico il quale, a partire da una concezione dei segni come sistemi complessi e del significato come entità plurima e mobile, presuppone un sapere aperto, plurivoco e tendenzialmente infinito, in grado di descrivere il mondo nella sua multiforme variabilità. A partire da tale prospettiva, il libro diventa strumento per osservare le implicazioni del formato enciclopedico nell'ambito della trasmissione del sapere e della progettazione degli artefatti comunicativi adibiti a tale scopo. La scelta è ricaduta su questo mezzo di traduzione progettuale, oltre che per la sua assidua presenza ed enorme diffusione dai tempi antichi alla contemporanea epoca digitale, per quelli che possono essere visti come limiti strutturali che lo rendono un sistema prevalentemente chiuso: nella sua forma tradizionale, il libro organizza infatti i propri contenuti per mezzo di una successione lineare di costituenti, ciascuno dei quali presenta a sua volta un assetto lineare e così via, in una struttura finita, gerarchicamente ordinata e totalizzante che restituisce l'immagine di un sapere esauribile in se stesso, i cui confini sembrano essere determinati con la stessa esattezza e permanenza con cui la stampa imprime sulla pagina le parole a cui un discorso viene affidato. In *L'archeologia del sapere* (1969), Michel Foucault respinge una concezione della parola scritta come spazio circoscritto e indipendente, osservando che «i confini di un libro non sono mai netti né rigorosamente delimitati: al di là del titolo, delle prime righe e del punto finale, al di là della sua configurazione interna e della forma che lo rende autonomo, esso si trova preso in un sistema di rimandi ad altri libri, ad altri testi, ad altre frasi» (Foucault 1969 [tr. it. 1999: 32]). Analogamente, nell'introduzione a *Mille piani* (1980), Gilles Deleuze e Félix Guattari affermano che «un libro non ha né oggetto né soggetto, è fatto di materie diversamente formate, di date e di velocità molto differenti» (Deleuze e Guattari 1980 [tr. it. 2019: 37]), mentre per Jacques Derrida «l'idea del libro, che rinvia sempre ad

una totalità naturale, è profondamente estranea al senso della scrittura» (Derrida 1967 [tr. it. 1998: 37]). Queste sono solo alcune delle voci che, rilevando l'inadeguatezza di quello che può essere considerato il più rivoluzionario tra i «mezzi per tecnologizzare la parola» (Ong 1982 [tr. it. 1986: 121]) a riunire in sé la complessità che caratterizza la produzione del significato, hanno espresso la necessità di guardare oltre l'immagine della parola scritta come portatrice di un significato univoco sia per quanto concerne la pratica letteraria che nell'attività critica. L'intenzione di reinterpretare la forma del libro per riflettere sulle modalità di trasmissione della conoscenza tramite concetti come quello di *intertestualità*, secondo cui ogni testo si presenta come un tessuto di «citazioni senza virgolette» (Barthes 1984 [tr. it. 1988: 61]), accomuna il lavoro di alcune opere letterarie i cui autori, attraverso differenti approcci, hanno risposto alla necessità di dare alle proprie parole un carattere polifonico, invece che costringerle all'interno di una prospettiva unica. È possibile utilizzare il termine |iper-libro| per unificare sotto un'unica espressione quelle opere a stampa le quali, avvertendo i vincoli imposti dal formato-libro, nascono dal desiderio di superare o sfidare i limiti imposti dalla linearità della carta per mettere in discussione il sistema di creazione, trasmissione e diffusione del sapere consolidatosi con la rivoluzione di Gutenberg e diventato un simbolo della modernità. Se l'idea di lettura come processo di decodifica di un significato predeterminato ha prodotto specifiche concezioni di comunicazione, linguaggio e letteratura, questi esperimenti letterari non si riconoscono in un atteggiamento conoscitivo che delinea l'immagine di una realtà «leggibile» (Blumenberg 1981), bensì nell'impossibilità di ridurre qualunque discorso ad una direzione predeterminata e ad un unico punto di arrivo. Alcuni scritti di grande fama, come i *Pensieri* di Blaise Pascal (1670) o le *Ricerche filosofiche* di Ludwig Wittgenstein (1953), si prestano a consentire una lettura trasversale, poiché si avvalgono di una struttura disseminata caratterizzata da brevi sezioni simili alle lessie descritte da Roland Barthes in *S/Z* (1970), uno dei casi più emblematici di forma saggistica multilineare. Un altro modo di presentare una trattazione su una molteplicità di livelli è quello adottato da Derrida in *Glas* (1974), in cui ogni pagina presenta due colonne di testo – una contenente brani di Hegel e l'altra osservazioni sul romanziere Genet – che richiedono al lettore di “sdoppiare” lo sguardo per ripercorrere il dialogo tra le due parti, mentre per quanto riguarda la narrativa l'intertestualità letteraria e le potenzialità creative della scrittura sono temi affrontati dagli autori legati al gruppo dell'*Ou-li-po*, come il fondatore Raymond Queneau, Georges Perec e Italo Calvino e da altri scritti enumerabili tra gli esempi di quello che Calvino chiama «iper-romanzo» (Calvino 1967). A questa denominazione è possibile ricondurre opere in cui tali riflessioni vengono portate avanti sia per quanto riguarda i contenuti sia come occasione di sperimentazione dei mezzi espressivi, tra cui è possibile citare *Il gioco del mondo* (1963) di Julio Cortázar, un romanzo che presuppone due diverse modalità di lettura che conducono ad esiti differenti nella narrazione, o le produzioni di Carlo Emilio Gadda, James Joyce e dello stesso Borges, che forniscono una rappresentazione del mondo «come “sistema di sistemi”, in cui ogni sistema singolo condiziona gli altri e ne è condizionato» (Calvino 1988 [2012: 105]).

Il sistema di organizzazione “a rizoma” come metodo di fruizione multilineare

Sulla scia di alcune delle esperienze precedentemente citate, il progetto si serve di un'argomentazione non-lineare che riprende la struttura “rizomatica” dell'enciclopedia semiotica. Sviluppando la trattazione senza servirsi di una suddivisione in sezioni o capitoli, la ricerca si costituisce di una serie di testi indipendenti, identificati attraverso titoli brevi e concisi che ne sintetizzano il contenuto senza alludere a connotazioni specifiche, i quali, invece di seguire un principio di sequenzialità, risultano interconnessi attraverso una configurazione a rete percorribile secondo molteplici possibilità. Il criterio alfabetico secondo cui tali testi vengono presentati all'interno del libro è infatti puramente arbitrario ed il lettore, anziché attenersi ad un ordine di lettura prestabilito, viene incoraggiato a seguire percorsi non determinati dalla successione delle pagine, ideati contestualmente alla lettura sulla base di necessità o interessi personali oppure costruiti attraverso i “collegamenti” suggeriti. Ogni testo presenta infatti al suo interno una serie di “link” – il cui funzionamento è assimilabile al metodo di navigazione dell'ipertesto digitale – che prendono la forma di citazione diretta di un altro testo, instaurando un gioco di rimandi tra le diverse parti. Questo sistema comprende due tipologie di collegamento, una che presuppone una “partenza” e una “destinazione” all'interno dei testi stessi e una che funge da raccordo tra un testo e l'altro, permettendo al lettore di scegliere tra due o tre lessie per concludere un testo e aprirne contemporaneamente un altro. Alla base della funzionalità descritta, vi è l'intento, come esprime efficacemente Barthes, di «scrivere la lettura» (Barthes 1984), rappresentare concettualmente e visivamente la capacità di interpretare e apprendere da un testo scritto formulando associazioni tra elementi di diversa provenienza, e al contempo esplorare i modi in cui la forma editoriale possa adattarsi a tale atteggiamento conoscitivo. Se il sistema di link interni ai testi è pensato per consentire spostamenti provvisori da un testo all'altro al fine di approfondire un determinato concetto o semplicemente di segnalare la presenza effettiva di tale concetto in una sede differente, la seconda modalità ha lo scopo di rendere fluida la transizione da una sezione all'altra, accompagnando il lettore nella scelta della continuazione che preferisce. Entrambi i sistemi evidenziano nessi tra i contenuti servendosi del mezzo che consente di esercitare la memoria e comunicare, il linguaggio: mettere in evidenza una relazione tra elementi in corrispondenza di termini ed espressioni ricorrenti, attraverso la ripetizione di uno stesso frammento di testo nel saggio di partenza e in quello di destinazione, rappresenta la possibilità, da parte del lettore, di “ricordare” un contenuto semantico che fa parte della propria enciclopedia leggendo per la seconda volta una parola incontrata in precedenza. Tra i presupposti teorici del volume – all'interno del quale i movimenti trasversali appena descritti, impedendo di riferirsi ad un testo o ad una sua parte come a qualcosa che sta “prima” o “dopo” rispetto ad un'altra, mettono in crisi i concetti di “inizio” e “fine” dell'opera – vi è pertanto l'idea che ogni forma di discorso possa essere considerato un'«opera aperta» (Eco 1962), a cui la molteplicità di interpretazioni garantite dal principio di semiosi illimitata impedisce

di attribuire un significato concluso e indipendente dalle contingenze di fruizione. L'esperienza di lettura proposta consente di assecondare la tendenza del lettore a intraprendere «passeggiate inferenziali» (Eco 1979 [1993: 117]), che lo distolgono momentaneamente dallo spazio circoscritto della pagina conducendolo verso destinazioni che la lettura suggerisce, attraverso associazioni di idee inaspettate che possono non rientrare tra le intenzioni comunicative dell'emittente. Il risultato è un prodotto editoriale basato su un sistema organizzativo a-centrato – o meglio un sistema infinitamente “ricentrabile” – in cui, ad un punto di vista fisso, se ne sostituiscono molteplici individuati momentaneamente dalle scelte di chi legge. L'invito a fruire dell'artefatto al di fuori delle limitazioni imposte contemporaneamente dalla struttura dell'argomentazione e dalla conformazione fisica dell'oggetto si oppone ad una visione secondo la quale il ruolo del lettore si riduce all'atto di decifrare il messaggio racchiuso nelle parole dell'autore, rifacendosi all'idea di Eco di testo come «macchina pigra» (Eco 1993), che esige dal lettore un lavoro cooperativo per riempire spazi di non-detto o di già-detto.

Il progetto grafico

La veste grafica è stata concepita con il duplice obiettivo di tradurre visivamente la riflessione elaborata all'interno della ricerca scritta e di rendere agevole il metodo di fruizione “rizomatico”, servendosi di un'estetica che reinterpreta in chiave contemporanea le antiche pubblicazioni destinate alla raccolta e alla registrazione delle conoscenze. L'obiettivo di ricerca può essere sintetizzato nella volontà di esplorare la sovrapposizione tra la teorizzazione di un modello conoscitivo dalle caratteristiche precedentemente descritte e le proprietà formali del mezzo comunicativo che portano ad intuire determinate funzionalità, enfatizzando, in termini di fruizione dell'oggetto-libro, le azioni riconducibili all'esperienza di lettura come la intende Barthes: i modi di interfacciarsi con il testo, che non si limitano ad un ordinato sfogliare di pagine, ma riguardano il continuo andirivieni dettato dal libero vagare della mente, si riflettono nel progetto grafico, per consentire percorsi interpretativi sempre nuovi. L'approccio adottato nella fase di progettazione è stato da un lato conservare quelle piccole abitudini che la configurazione del libro ha reso spontanee e che ne garantiscono l'usabilità, dall'altro abolire ogni strumento che suggerisse una gerarchia testuale di cui il libro non si avvale, come ad esempio un indice dei contenuti lineare, sostituito da altri elementi “di orientamento” ad uso del lettore che consentono di assumere punti di vista differenti: un «indice dei collegamenti» che presenta sotto forma di una tabella i punti di giunzione, in entrata e in uscita, tra i vari testi e un altro che mappa i *link* interni, più un indice dei nomi. L'espedito visivo più evidente, che costituisce l'aspetto caratterizzante del progetto, è la traslazione dei blocchi di testo in corrispondenza di un collegamento, volta a rappresentare lo spostamento richiesto al lettore – avanti o indietro rispetto alla posizione corrente – per raggiungere la pagina di destinazione indicata dal numero a lato. Questo consistente intervento sul corpo del testo, interrompendo bruscamente il flusso della trattazione, ha lo scopo di facilitare la navigazione del li-

bro e di rappresentare graficamente il carattere dinamico dell'esperienza di lettura. In modo simile, la resa dei *link* attraverso la “duplicazione” di una stessa lessia – evidenziata con il colore – da un testo a un altro rende più immediato, una volta raggiunta la pagina di destinazione, il riconoscimento del contenuto coinvolto. Alla base di ogni scelta vi è l'obiettivo di semplificare la consultazione attraverso il sistema di interconnessione reticolare, senza tuttavia impedire un'agevole lettura a chi non intenda fare uso degli strumenti proposti. Per questa ragione, ci si è astenuti dal “sovraccaricare” la pagina con elementi aggiuntivi che risultassero superflui, limitandosi a riportare i numeri di pagina relativi a collegamenti in uscita e a segnalare – in fondo ad ogni pagina, in una posizione che consenta di ignorare questa informazione secondaria – i titoli dei testi a cui fanno riferimento tutti i collegamenti presenti.

Alcune conclusioni

Forte dei propri presupposti teorici, il progetto nasce nella consapevolezza della propria configurazione aperta e potenzialità significativa situata. I testi rappresentano una minima parte dei contributi attraverso i quali è possibile esplorare l'argomento e perciò al loro insieme non è riconducibile l'intento di esaurirlo. Allo stesso modo, i collegamenti proposti, lungi dal rappresentare i soli punti di contatto tra i contenuti del volume, costituiscono per la maggior parte le intersezioni individuate durante la stesura, utili a rappresentare una traccia del flusso di lavoro come singolo esito della ricerca all'interno dell'universo delle possibilità. Anche la redazione dei testi ha infatti seguito un procedimento per certi versi “rizomatico”, che non ha richiesto di attenersi ad alcun ordine specifico, ma ha previsto piuttosto un lavoro di “stratificazione”, guidato dal modo in cui le diverse parti risultano interconnesse tramite gli ambiti di riferimento, le voci degli autori, le tematiche rilevanti ai fini della ricerca. Dall'intento di presentare i contenuti come un tessuto unico piuttosto che come componenti isolate, deriva la scelta di mantenere la bibliografia unica e non tematica, per offrire una visione generale delle suggestioni alla base del progetto “rimescolando”, ancora una volta, gli elementi che lo costituiscono. La possibilità di ordinare i materiali secondo combinazioni differenti suggerisce l'idea di uno «spazio dello scrivere» (Bolter 2001) che deve essere esplorato liberandosi dalla certezza di un percorso unico e già tracciato e che anzi ricerca l'esperienza del disorientamento come parte integrante della prospettiva metodologica che intende promuovere. L'obiettivo finale del presente iper-libro, che costituisce principalmente un esempio di design speculativo, non è dunque indicare un metodo alternativo in grado di soppiantare i sistemi “tradizionali”, bensì proporre, in una forma pensata per essere essenziale ed intuitiva, contemporaneamente un metodo di scrittura e di lettura che intende sfuggire ad una struttura monologica per presentare il testo come rete di significati infinitamente aperti all'interpretazione.

INDICE DEI COLLEGAMENTI TRA I TESTI

<i>Incipit da</i>	<i>Testo</i>	<i>Conclusioni da</i>
Libro Percezione e semiosi	Autore e lettore 22	Opera aperta di Umberto Eco S/Z di Roland Barthes
Combinatoria Iper testo	Italo Calvino e la letteratura potenziale 26	Labirinto Percezione e semiosi
Lista e vertigine dell'infinito Ontologia e inferenza	Categorizzazione 30	Dizionario La biblioteca di Aby Warburg
Segmentazione di campi semantici S/Z di Roland Barthes	Combinatoria 34	Italo Calvino e la letteratura potenziale Serendipità
Categorizzazione Libro	Dizionario 38	Rizoma Segmentazione di campi semantici
Lista e vertigine dell'infinito Significato e uso La biblioteca di Aby Warburg	Enciclopedia 42	Ontologia e inferenza Percezione e semiosi Rizoma
Libro Rizoma S/Z di Roland Barthes	Iper testo 48	Italo Calvino e la letteratura potenziale Opera aperta di Umberto Eco
Italo Calvino e la letteratura potenziale Rizoma Serendipità	Labirinto 54	Lista e vertigine dell'infinito Ontologia e inferenza
Ontologia e inferenza La biblioteca di Aby Warburg	Libro 58	Autore e lettore Dizionario Iper testo
Labirinto Opera aperta di Umberto Eco	Lista e vertigine dell'infinito 64	Categorizzazione Enciclopedia
Enciclopedia Labirinto	Ontologia e inferenza 68	Categorizzazione Libro
Autore e lettore Iper testo	Opera aperta di Umberto Eco 72	Lista e vertigine dell'infinito Significato e uso
Italo Calvino e la letteratura potenziale Enciclopedia	Percezione e semiosi 76	Autore e lettore Segmentazione di campi semantici

Dizionario Enciclopedia	Rizoma 80	Iper testo Labirinto
Dizionario Percezione e semiosi	Segmentazione di campi semantici 84	Combinatoria Significato e uso
Combinatoria La biblioteca di Aby Warburg	Serendipità 88	Labirinto Significato e uso
Opera aperta di Umberto Eco Segmentazione di campi semantici Serendipità	Significato e uso 92	Enciclopedia S/Z di Roland Barthes
Autore e lettore Significato e uso	S/Z di Roland Barthes 96	Combinatoria Iper testo La biblioteca di Aby Warburg
Categorizzazione S/Z di Roland Barthes	La biblioteca di Aby Warburg 100	Enciclopedia Libro Serendipità

INDICE DEI COLLEGAMENTI TRA LE LESSIE

<i>Testo/i di partenza (Collegamento in uscita)</i>	<i>Lessia di collegamento</i>	<i>Testo di destinazione (Collegamento in entrata)</i>
Iper testo 51 Libro 60	i ruoli del produttore e del consumatore	Autore e lettore 23
S/Z di Roland Barthes 98	consumatore di un testo già portatore di un significato concluso	Autore e lettore 23
Autore e lettore 23	“sfrondare” la porzione di albero che segna il percorso prescelto e conservare le nozioni giudicate pertinenti	Ontologia e inferenza 69
Combinatoria 36	scrittura come atto di moltiplicazione delle possibilità offerte dal reale	Italo Calvino e la letteratura potenziale 27
Italo Calvino e la letteratura potenziale 28	che si compone di parti separate e intercambiabili e stati discontinui	Combinatoria 35
Lista e vertigine dell'infinito 66	sistemi categoriali	Categorizzazione 31
Categorizzazione 31	specificità culturale	Segmentazione di campi semantici 85
Percezione e semiosi 78	in modo erroneo dal punto di vista di una conoscenza più approfondita o legata a discipline specialistiche	Categorizzazione 32
Categorizzazione 32	un'attività interagente con le componenti teoriche e pratiche del vivere umano	Significato e uso 93
Categorizzazione 32	ipertesto	Iper testo 49
Categorizzazione 32	compiere senza intenzione scoperte felici	Serendipità 89
Enciclopedia 43	riconduurre la mobilità del sapere umano alla certezza della classificazione	Categorizzazione 33
Enciclopedia 45 Ontologia e inferenza 69	sistemi a dizionario	Dizionario 39
Lista e vertigine dell'infinito 66	significato univoco e universale	Dizionario 39

Labirinto 55 Rizoma 81	albero	Dizionario 39
Dizionario 40	connotazione	Significato e uso 94
Libro 61	l'immagine dell'enciclopedia	Enciclopedia 45
Labirinto 56 Ontologia e inferenza 69	possibili e infiniti percorsi del senso	Enciclopedia 46
Significato e uso 95	enciclopedie individuali	Enciclopedia 47
Enciclopedia 46	labirinto	Labirinto 55
Enciclopedia 47 Opera aperta di Umberto Eco 74	prospettiva pragmatica	Significato e uso 93
Iper testo 51 Rizoma 82	simbolo del desiderio umano di completezza, integrità e finitudine	Libro 59
Labirinto 56	struttura diffusiva e reticolare	Rizoma 81
Lista e vertigine dell'infinito 65 La biblioteca di Aby Warburg 103	uno spazio compiuto	Libro 59
Libro 62	rimontaggi della struttura	S/Z di Roland Barthes 97
La biblioteca di Aby Warburg 101	disorientamento	Lista e vertigine dell'infinito 65
Percezione e semiosi 78	«sentimento semplice»	Ontologia e inferenza 69
Significato e uso 93	«giochi linguistici»	Ontologia e inferenza 70
Ontologia e inferenza 70	Tipo Cognitivo	Percezione e semiosi 78
Opera aperta di Umberto Eco 73	struttura modulare	S/Z di Roland Barthes 97
Segmentazione di campi semantici 86	dialettica tra conoscenza diretta e indiretta	Percezione e semiosi 77
Significato e uso 94	una rete di posizioni all'interno dello stesso campo semantico	Segmentazione di campi semantici 85
Serendipità 89	prospettiva metodologica trasversale	La biblioteca di Aby Warburg 102
Serendipità 90	per evocazione	Significato e uso 95

INDICE DEI NOMI

A

Alsted, Johann Heinrich Ballersbach, 1588 – Alba Iulia, 1638

Enciclopedia 44

B

Bacon, Francis Londra, 1561 – 1626

Labirinto 55

Barthes, Roland Cherbourg, 1915 – Parigi, 1980

6, 7, 8

Autore e lettore 23, 24, 25

Ipertesto 48

Opera aperta di Umberto Eco 75

S/Z di Roland Barthes 96, 97, 98, 99

La biblioteca di Aby Warburg 100

Blumenberg, Hans Lubeca, 1920 – Altenberge, 1996

6

Autore e lettore 24

Combinatoria 36, 37

Libro 59, 62

Bolter, Jay David 1951

9

Enciclopedia 43

Ipertesto 51

Libro 60

Borges, Jorge Luis Buenos Aires, 1899 – Ginevra, 1986

5, 6

Italo Calvino e la letteratura potenziale 27

Categorizzazione 31, 33

Combinatoria 36

Labirinto 55

Lista e vertigine dell'infinito 65

Percezione e semiosi 77

Bush, Vannevar Everett, 1890 – Belmont 1974

Categorizzazione 32

C

Calvino, Italo Santiago de Las Vegas de La Habana, 1923 – Siena, 1985

6

Autore e lettore 24

Italo Calvino e la letteratura potenziale 26, 27, 28

Combinatoria 35, 36, 37

Enciclopedia 43, 45, 47

Libro 58, 59, 60, 62

Lista e vertigine dell'infinito 65, 66

La biblioteca di Aby Warburg 105

Chambers, Ephraim Kendal, 1680 – Londra, 1740

Enciclopedia 44

Cortázar, Julio Bruxelles 1914 – Parigi 1984

6

D

D'Alembert, Jean-Baptiste Parigi, 1717 – 1783

Enciclopedia 44, 46, 47

Libro 61

120

Deleuze, Gilles Parigi, 1925 – 1995

5

Dizionario 41

Ipertesto 48

Labirinto 54

Rizoma 80, 81, 82, 83

Derrida, Jacques Algeri, 1930 – Parigi, 2004

5, 6

Autore e lettore 25

Enciclopedia 45

Ipertesto 49

Libro 59

S/Z di Roland Barthes 98

Diderot, Denis Langres, 1713 – Parigi, 1784

Enciclopedia 44

Libro 61

120

E

Eco, Umberto Alessandria, 1932 – Milano, 2016

5, 7, 8

Autore e lettore 23, 24, 25

Categorizzazione 31, 32, 33

Dizionario 39, 40, 41

Enciclopedia 42, 44, 45, 46, 47

Labirinto 55

Lista e vertigine dell'infinito 65, 67

Ontologia e inferenza 68, 69, 70, 71

Opera aperta di Umberto Eco 72, 73, 74, 75

Percezione e semiosi 77, 78

Rizoma 80, 83
Segmentazione di campi semantici 85, 86, 87
Serendipità 90
Significato e uso 92, 94, 95

F

Flaubert, Gustave Rouen, 1821 – Croisset, 1880
Italo Calvino e la letteratura potenziale 27
Libro 62

Forster, Kurt Walter Zurigo, 1935
La biblioteca di Aby Warburg 103

Foucault, Michel Poitiers, 1926 – Parigi, 1984
5
Categorizzazione 31, 33
Combinatoria 36
Dizionario 41
Libro 60
Lista e vertigine dell'infinito 66
Percezione e semiosi 78
Segmentazione di campi semantici 85, 86
Significato e uso 93, 94
S/Z di Roland Barthes 98

G

Gadda, Carlo Emilio Milano, 1893 – Roma, 1973
6
Italo Calvino e la letteratura potenziale 27

Gombrich, Ernst Hans Josef Vienna, 1909 – Londra, 2001
La biblioteca di Aby Warburg 102, 103

Greimas, Algirdas Julien Tula, 1917 – Parigi, 1992
Ontologia e inferenza 69

Guattari, Félix Villeneuve-les-Sablons, 1930 – Cour-Cheverny, 1993
5
Dizionario 41
Ipertesto 48
Labirinto 54
Rizoma 80, 81, 82, 83

H

Hjelmslev, Louis Trolle Copenaghen, 1899 – Copenaghen, 1965
Dizionario 39, 40
Enciclopedia 45
Segmentazione di campi semantici 85

J

Joyce, James Dublino, 1882 – Zurigo, 1941
6
Italo Calvino e la letteratura potenziale 27
Lista e vertigine dell'infinito 65

K

Kristeva, Julia Sliven, 1941
Ipertesto 49, 52

L

Landow, George Paul 1940 — 2023
Ipertesto 59

Leibniz, Gottfried Wilhelm Lipsia, 1646 – Hannover, 1716
Combinatoria 35, 37

Llull, Ramon Palma di Maiorca, 1232 – 1316
Combinatoria 35
115

M

Mallarmé, Stéphane Parigi, 1842 – Valvins, 1898
Libro 62

McLuhan, Marshall Edmonton, 1911 – Toronto, 1980
Libro 61, 62
Percezione e semiosi 77

Musil, Robert Klagenfurt, 1880 – Ginevra, 1942
Italo Calvino e la letteratura potenziale 27

N

Nelson, Ted Chicago, 1937
Categorizzazione 33
Ipertesto 49, 52
La biblioteca di Aby Warburg 100

O

Ong, Walter Jackson Kansas City, 1912 – Saint Louis, 2003
6
Autore e lettore 23
Ipertesto 48, 50
Libro 59, 60, 62, 63

P

Peirce, Charles Sanders Cambridge, 1839 – Milford, 1914
Enciclopedia 45
Ontologia e inferenza 69
Percezione e semiosi 77
Segmentazione di campi semantici 85
Significato e uso 93, 95

Perec, Georges Parigi, 1936 – Ivry-sur-Seine, 1982
6
Italo Calvino e la letteratura potenziale 27

Plinio, Gaio Secondo Como, 23 – Stabia, 79
Enciclopedia 43

Q

Queneau, Raymond Le Havre, 1903 – Parigi, 1976
6
Italo Calvino e la letteratura potenziale 27
Combinatoria 37

R

Raimondi, Ezio Lizzano in Belvedere, 1924 – Bologna, 2014
Enciclopedia 46
Libro 61, 62

Riegl, Alois Linz, 1858 – Vienna, 1905
Opera aperta di Umberto Eco 73

Rosenstiehl, Pierre Digione, 1933 – Milo, 2020
Labirinto 55, 56

S

Salsano, Alfredo Roma, 1939 – Torino, 2004
Enciclopedia 43, 44

Saxl, Fritz Vienna, 1890 – Dulwich, 1948
La biblioteca di Aby Warburg 101, 102, 104

Scalia, Gianni Padova, 1928 – Bologna, 2016
Opera aperta di Umberto Eco 74

W

Walpole, Horace Londra, 1717 – 1797
Serendipità 89

Warburg, Aby Moritz Amburgo, 1866 – 1929
Categorizzazione 33
Enciclopedia 42

S/Z di Roland Barthes 99
La biblioteca di Aby Warburg 100, 101, 102, 103, 104, 105

Wilkins, John Fawsley, 1614 – Chester, 1672
Categorizzazione 31
119

Wittgenstein, Ludwig Vienna, 1889 – Cambridge, 1951
6
Ontologia e inferenza 70
Significato e uso 93, 95

Istruzioni per l'uso di questo libro

I seguenti testi sono stati pensati per essere letti secondo un ordine non-sequenziale o, se si preferisce, secondo molteplici ordini. Il lettore, nel caso di una consultazione parziale così come di una lettura integrale, è invitato a fruirne adattando la loro struttura modulare in base ai propri interessi oppure seguendo i collegamenti suggeriti nel corso della trattazione: in corrispondenza di concetti chiave e temi ricorrenti, vengono infatti segnalati alcuni *link* interni ai testi, esplicitati attraverso espressioni e termini che appaiono in due o più saggi contemporaneamente, mentre in conclusione di ogni saggio, tramite brevi frammenti di testo che stabiliscono una continuità tra le diverse parti, vengono suggeriti differenti “snodi” tra cui scegliere per costruire percorsi di lettura. Tale metodo di fruizione è reso possibile attraverso elementi collocati nella pagina, che consentono di riconoscere i collegamenti *in uscita* e *in entrata* e che forniscono le informazioni necessarie per compiere gli spostamenti all'interno del libro. Di seguito vengono elencati tutti gli strumenti che è possibile incontrare e le loro funzionalità.

Link in uscita

I *link* in uscita, collocati all'interno del testo, sono identificabili da una lessia di colore viola, un numero di pagina “appoggiato” sulla riga di testo nella quale si trova la lessia e, talvolta, da una traslazione del blocco di testo a partire dalla stessa posizione. La traslazione segue il movimento richiesto al lettore per passare dalla pagina in cui si trova a quella di destinazione: un movimento del testo a sinistra indica che la pagina da raggiungere precede quella corrente, un movimento a destra implica invece che la destinazione si trova in una pagina successiva. Il lettore ritroverà la lessia interessata, nel medesimo stile, all'interno del testo di destinazione.

Link in entrata

I *link* in entrata, collocati all'interno del testo, sono identificabili da una lessia di colore viola. A seguito di uno spostamento tramite *link* in uscita, il lettore trova, all'interno del testo di destinazione, la lessia incontrata nel testo “di partenza”, nel medesimo stile. Poiché tale collegamento non implica uno spostamento rispetto alla pagina su cui si trova, non è presente alcuna traslazione del testo né un numero di pagina. Ogni lessia di collegamento in entrata può essere raggiunta da uno o più testi diversi da quello di destinazione.

Conclusioni alternative

In fondo all'ultima pagina di destra, per ogni testo vengono proposti due o tre “finali alternativi”, riportati in colore viola, tra cui è possibile scegliere per concludere il testo in questione. La scelta è determinata dal tema che si intende approfondire attraverso la lettura successiva e la lessia selezionata funge da collegamento tra i due testi che si intende leggere in sequenza: ogni lessia conclusiva è infatti presente anche in un altro testo, nel quale ha la funzione di possibile *incipit*. Nella riga sottostante ad ogni lessia conclusiva viene riportato il titolo del testo in cui questa funge da *incipit*, seguito dal numero di pagina corrispondente.

Incipit alternativi

In fondo alla pagina di apertura di sinistra, per ogni testo vengono proposti due o tre “*incipit* alternativi”, riportati in colore viola, tra cui è possibile scegliere per iniziare il testo in questione. La scelta riguarda chi ha raggiunto il testo seguendo il *link* relativo ad uno dei finali suggeriti al termine di un'altra lettura e la lessia selezionata funge da collegamento tra i due testi che si intende leggere in sequenza: ogni lessia di apertura è infatti presente anche in un altro testo, nel quale funge da possibile conclusione. Nella riga sottostante ad ogni lessia di apertura viene riportato il titolo del testo in cui questa funge da conclusione.

Elenco dei collegamenti presenti nella pagina

In fondo ad ogni pagina in cui è presente un *link*, in uscita o in entrata, è riportato il titolo del testo a cui tale collegamento fa riferimento. I titoli sono posizionati sulla stessa linea del numero di pagina corrente e sono ordinati in base all'ordine di apparizione nel testo. Se separati da una spaziatura, fanno riferimento a lessie di collegamento differenti, se separati da una virgola riguardano la stessa lessia di destinazione. Quando i collegamenti rappresentano degli *incipit* o dei finali alternativi, il titolo del testo di riferimento si trova invece sotto la lessia interessata.

AUTORE E LETTORE

La scrittura inserisce il rapporto tra emittente e destinatario in una particolare situazione comunicativa in cui la “distanza” che intercorre tra gli attori coinvolti viene colmata dal testo letterario. In mancanza della presenza fisica dell'autore, la parola scritta deve riportarne le intenzioni a un potenziale lettore, agendo in una dimensione al di fuori del tempo e dello spazio. La critica tende a ridurre i ruoli del produttore e del consumatore ad una relazione unilaterale e gerarchica e ad attribuire al testo come una «facoltà oracolare» (Ong 1982 [tr. it. 1986: 119]) nel rivelare un discorso autonomo: in quanto legittimo portatore del senso della propria opera, l'autore è considerato l'unico agente attivo, mentre il lettore assume il ruolo di mero consumatore di un testo già portatore di un significato concluso. Questa visione tende a semplificare il processo di produzione del senso, che non si arresta dopo la stesura di un testo, ma vede quest'ultimo, con le parole di Umberto Eco, come una «macchina pigra», che necessita dell'aiuto del lettore per funzionare correttamente. All'interno dell'interazione scritta, all'immagine di due poli opposti che fungono da indici referenziali, si sostituisce l'idea di autore e lettore come «strategie testuali» (Eco 1979), per cui, in termini di interpretazione, le circostanze di enunciazione perdono rilevanza rispetto al contesto in cui l'enunciato viene recepito. Quando un Autore Empirico redige un testo, lo «affida a svariati atti di interpretazione, come un messaggio in una bottiglia» (Eco 1979 [1993: 53]), in un certo senso perdendo ogni pretesa di autorità su di esso. Se «l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione» (Barthes 1984 [tr. it. 1988: 56]), questo si presenta come qualcosa di “incompleto”, che si costituisce e si attualizza solamente nel momento in cui viene letto. Non una totalità autonoma, ma una «catena di artifici» (Eco 1979 [1993: 50]) progettata dall'autore in modo da permetterne l'attivazione da parte di un fruitore ipotetico, il Lettore Modello. L'interpretazione non è perciò qualcosa che riguarda il “futuro” di un testo, ma fa parte del suo «meccanismo generativo» (Eco 1979 [1993: 54]): avendo in mente uno specifico Lettore Modello, l'autore adotta una vera e propria tattica narrativa con l'intento di prevedere le “mosse” del suo “bersaglio”. ¶ Il processo di cooperazione testuale tra l'opera e il lettore richiede a quest'ultimo di compiere dei “salti” che gli consentano di uscire dal testo che sta leggendo e collegarlo con altri testi e discorsi. Si deve quindi presupporre che ogni lettore sia dotato di una personale e specifica competenza intertestuale – che va dalle regole grammaticali e sintattiche di una lingua al proprio retroterra culturale – che gli permetta di individuare nessi e stabilire connessioni semantiche con ciò

69

che gli è noto, in altre parole di “sfrondare” la porzione di albero che segna il percorso prescelto e conservare le nozioni giudicate pertinenti e necessarie per far “parlare” il testo. Il Lettore Modello non è quindi altro che «un insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale» (Eco 1979 [1993: 62]). Definire un terreno comune è un presupposto indispensabile per la comprensione di qualsiasi tipo di testo: anche un orario ferroviario postula un Lettore Modello, il quale sia «un operatore cartesiano ortogonale con un

L'atto di leggere e di interpretare non può essere inteso come processo che conduce a esiti necessari e prevedibili, poiché la materia narrata acquisisce un senso solamente nell'intersecarsi delle conoscenze pregresse, delle intenzioni e delle sensibilità del lettore e di chi narra.

Libro

Divergenze circa l'organizzazione della conoscenza a livello individuale possono portare a esiti differenti anche nel caso in cui i due dialoganti rivestano i ruoli di autore e fruitore di un testo scritto, una circostanza in cui tale testo assume un significato unicamente attraverso il dialogo e la cooperazione tra le due parti.

Percezione e semiosi

sensu vigile della irreversibilità delle successioni temporali» (Eco 1979 [1993: 60]). Ipotizzare le condizioni di destinazione di un enunciato non consente tuttavia di determinarne il prodotto di senso, poiché il testo non entra in contatto con un soggetto fittizio delineato dall'autore, ma finisce tra le mani di una persona vera e propria, il Lettore Empirico, il quale non necessariamente corrisponde al Lettore Modello. L'individuazione di un destinatario consiste perciò nel prescrivere un percorso di lettura flessibile che si possa adattare a più lettori e che si dimostri aperto ad accoglierne le possibili interpretazioni. Parallelamente, anche il Lettore Empirico si trova ad immaginare il proprio interlocutore; a differenza di quanto accade nel caso descritto in precedenza, questi può fare riferimento ai codici dello scrittore, ma l'identificazione di un Autore Modello non può limitarsi a una sovrapposizione con le idee riconducibili al soggetto dell'enunciazione. Annunciando «la morte dell'autore» (Barthes 1984), Roland Barthes rifiuta il soggetto socialmente e storicamente costruito, la figura tipicamente moderna dell'autore che esiste a priori del testo e al di fuori di esso e che deve essere cercato e scoperto nella sua opera. L'idea che in quest'ultima si celi una verità nascosta quale espressione di un pensiero indipendente è propria di un'immagine della letteratura che tratteggia, con le parole di Italo Calvino, «questo personaggio a cui si continuano ad attribuire funzioni che non gli competono, l'autore come espositore della propria anima alla mostra permanente delle anime, l'autore come utente d'organi sensori e interpretativi più ricettivi della media, l'autore questo personaggio anacronistico, portatore di messaggi, direttore di coscienze, dicitore di conferenze alle società culturali» (Calvino 1980: 173); ma l'autore non è il passato del proprio libro poiché nasce insieme al testo ed è solamente nell'*hic et nunc* del proprio discorso che questi esiste. Scrivere non è quindi solamente una forma di registrazione, ma costituisce un atto performativo che sancisce il distacco della voce dalla sua origine, la trasformazione dell'individuo dotato di una psiche, una sensibilità e un'immaginazione in una «persona linguistica» (Calvino 1980: 167). Sebbene rimanga un fattore condeterminante nel delineare l'Autore Modello, il soggetto empirico dell'enunciazione non può essere considerato l'unico artefice del significato del proprio testo, in quanto anche il concetto di io creativo, inteso come capacità di invenzione *ex nihilo*, è alieno all'atto dello scrivere: «lo scrittore può soltanto imitare un gesto sempre anteriore, mai originale; il suo solo potere consiste nel mescolare le scritture, nel contrapporre l'una all'altra in modo da non appoggiarsi mai ad una in particolare» (Barthes 1984 [tr. it. 1988: 54-55]). ¶ In questo cambio di prospettiva dall'unico al molteplice, la relazione tra chi produce un testo e il fruitore viene in qualche modo sovvertita; «il lettore, nel proprio plurale, rappresenta l'intero potenziale collettivo del genere, e l'autore capace di paraggiarlo avrebbe dovuto essere quel genio con la cui storia si era cominciato ad andare a precipizio quando l'Omero unico venne smembrato, ed entrarono in scena paternità letterarie collettive, fino a nazioni tutt'intere cantanti e poetanti» (Blumenberg 1981 [tr. it. 2009: 311]). Qualunque forma di già-detto su cui si costruisce un testo fa sì che questo non sia mai il prodotto di un soggetto singolo, ma una rete di rimandi a differenti strutture e realtà semantiche che ne accrescono la potenzialità significativa e ne

determinano il carattere polifonico; utilizzando un'immagine elaborata da Jacques Derrida a proposito della pratica letteraria, «non si tratta di ricamare, a meno che si consideri che saper ricamare è anche essere capaci di seguire il filo offerto» (Derrida 1972 [tr. it. 1989: 104]).

L'intuizione che l'atto interpretativo non costituisca un processo unilaterale, ma abbia luogo attraverso la cooperazione tra autore e lettore si concretizza in quella che Umberto Eco definisce un'«opera aperta», un testo lasciato volontariamente indeterminato nel quale è inscritta la precisa richiesta di essere «completato» dal contributo del fruitore.

Opera aperta di Umberto Eco 72

Al posto di una scrittura «da decifrare», Barthes auspica una scrittura «da districare» (Barthes 1984 [tr. it. 1988: 55]), la quale, liberatasi dal fantasma dell'autore, sostituisca alla ricerca di un senso ultimo il riconoscimento della natura aperta e molteplice della comunicazione letteraria.

S/Z di Roland Barthes 96

ITALO CALVINO E LA LETTERATURA POTENZIALE

L'opera di Italo Calvino, sia saggistica che narrativa, rientra tra i casi in cui l'impiego dei metodi dell'analisi combinatoria nella scrittura, oltre ad offrire un'occasione di sperimentazione dal punto di vista dei mezzi espressivi, assume il valore di strumento di analisi critica dei meccanismi soggiacenti alla complessità del mondo.

Combinatoria

Tra gli autori che contribuiscono a teorizzare una forma di testualità che superi i limiti imposti dalle forme comunicative tradizionali, Italo Calvino prefigura il delinearsi di un'immagine della letteratura come mezzo conoscitivo dalle infinite potenzialità, in grado di sfuggire alla struttura sequenziale e monologica della narrazione e liberare la pluralità del testo.

Ipertesto

«Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima. A differenza della letteratura medievale che tendeva a opere che esprimessero l'integrazione dello scibile umano in un ordine e una forma di stabile compattezza, come la Divina Commedia, dove convergono una multiforme ricchezza linguistica e l'applicazione d'un pensiero sistematico e unitario, i libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione. Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale» (Calvino 1988 [2012: 114-115]). Nell'intervento sulla Molteplicità delle *Lezioni americane* (1988), da cui proviene questo estratto, Italo Calvino illustra un'idea di letteratura che, abbandonando l'aspirazione di fornire un'immagine di compiutezza, si avvalga della **scrittura come atto di moltiplicazione delle possibilità offerte dal reale**. In tale occasione, l'autore ha modo di elaborare il concetto di |iper-romanzo| – il termine viene usato per la prima volta nel saggio del 1967 *Cibernetica e Fantasmi* (*Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*) per tracciare l'idea di una narrazione dalla forma aperta, reticolare e intertestuale – portando ad esempio il romanzo *La vita, istruzioni per l'uso* (1978) di Georges Perec, che menziona per «il disegno sterminato e insieme compiuto, la novità della resa letteraria, il compendio d'una tradizione narrativa e la summa enciclopedica di saperi che danno forma a un'immagine del mondo, il senso dell'oggi che è anche fatto di accumulazione del passato e di vertigine del vuoto, la compresenza continua d'ironia e angoscia, insomma il modo in cui il perseguimento d'un progetto strutturale e l'imponderabile della poesia diventano una cosa sola» (Calvino 1988 [2012: 119]). Le suggestioni da cui prende vita l'idea di una forma letteraria che si configuri come una «rete dei possibili» e operi come una «macchina per moltiplicare le narrazioni» (Calvino 1988 [2012: 118]) provengono dall'opera di Gustave Flaubert, Robert Musil e James Joyce, ma anche da Carlo Emilio Gadda e dal molto amato Jorge Luis Borges, autori che Calvino cita più volte per illustrare l'idea di un «testo plurimo» (Calvino 1988 [2012: 116]), in cui la vocazione enciclopedica della letteratura si incontra con una poetica di ispirazione strutturalista dove la molteplicità si realizza in un rapporto di reciproca interdipendenza e interazione tra i singoli elementi. È però nell'*Ouvroir de littérature potentielle* (*Ou-li-po*), di cui comincia a far parte a partire dal 1972, ma con cui era entrato informalmente in contatto già dalla traduzione de *I fiori blu* (1965) di Raymond Queneau pubblicata da Einaudi nel 1967, che Calvino trova la conferma teorica e pratica di molte delle intuizioni che aveva maturato in precedenza. Tra queste, l'idea della letteratura come esito delle infinite permutazioni della lingua, cui si affianca la concezione oulipiana di autore come *clinamen*, colui che sceglie la direzione da intraprendere tra gli infiniti percorsi della scrittura. ¶ L'interesse di Calvino è l'operazione matematica sottesa alla produzione narrativa e l'approdo dell'autore a una teoria della letteratura e a una pratica della scrittura come gioco combinatorio, che permetta di sviluppare tutte le varianti narrative immaginabili, è qualcosa di più di un mero artificio letterario o di uno stimolo all'immaginazione, poiché ri-

sponde alla visione di un mondo composito, impossibile da rappresentare attraverso una soluzione unica. Nel «mondo scritto» di Calvino, all'interno del quale spesso il romanziere si sovrappone al saggista rendendo sfumati i confini tra le due figure dell'autore, è sempre l'indagine del «mondo non scritto» (Calvino 2002), nel saggio così come nel racconto, a costituire il centro della riflessione. All'immagine di un *continuum* lineare «come un fiume che scorre o un filo che si sdipana» (Calvi-

35

no 1980: 167), la contemporaneità sostituisce l'idea di una realtà **che si compone di parti separate e intercambiabili e stati discontinui**, a cui rinvia simbolicamente la combinatoria delle possibilità del reale e dei possibili narrativi rispettivamente ne *Le cosmicomiche* (1965) e ne *Il castello dei destini incrociati* (1973), il disegno strutturale come rappresentazione della natura pluridimensionale dell'esistenza umana ne *Le città invisibili* (1972) o l'esibizione dei meccanismi su cui si basa la narrativa in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), che realizza il desiderio di «scrivere un libro che fosse solo un *incipit*, che mantenesse per tutta la durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa senza oggetto» (Calvino 1979: 177), mentre la negazione dell'assolutizzazione di un valore e la possibilità di assumere una prospettiva senza escluderne altre infinite possibili sono temi che attraversano tutte le *Lezioni*. Lo sguardo della scienza diventa motivo ispiratore per una letteratura che restituisca della realtà «una immagine cosmica» (Calvino 1980: 97), lungi dal fornire una *clavis universalis* ed emblematica proprio dell'impossibilità di ricomporre una realtà frammentata. Man mano che avanziamo nel tentativo di assegnare un ordine alle parti discontinue del mondo, ci accorgiamo che è il caso, l'evento aleatorio a definirne l'organizzazione, che «più le nostre case sono illuminate e prospere e più le loro mura grondano fantasmi» (Calvino 1980: 175). Così come nel mito, fonte originaria della narrazione, dietro la reiterazione di forme conosciute si individuano i contorni dell'indicibile regno dell'*Unheimlich*, nelle permutazioni della scrittura combinatoria è implicita l'accettazione dell'imperscrutabile come fattore costitutivo della realtà, poiché dall'ordinamento delle parti scaturisce il significato inatteso nell'occhio e nella coscienza del lettore. ¶ In questo movimento contraddittorio proprio della condizione umana, oscillante tra il desiderio di ordinare i segmenti per attribuire loro un senso e una passione conoscitiva per la non-finitezza, Calvino riconosce l'oggetto a cui lo scrittore contemporaneo non può fare a meno di rivolgersi e di cui l'iper-romanzo si fa simbolo: «in realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l'altra che si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile» (Calvino 1988 [2012: 74]). Calvino esemplifica queste due tensioni conoscitive attraverso l'immagine del cristallo e della fiamma (Calvino 1988 [2012: 71]), due opposte rappresentazioni della continuità tra materia e vita che fungono da modelli

per interpretare la realtà e costruire mondi narrativi: la prima presuppone l'esistenza di leggi generali a cui ridurre con rigorosa prevedibilità il particolare, la seconda, per via di un incontrollato dinamismo intrinseco, rifugge ogni tipo di determinismo classificatorio. Le due epistemologie a confronto tracciano un solco nell'*Esattezza* ed è dalla giustapposizione di queste due figure che prende le mosse il progetto conoscitivo in nome del quale Calvino affida al testo letterario l'arduo compito di contenere in sé la grumosità per lasciarla fluire liberamente nel mare di possibilità rappresentato del lettore. La letteratura si avvolge su se stessa, in un paradosso metatestuale si autorappresenta nell'atto di rappresentare il mondo e viceversa; «forse i romanzi sono le sole enciclopedie che compongono davvero un quadro della totalità partendo dalla singolarità delle esistenze umane, delle vicende individuali sempre parziali, sempre contraddittorie, sempre ambigue, mai univoche. La totalità è un concetto dei filosofi che resterà sempre astratto; ciò che cercano gli scrittori di romanzi è di tessere una rete che leghi l'esperienza custodita nei libri durante i secoli a quel pulviscolo d'esperienza che attraversiamo ogni giorno nelle nostre vite e che ci risulta sempre più inafferrabile e indefinibile» (Calvino 2002 [2019: 121]). Come la mappa della Fortezza di If tracciata da Edmond Dantès in *Ti con Zero* (1967) o il quadrato magico delle ventidue carte dei tarocchi ne *Il castello dei destini incrociati*, le cui combinazioni permettono ai personaggi di rifondare un universo semantico condiviso e intellegibile, la scrittura accoglie «la sfida al labirinto» (Calvino 1980) del mondo, opponendo alla sua irrazionalità la costruzione di un intreccio artificiale. Il lettore si trova di fronte a una scrittura che tiene insieme tante piccole tessere di un mosaico, il quale da un lato si costruisce dal libero gioco dei possibili incastri, dall'altro si rivela leggibile secondo strategie e percorsi differenti. La potenzialità della letteratura azzerava la scrittura e la riporta al punto di origine, a quello spazio incontaminato dove coabitano i possibili, dove ancora niente è stato detto e dove tutto si può ancora dire.

In quella che Calvino definisce una «letteratura del labirinto gnoseologico-culturale», ai tentativi di comprendere un enigma impossibile da risolvere si aggiunge «il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto e del rappresentare questa assenza di via d'uscita come la vera condizione dell'uomo» (Calvino 1980: 96).

Labirinto 54

Tramite la propria riflessione sul ruolo della scrittura quale strumento conoscitivo, Calvino mostra come sia possibile ottenere un modello onnicomprensivo di rappresentazione del mondo a partire dalla molteplicità e dalla singolarità delle esperienze.

Percezione e semiosi 76

CATECORIZZAZIONE

L'enumerazione come forma poetica, esprimendo l'impossibilità di circoscrivere all'interno di una determinazione l'assolutamente eterogeneo, dimostra l'inadeguatezza di ogni forma di categorizzazione a fornire un'immagine esauriente e definitiva di un'oggettività complessa e in continuo movimento.

Lista e vertigine dell'infinito

Isolare le tipologie di significati che risultano rilevanti in una determinata circostanza è il processo alla base dei sistemi di classificazione, che istituiscono una suddivisione in categorie per consentire l'organizzazione e il raggruppamento di elementi eterogenei.

Ontologia e inferenza

Classificare significa operare un posizionamento all'interno di un sistema semantico, per riunire cose differenti in modo che un medesimo contesto dia loro coerenza. Usando la metafora informatica, è possibile paragonare quest'operazione all'azione di collocare un *file* – un'unità semantica – all'interno di una determinata *directory*, stabilendo un modello organizzativo da applicare anche a *file* successivi. Nell'ambito di una teoria della definizione, tali sistemi rientrano tra i nostri modi di interpretare, ma poiché il loro funzionamento consiste nell'offrire rappresentazioni situate isolando una realtà oggettiva dalle determinazioni contestuali che non risultano rilevanti, essi non devono essere confusi con modelli universali di comprensione della realtà. L'"ordine" individuato dai **sistemi categoriali** si presenta infatti sotto forma di una contraddizione: da un lato viene dedotto dall'oggettività che si intende raggruppare, dall'altro ne impone una particolare rappresentazione che si realizza unicamente attraverso tale ordine. Nella prefazione di *Le parole e le cose* (1966), Michel Foucault riflette su tale ambiguità intrinseca affermando che «l'ordine è, a un tempo, ciò che si dà nelle cose in quanto loro legge interna, il reticolo segreto attraverso cui queste in qualche modo si guardano a vicenda, e ciò che non esiste se non attraverso la griglia d'uno sguardo, d'un'attenzione, d'un linguaggio» (Foucault 1966 [tr. it. 1978: 10]). In questa sede, Foucault cita il racconto di Jorge Luis Borges *La lingua analitica di John Wilkins* (1942), nel quale lo scrittore argentino descrive «una certa enciclopedia cinese» dal nome di *Emporio celeste di conoscenze benevoli*. John Wilkins era un filosofo del XVII secolo famoso per aver formulato un linguaggio universale basato su un sistema di classificazione che riusciva a descrivere il contenuto di una parola attraverso la parola stessa. Il funzionamento di quella che doveva fungere principalmente da "lingua franca" per studiosi si basava sull'individuazione di quaranta generi suddivisibili ulteriormente in differenze da distinguere a loro volta in specie, assegnando ad ogni posizione all'interno della classificazione un monosillabo – ad esempio |Zi| per indicare il genere animale, |Zit| la famiglia dei canidi e infine |Zita| il cane – che permettesse di ricondurre una parola alla categoria corrispondente. La tassonomia apparentemente fittizia di cui parla Borges classifica gli animali in quattordici categorie: «(a) appartenenti all'Imperatore, (b) imbalsamati, (c) ammaestrati, (d) lattonzoli, (e) sirene, (f) favolosi, (g) cani randagi, (h) inclusi in questa classificazione, (i) che si agitano come pazzi, (j) innumerevoli, (k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, (l) eccetera, (m) che hanno appena rotto il vaso, (n) che da lontano sembrano mosche» (Borges 1952 [tr. it. 2000: 113]). Foucault afferma di essere scoppiato a ridere dopo aver letto questo bizzarro elenco. Con l'intento di mettere in evidenza l'arbitra-

85

rietà e la **specificità culturale** di ogni modello di categorizzazione universale, Borges affianca alla proposta di Wilkins, che trova tuttavia ingegnosa, un diverso «modo per rimescolare il mondo» (Eco 2009 [2016: 327]) il quale, trascendendo tutto quello che logicamente si potrebbe pensare e immaginare, distrugge ogni punto di riferimento del pensiero. ¶ Ciò che emerge dalla breve narrazione è il fatto che spesso i metodi di organizzazione del sapere agiscano "alla cieca", considerando

unicamente il modo in cui gli elementi sono stati in qualche modo “eticizzati” e non il loro contenuto, con il risultato di ottenere sistemi di categorizzazione che, sebbene possano risultare efficienti all’interno di contesti specifici, possono risultare poco funzionali dal punto di vista dell’attività conoscitiva. Umberto Eco chiama *categorizzazione selvaggia* l’abitudine secondo cui «raggruppiamo gli oggetti per quello che ci servono, per il loro rapporto con la nostra sopravvivenza, per analogie formali, eccetera» (Eco 1997 [1998: 201]), talvolta anche **in modo erroneo dal punto di vista di una conoscenza più approfondita o legata a discipline specialistiche**. Un esempio di come la ricerca di un ordine attraverso il quale rendere possibile la comprensione della realtà costituisca

93

un’attività interagente con le componenti teoriche e pratiche del vivere umano è riscontrabile nella comune tendenza a “classificare” un ragno come insetto, invece che come aracnide. Quello che la scienza vede come un errore può in realtà essere visto come un diverso modo di interpretare l’animale in base ad alcune proprietà percettive che condivide con gli insetti e che possono ricoprire maggiormente rilevanza rispetto ad altre esigenze alla base del sistema di denominazione della zoologia. Attraverso il proprio articolo *Come possiamo pensare*, apparso sull’«Atlantic Monthly» nel luglio del 1945, l’ingegnere e tecnologo Vannevar Bush riscontrava la necessità di adeguare le tecnologie atte alla conservazione e alla fruizione delle informazioni all’inclinazione ad associare idee e oggetti in modo selvaggio. Il testo, che ebbe una forte ri-

49

sonanza anche negli anni successivi, ispirando i pionieri dell’**ipertesto**, tratta di come superare «il problema della selezione» (Bush in Landow 1994 [tr. it. 1998: 29]), ovviando alle difficoltà derivanti da sistemi di archiviazione poco responsivi alle esigenze del consultatore. Agli albori della tecnologia informatica, l’autore, per risolvere i problemi di reperibilità dell’informazione connessi alla proliferazione di pubblicazioni in campo scientifico, prefigurava un congegno per l’archiviazione e la consultazione individuale di documenti che agisse come un’estensione della memoria personale. Questo strumento, chiamato *Memex*, avrebbe dovuto essere grande quanto una scrivania e immagazzinare documenti al proprio interno utilizzando come supporto i microfilm. Introducendo la propria invenzione, Bush constatava l’inadeguatezza dei metodi di indicizzazione correnti, che limitavano l’attività di ricerca prescrivendo sviluppi lineari, asserendo che «la mente umana non funziona così», che essa «opera per associazioni» e «salta istantaneamente all’elemento successivo suggerito, in base a un intrico di piste registrate nelle cellule del cervello, dalla associazione dei pensieri» (Bush in Landow 1994 [tr. it. 1998: 30]). L’obiettivo del *Memex* era dunque consentire di collegare i documenti fra loro attraverso criteri associativi e di costruire percorsi di lettura in grado di aprirne numerosi altri, permet-

89

tendo di **compiere senza intenzione scoperte felici** attraverso l’individuazione di relazioni ignote. ¶ La classificazione si riconosce in quella

che Foucault chiama un’*eterotopia*, uno spazio sospeso tra reale e immaginario che, come l’enciclopedia cinese, sovverte i rapporti tra le cose che designa. Come illustra il filosofo, «le *utopie* consolano: se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili, anche se il loro accesso è chimerico»; invece «le *eterotopie* inquietano, senz’altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni» e «inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse» (Foucault 1966 [tr. it. 1978: 7-8]). **Ricondurre la mobilità del sapere umano alla certezza della classificazione**, sebbene consenta l’organizzazione delle nozioni e la loro trasmissione, le confina all’interno di una prospettiva unica, impedendo sviluppi trasversali che possono condurre alla creazione di nuovi significati. Il ruolo svolto dalla categorizzazione come strumento conoscitivo è sintetizzabile con le parole attraverso cui la descrive Ted Nelson: «non c’è nulla che non va nella categorizzazione. Ma essa è comunque, per sua natura, transitoria: i sistemi a categorie hanno una mezza vita, e le categorizzazioni cominciano ad avere un’aria abbastanza stupida dopo qualche anno» (Nelson in Landow 1994 [tr. it. 1998: 30]). Nel tentativo di descrivere un mondo che si mostra refrattario a ogni forma di determinazione e nei confronti del quale ogni rappresentazione risulta parziale e situata, «le suddivisioni per categorie altro non sono che costruzioni provvisorie e abbastanza artificiali per poter contenere in qualche modo un materiale in piena ebollizione» (Eco 2007: 48), adesioni all’allettante logica dell’“ogni cosa al suo posto e un posto per ogni cosa”, in grado di ricondurre un’oggettività dai confini sfumati ad un’organizzazione che ne identifichi chiaramente il significato. È questa la conclusione a cui arriva Borges, esposta nelle ultime pagine del racconto: «notoriamente, non c’è classificazione dell’universo che non sia arbitraria e congetturale. La ragione è molto semplice: non sappiamo che cosa è l’universo» (Borges 1952 [tr. it. 2000: 113]).

Si basano sull’esattezza della tassonomia le definizioni prodotte dai modelli di rappresentazione semantica detti “a dizionario”, i quali, distinguendo un termine dall’altro attraverso categorie precostituite, ne permettono un utilizzo logicamente corretto ma impediscono di definirne le proprietà.

Dizionario 38

La ragione per cui, come asserisce Ted Nelson, ogni tentativo di categorizzazione è per sua natura effimero, è che ogni processo, oggetto o fenomeno che ci appare concluso è in realtà frutto dell’incontro di una molteplicità di discorsi precedenti e al contempo è in grado di influenzare gli sviluppi di discorsi successivi. Da questa constatazione proviene la prospettiva e il metodo di lavoro adottati dallo studioso tedesco Aby Warburg, che portò alla realizzazione della celebre biblioteca.

La biblioteca di Aby Warburg 100

COMBINATORIA

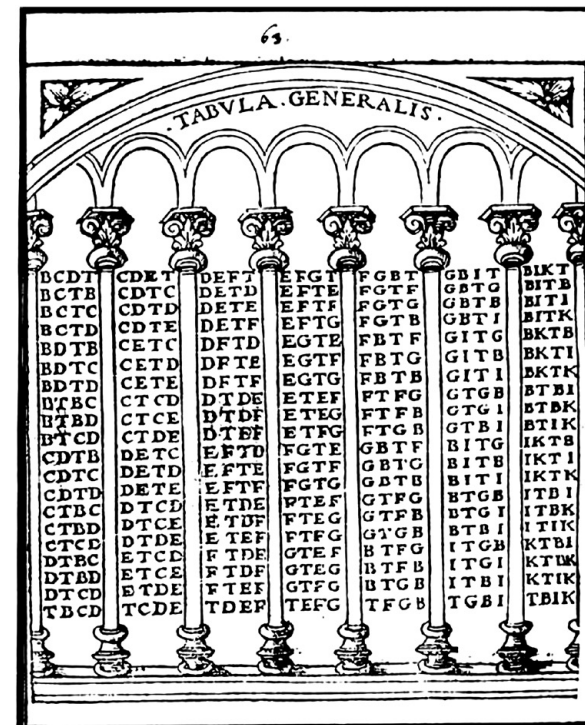
Le origini dell'analisi combinatoria risalgono ai tempi antichi della tradizione alchimistica, ma è in epoca moderna che essa assume i contorni di disciplina autonoma. Con questa locuzione, Gottfried Wilhelm Leibniz, nella *Dissertatio de arte combinatoria* (1666), definì quella che già Ramon Llull aveva battezzato *ars magna*, e cioè un metodo attraverso cui rappresentare i concetti servendosi di segni geometrici o algebrici combinati in tutti i modi possibili, con lo scopo di ottenere una sorta di "mappa universale" che contenesse verità in tutti i campi del sapere; tale idea presupponeva quindi la sussistenza di un mondo di concetti platonici esauribile nei suoi limiti e la possibilità di scomporre la conoscenza in un numero finito di parti rappresentabili sotto forma del linguaggio della geometria e della matematica. Dietro la macchinosità dell'arte di Llull si possono intravedere i germi di idee successive, come il calcolo binario o la fisica quantistica, e ad essa si può ricondurre lo scenario epistemologico di matrice strutturalista che descrive il mondo, come fa Italo Calvino mutuando il linguaggio della matematica, non come *continuo*, ma *discreto* (Calvino 1980: 167), **che si compone di parti separate e intercambiabili e stati discontinui**. Dal punto di vista di una teoria della definizione e di una pratica letteraria, il risvolto di questa visione è che la realtà possa essere rappresentata unicamente attraverso discorsi che, giocando con la polisemia dei segni, ne svelino il potenziale in termini di produzione di senso. Nel celebre frammento dell'*Apocatastasi Pantan* (1715), Leibniz teorizza l'idea di una biblioteca universale, costituita attraverso una serie di permutazioni delle lettere dell'alfabeto, nella quale si potessero «riunire i lavori di tutte le epoche e di tutti i popoli in un pubblico tesoro». (Mahnke in Blumenberg 1981 [tr. it. 2009: 121]). In modo simile, il racconto

La constatazione che, nella formulazione di un qualunque tipo di interpretazione, non possiamo fare a meno di attingere a conoscenze precedenti e nozioni acquisite rappresenta il principio alla base del metodo combinatorio, secondo cui è possibile designare un nuovo significato riorganizzando le unità semantiche attraverso differenti configurazioni.

Segmentazione di campi semantici

Una particolare interpretazione ha origine dall'individuazione di un sistema di relazioni tra un numero di tasselli a che si trovano disposizione del lettore, il quale, attraverso un'operazione "combinatoria", può sperimentare diversi "incastrati" per scoprire nuove configurazioni e possibili riscritture del testo di partenza.

S/Z di Roland Barthes



Ramon Llull, *Tabula generalis* (1277-1308). Nelle sue figure, Llull si avvale di dieci lettere dell'alfabeto, corrispondenti ad attributi divini, riorganizzandole tramite permutazioni e combinandole con altre lettere rappresentanti gli elementi del mondo fisico e le loro proprietà.

di Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 – Ginevra, 1986) *La biblioteca di Babele* (1941) descrive una biblioteca che raccoglie la totalità necessariamente finita dei libri esistenti e immaginabili sotto forma di volumi di 410 pagine in cui si susseguono le sequenze dei 25 caratteri in tutte le possibili combinazioni. Partendo dal presupposto che «deve esistere un linguaggio per lo meno possibile che accolga fra le sue parole la totalità del mondo e inversamente, il mondo, in quanto totalità del rappresentabile, deve poter divenire, nel suo insieme, Enciclopedia» (Foucault 1966 [tr. it. 1978: 101]), queste descrizioni paradossali rinviano all'idea che la ricerca conoscitiva non si realizzi tramite la rappresentazione mimetica del mondo, ma per mezzo di paradigmi di strutturazione infinitamente moltiplicabili. ¶ Il gioco combinatorio, lungi dall'essere un modello semplicistico e riduzionistico di comprensione della realtà, dilata le prospettive aprendosi a tutto ciò che è cangiante, polimorfico e potenziale, e porta inscritta in sé la possibilità di un continuo cambio di prospettiva; «la biblioteca immaginaria della storia e delle storie, è espressione della facoltà finita: non una metafora della realtà stessa, ma della sua datità e descrizione» (Blumenberg 1981 [tr. it. 2009: 140]), ma se percorrere un numero finito di vie è la nostra condizione conoscitiva (e creativa) di base, ciò non preclude di valicare i territori già mappati verso la “zona inesplorata”. Nel saggio *Cibernetica e Fantasmî* (*Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*) (1967), Calvino elabora una riflessione sulle

potenzialità della **scrittura come atto di moltiplicazione delle possibilità offerte dal reale** a partire dall'immagine del primo narratore che, all'interno della propria tribù, comincia ad esplorare le possibilità del linguaggio combinando le poche figure, azioni e oggetti messi a disposizione da una comunicazione incentrata sulla pratica di vita quotidiana. Egli fu il primo a modificare le caratteristiche di un mondo fisso in cui a una parola corrispondeva una cosa soltanto cosicché, attraverso la costruzione di storie sempre diverse, «ogni animale ogni oggetto ogni rapporto acquistava poteri benefici e malefici, quelli che saranno detti poteri magici e che si potrebbero invece dire poteri narrativi, potenzialità che la parola detiene, facoltà di collegarsi con altre parole sul piano del discorso» (Calvino 1980: 165). Sono i modi di interagire dei diversi elementi, le singole relazioni e contrapposizioni che si formano all'interno dell'universo delle possibilità a rendere vitale il mondo, in quanto la progressione verso un nuovo contenuto semantico non avviene semplicemente a partire da «una frase già pronunciata, un testo già scritto», ma si origina inseguendo le tracce di «un “mai detto”, un discorso senza corpo, una voce silenziosa come un respiro, una scrittura che non è altro che il negativo della propria immagine» (Foucault 1969 [tr. it. 1999: 34]). A rompere la condizione di staticità esemplificata dalla Biblioteca di Babele, nella quale la conoscenza è esaurita e non vi è più spazio per la scoperta, è la possibilità di agire su una realtà frammentata scomponendola ulteriormente, delineando così un atteggiamento conoscitivo che restituisce l'immagine di un cosmo che si incurva su se stesso, reso illimitato dalla propria finitudine: «come nessun giocatore di scacchi potrà vivere abbastanza a lungo per esaurire le combinazioni delle possibili mosse dei trentadue pezzi sulla scacchiera, così – dato che la nostra mente è una scacchiera in cui sono messi in gioco centinaia di miliardi di pezzi – neppure in una vita che durasse quanto l'universo s'arriverebbe a giocare tutte le partite

possibili» (Calvino 1980: 168). Nel 1961, Raymond Queneau, fondatore del gruppo *Ouvroir de littérature potentielle* (*Ou-li-po*), pubblica *Cent mille milliards de poèmes*, un libro di appena dieci pagine che permette di comporre nuovi poemi attraverso la ricombinazione di soli dieci sonetti che seguono lo stesso schema metrico. Ciascun sonetto è costituito da quattordici versi intercambiabili, nel senso che la loro struttura è tale che i versi di ogni sonetto sono sostituibili con tutti gli altri situati nella stessa posizione; per ogni verso di un nuovo componimento vi sono quindi dieci scelte possibili da cui si prendono forma centomila miliardi di sonetti (dieci elevato alla quattordicesima potenza), i quali, precisa Queneau, forniscono una lettura ininterrotta per quasi duecento milioni di anni. Questo “semplice” esperimento letterario mostra il potenziale creativo che un numero finito e limitato di elementi può portare racchiuso in se stesso: è infatti «il piacere infantile del gioco combinatorio che spinge il pittore a sperimentare disposizioni di linee e colori e il poeta a sperimentare accostamenti di parole; a un certo punto scatta il dispositivo per cui una delle combinazioni ottenute seguendo il loro meccanismo autonomo, indipendentemente da ogni ricerca di significato o effetto su un altro piano, si carica di un significato inatteso o d'un effetto impreveduto, cui la coscienza non sarebbe arrivata intenzionalmente» (Calvino 1980: 177). ¶ Il germe dell'intuizione di Leibniz, oscillando «tra una metafisica dell'infinito [...] e il programma di una esposizione esatta e completa di tutte le possibilità ideali» (Blumenberg 1981 [tr. it. 2009: 129]), ritorna nel mondo contemporaneo attraverso l'idea di inventiva come ricombinazione di ciò che è noto per scoprire ciò che non si sapeva o si era dimenticato, per cui «l'artista come creatore – come *homo faber* moderno – lascia il posto all'artista come *bricoleur*, come *homo fatuus* postmoderno» (Bouchard in Capozzi et al. 2013: 132). Il metodo combinatorio, non solo come cifra stilistica ma come strumento di indagine critica, esclude la possibilità di una scrittura su una pagina bianca o di una pittura su una tela vergine, suggerendo che ogni punto di osservazione che risulti inedito non possa che scaturire dall'instaurazione di un dialogo con un altro già esistente e al contempo che un discorso non sia mai concluso, ma sempre in attesa di essere rimesso “in movimento” da sviluppi successivi. Dopotutto, fa notare Calvino, «chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili» (Calvino 1988 [2012: 121]).

L'opera di Italo Calvino, sia saggistica che narrativa, rientra tra i casi in cui l'impiego dei metodi dell'analisi combinatoria nella scrittura, oltre ad offrire un'occasione di sperimentazione dal punto di vista dei mezzi espressivi, assume il valore di strumento di analisi critica dei meccanismi soggiacenti alla complessità del mondo.

Italo Calvino e la letteratura potenziale 26

Mostrando come sia possibile produrre infiniti nuovi significati attraverso la ricombinazione di un insieme finito di elementi, il metodo combinatorio suggerisce che l'individuazione di una nuova associazione di idee possa condurre ad una scoperta inaspettata. Serendipità 88

DIZIONARIO

Si basano sull'esattezza della tassonomia le definizioni prodotte dai modelli di rappresentazione semantica detti "a dizionario", i quali, distinguendo un termine dall'altro attraverso categorie precostituite, ne permettono un utilizzo logicamente corretto ma impediscono di definirne le proprietà.

Categorizzazione

Il modello epistemologico che delinea l'immagine di una realtà "leggibile" trova corrispondenza nella teorizzazione di un sistema semantico in grado di definire ogni Oggetto tramite una definizione fissa e univoca, come quella offerta da un dizionario.

Libro

In semiotica, vengono chiamati *sistemi a dizionario* quei modelli che concepiscono le singole unità semantiche come composte da una serie di proprietà necessarie e sufficienti per distinguerle da altri termini. La validità delle teorie della definizione che producono tali modelli è inficiata dal fatto che questi si basano su una teoria dei codici, in altre parole riguardano la funzione segnica e non la produzione segnica. Con il termine *codice*, si vuole indicare un sistema di regole che associa gli elementi di un sistema veicolante agli elementi di un sistema veicolato, o, in termini della semantica di Louis Trolle Hjelmslev, un'espressione a un contenuto. Questa nozione risulta limitante se applicata per definire la conformazione dell'universo semiotico umano, poiché presume che la comunicazione, alla stregua di un messaggio composto in Morse, si presenti come «una lista di equivalenze termine a termine» (Eco 1984: 255) tra due sistemi. Secondo questa prospettiva, le unità semantiche sarebbero assimilabili alle definizioni di un dizionario, il cui scopo è affiancare a ogni termine un *significato univoco e universale*. La mnemotecnica in senso classico è un esempio di sistema dizionariale. Nel *De oratore*, Cicerone racconta la leggenda di Simonide di Ceo, l'inventore dell'arte della memoria: salvatosi miracolosamente dal crollo di un edificio in cui si trovava a banchettare con altri invitati, seppe identificare i corpi dei commensali, irriconoscibili a causa delle ferite riportate, ricordandosi del posto che occupavano a tavola. Questo evento permise a Simonide di comprendere l'importanza dell'ordine e delle immagini per esercitare la memoria: «pertanto coloro che esercitano questa capacità della mente devono fissare dei luoghi immaginari, raffigurarsi con il pensiero ciò che vogliono ricordare e collocarlo in questi luoghi: così l'ordine dei luoghi conserverà l'ordine delle cose e l'immagine delle cose indicherà le cose stesse; i luoghi saranno per noi come le tavolette di cera, e le immagini come le lettere» (Marco Tullio Cicerone, *Dell'oratore*, Libro II, LXXXVI). Umberto Eco definisce la mnemotecnica una «semiotica monca» (Eco 2007: 92), in quanto essa non include regole per sviluppare testi, ma solo lessico, equivalenze e non combinazioni tra termini. Questo passo mette in evidenza due caratteristiche chiave dei sistemi a dizionario, che li rendono paragonabili a sistemi simbolici: da un lato la ricerca di un ordine classificatorio arbitrario che guidi e organizzi la rappresentazione della conoscenza, dall'altro una totale corrispondenza tra significante e significato. ¶ Se la metafora da cui proviene la denominazione si riferisce all'idea di ricondurre le modalità di interpretazione al rapporto di identità tra le due parti, le origini del modello semiotico del dizionario sono identificabili nel cosiddetto *albero* di Porfirio, un commento alle *Categorie* di Aristotele del filosofo neoplatonico nella sua *Isagoge*. Questo testo risalente al III secolo d.C., proponeva un modello di rappresentazione gerarchica di relazioni logiche che nel Medioevo costituì un riferimento costante per tutte le teorie della definizione e che pose le basi della struttura dizionariale. Sulla scia di Aristotele, Porfirio individua cinque predicabili (genere, specie, differenza, proprio e accidente), quali parametri per stabilire postulati di significato: l'albero organizza tali determinazioni secondo un rapporto di subordinazione, a partire dalle caratteristiche più universali per giungere a quelle più particolari. Il modello dell'albero definisce attraverso una serie di disgiunzioni che circoscrivono in modo sempre

più minuzioso un significato, individuando predicati che possano far parte della definizione di un oggetto finché non si giunga al momento in cui tutti i predicati insieme ne costituiscano l'estensione. L'albero è perciò una struttura finita, che definisce per *differenza*: attraverso un albero dei generi e delle differenze specifiche è possibile distinguere un uomo da un cavallo e da Dio (tenendo conto che nella teologia platonica Dio è animale e corporeo) in quanto l'uomo è l'unico essere a possedere tutte e tre le proprietà di animalità, mortalità e razionalità e sono queste tre caratteristiche che permettono di distinguerlo da qualunque altro essere. ¶ Dal punto di vista della produzione segnica, il codice non funge solo da regola correlazionale, ma costituisce un insieme di regole combinatorie che contribuiscono alla definizione di un semema. Nella semantica moderna, si basano su una matrice combinatoria i modelli di analisi componenziale, in cui il significato è determinato da una serie di marche sintattiche che fungono da *componenti* (universali e finite) le quali, combinandosi, generano infinite entità di contenuto. Secondo il modello di analisi componenziale KF (Katz e Fodor), il destinatario di una frase compie una «scelta binaria» (Eco 1975: 142) tra le diverse possibili disambiguazioni dei lessemi che lo conducono a specificazioni sufficienti a definire il contenuto corrispondente. Nel *Trattato di semiotica generale* (1975), Eco propone una critica del modello KF, che secondo la propria analisi produce definizioni equiparabili a quelle di un dizionario elementare: tra le *doléances* dell'autore, che mette inoltre in evidenza come il modello tenga in considerazione la rappresentazione a livello puramente denotativo, escludendo le interpretazioni a

94

cui è possibile giungere attraverso la *connotazione*, vi è un'accusa di platonismo nei confronti delle marche semantiche, per la loro pretesa di universalità e "purezza". Il contesto (*setting*) non è determinante: la teoria mostra come una stessa frase possa avere molti sensi, ma non intende indagare il motivo e il modo attraverso cui si presenti tale spostamento. Un ulteriore esempio di definizione per mezzo di componenti semantiche è quello proposto da Hjelmslev (1961). All'interno dell'insieme infinito delle parole, l'autore ne seleziona alcune affinché costituiscano entità di contenuto per definire i termini |ovino|, |suino|, |bovino|, |equino|, |ape| e |umano|. Attraverso la combinazione di marche poste come primitivi e l'opposizione maschio/femmina, il modello di Hjelmslev permette di distinguere un toro da una vacca, una scrofa da un montone, eccetera. Eco mette in evidenza come tale categorizzazione funzioni solo all'interno del sistema in cui viene attuata e fa notare come, benché dimostri una conoscenza della lingua, esuli totalmente da una conoscenza esperienziale che permetta di discernere un animale da un altro attraverso proprietà percettive, come ad esempio il verso (la frase «lo stallone belava disperatamente come un fuco» (Eco 2007: 28) non potrebbe essere riconosciuta come semanticamente illegittima) e, in generale, di comprendere molti discorsi attorno ad essi. Si può dunque affermare che i limiti dei suddetti modelli si manifestino nella loro inefficacia a fornire una conoscenza dell'Oggetto: il dizionario «ci permette di individuare un libro dato tra le migliaia di scaffali di una biblioteca, e di inferirne l'argomento (se si conosce il codice)

ma non il contenuto specifico» (Eco 1997 [1998: 196]). Nel riconoscere che il significato non si identifica per mezzo di concetti primitivi, bensì nell'insieme potenzialmente infinito delle differenze come accidenti, la forma «sublunare, peritura, multipla e scissa dell'albero» viene sostituita da quella «cosmica, immobile e perfetta del cerchio» (Foucault 1966 [tr. it. 1978: 52]) descritta dal principio di semiosi illimitata.

In opposizione al modello dell'albero, Gilles Deleuze e Félix Guattari descrivono la figura del rizoma come realizzazione di un modello di pensiero che opera per associazione invece che per disgiunzione e per il quale il significato è sempre localizzato, molteplice e mobile. Rizoma 80

Attraverso la categoria di Interpretante, che espande la nozione di codice poiché comprende anche le proposizioni che vanno oltre la rappresentazione da dizionario, il significato, dall'immagine di un'entità conclusa, si riconosce nel modo in cui le unità semantiche vengono raggruppate per dare luogo agli schemi cognitivi su cui si basa la struttura del linguaggio. Segmentazione di campi semantici 84

Non è possibile rappresentare il carattere multiforme del reale se non attraverso l'utilizzo di forme espressive che ricalcano i modi in cui l'universo semantico umano registra, come all'interno di quella che Umberto Eco paragona a un'immensa enciclopedia del sapere, ogni tipo di discorso sul mondo in uno spazio cognitivo infinito e contraddittorio.

Lista e vertigine dell'infinito

È attraverso un modello che integra la normatività delle regole nell'uso pragmatico delle proposizioni che si rende possibile quel sapere pratico che privilegia un linguaggio legato alle occorrenze dei significati rispetto a un "linguaggio ideale" e a classificazioni specialistiche.

Significato e uso

I libri di Warburg e la loro organizzazione volta a interconnettere i diversi ambirti del vivere umano assumono il valore di espressione della memoria collettiva, quasi come un'enorme enciclopedia del sapere in perpetuo movimento e accrescimento.

La biblioteca di Aby Warburg

Il termine [enciclopedia] deriva da *enkúklios paideía*, espressione, attribuita a Plinio il Vecchio, che nella tradizione greca significava «istruzione circolare», insieme di dottrine che formano un'educazione completa, non tanto nel senso di qualcosa che esaurisce una totalità, ma ad indicare quell'insieme dei saperi «che riguarda il "circolo"», ovvero che normalmente la persona istruita dovrebbe avere. La volontà di dare forma sistematica alle proprie conoscenze ha caratterizzato gran parte della storia umana, spesso accompagnata dal «desiderio di scrivere un "grande libro", di concentrare in un unico luogo tutta la conoscenza discorsiva» (Bolter 2001 [tr. it. 2002: 108]). Aristotele viene spesso definito il primo enciclopedista per il suo contributo nell'individuare e collegare i diversi rami del sapere in un lavoro organico e non meramente nozionistico – una classificazione delle scienze in teoretiche (filosofia, fisica e matematica), pratiche (etica e politica) e poietiche (arti). Come osserva Alfredo Salsano, l'essenza del progetto enciclopedico risiede però nell'idea quasi paradossale di un sapere che, nel tentativo di fornire un modello di completezza, risulta sempre imperfetto, proprio in virtù del proprio

33

intento di **riconurre la mobilità del sapere umano alla certezza della classificazione**: «invero, una contraddizione fondamentale è insita nella forma stessa dell'enciclopedia, una contraddizione che va senz'altro assunta, se non si vuole accreditare una concezione statica, in più sensi conservatrice, delle condizioni in cui si costituisce e si organizza il patrimonio delle conoscenze di una società, della società in cui si vive. L'enciclopedia è giustapposizione di acquisizioni parziali, e postula al tempo stesso un'omogeneità o quanto meno un'organicità minima del sapere ad un momento dato. L'enciclopedia è volontà di realizzare una sintesi a partire da quella che si sa essere un'eterogeneità, una pluralità dei processi della conoscenza. L'enciclopedia è insomma pretesa di unificare quel che resta irrimediabilmente distinto, di fissare una totalità che di continuo si scompone per ricomporsi nuovamente in altre forme» (Salsano 1977: 3). In essa è insita la vocazione a riconoscere e a manifestare curiosità nei confronti della natura eterogenea del mondo. Esempi di enciclopedismo greco in questo senso possono essere rilevati nell'Odissea, in Erodoto e nella paradossografia di periodo ellenistico, narrazioni meravigliose che tuttavia mancano di un'organizzazione globale. La *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio (I secolo d. C.) rappresenta il primo grande disegno di sistematizzazione del sapere, che «oscilla tra l'intento di riconoscere un ordine nella natura e la registrazione dello straordinario e dell'unico» (Italo Calvino, *Il cielo, l'uomo, l'elefante*, in Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, Torino, Einaudi, 1982: IX). Ciò che fa dell'opera di Plinio uno snodo fondamentale nella storia dello sviluppo dell'enciclopedia è il suo presentarsi come un registro prosaico il quale, a differenza di quanto avviene con un sapere "manualistico", si propone di veicolare una conoscenza in senso lato, che ammette al suo interno anche descrizioni non comprovate e di fantasia, a patto che siano in qualche modo riconosciute dalla collettività. L'autore traccia un modello letterario in cui riporta il sapere pervenutogli dalla tradizione, senza lo sforzo di distinguere le informazioni attendibili da quelle leggendarie. In modo simile sono organizzate le enciclopedie ellenistiche, quelle medievali, rinascimentali e barocche, che al loro interno fanno uso dei *verba dicenda*. In quanto inventario di «un sapere che si vuole utile, immediatamente e general-

mente fruibile» (Salsano 1977: 5), l'enciclopedia non fa riferimento a una conoscenza specialistica con mero intento classificatorio: anche in assenza di organizzazioni tassonomiche, le raccolte del passato permettevano di riconoscere efficacemente le occorrenze di particolari fenomeni e oggetti nel mondo dell'esperienza reale e al contempo fornivano una conoscenza "allargata" a riguardo – nelle enciclopedie medievali, per distinguere un cocodrillo da un serpente, non occorreva posizionarlo all'interno di una classificazione ad albero e affibbiargli una definizione scientifica, ma bastava riconoscere il fatto che uno vive nell'acqua e l'altro no; inoltre in esse alle nozioni con finalità denotativa si affiancavano numerose descrizioni immaginifiche e interpretazioni allegoriche finalizzate a permettere la comprensione dei testi sacri. ¶ Ripresa in latino da Quintiliano nella *Institutio oratoria* e da Vitruvio nel *De architectura*, l'espressione |enciclopedia| assume nel corso dei secoli significati differenti che ne contestualizzano diversamente l'uso, comparando nel senso attuale per la prima volta nella *Encyclopaedia Cursus Philosophici septem tomis distincta* (1630) di Johann Heinrich Alsted, il quale propone l'ideale della Pansofia come forma di sapienza universale che comprende tutte le espressioni dello scibile umano. È con questo progetto che l'organizzazione delle discipline diventa più rilevante nella formulazione di un ordine delle conoscenze; con Alsted ci troviamo davanti a «una idea di enciclopedia che non a caso assume a proprio modello non l'opera del *polyhistor*, o del filosofo, o dell'erudito, ma quella dell'architetto che si incarica di disegnare in pianta [...] un edificio che altri realizzeranno in pietra o in marmo, che altri ancora decoreranno e riempiranno di cose» (Tega in Eco 2007: 42). Contrariamente a quanto avveniva nell'età antica o con le *summae* e i *trésors* medievali, nei quali l'organizzazione delle nozioni restituiva un'immagine della realtà come un insieme finito e quindi interamente descrivibile, il disegno del sapere elaborato da Alsted rivela una presa di coscienza dei limiti di ogni rappresentazione di questo genere. Anche le esperienze dei secoli successivi, ad esempio le raccolte pubblicate nel XVIII secolo, periodo in cui diventa centrale l'obiettivo di redigere opere in grado di offrire un sapere critico, offrono una dimostrazione di come l'enciclopedia possa essere letta quale riflesso dell'episteme di una determinata epoca; il modo in cui lo "spirito del tempo" traspare dalle pagine di pubblicazioni di grande influenza come la *Cyclopaedia* (1728) dell'enciclopedista inglese Ephraim Chambers e la celebre *Encyclopédie* (1751) di Denis Diderot e Jean-Baptiste D'Alembert insinua l'esistenza di quella che Salsano descrive come un'«omologia» con il variare dei paradigmi delle scienze, la stessa tensione che intercorre tra «inventario» e «invenzione» (Salsano 1977: 4): «oscillante, nelle sue realizzazioni storiche, tra gli estremi di un ordine sistematico o tematico e la pura e semplice dissoluzione nel lessico e nel dizionario, l'enciclopedia è nata e si è affermata in quanto tale proprio perché, e solo in quanto, si è trovata costantemente ad affrontare un limite insuperabile, che in fondo coincide col carattere stesso di quel sapere col quale essa si è identificata. Un sapere non deducibile da un ordine speculativo, ma che vuol essere "concatenato"; un sapere che ammette, anzi richiede, classificazioni, che s'irrigidisce persino in sistematiche, ma non riesce mai a chiudersi agli apporti sempre rinnovati dell'esperienza e delle pratiche scientifiche; un sapere insomma che, se pretende alla certezza, è sempre costretto ad

ammettere il dubbio» (Salsano 1977: 4). ¶ L'enciclopedia suggerisce l'idea che «i libri sono fatti per essere in tanti», che «un libro singolo ha senso solo in quanto si affianca ad altri libri, in quanto segue e precede altri libri» (Calvino 2002 [2019: 116]), poiché ogni sistema significativo esiste solo nel modo in cui trasforma e viene a sua volta trasformato da altri sistemi: «come ogni testo, quello di Platone non poteva non essere in relazione, in modo almeno virtuale, dinamico, laterale con tutte le parole che compongono il sistema della lingua greca» (Derrida 1972 [tr. it. 1989: 159]), in un processo di scambio continuo che coinvolge ogni tipo di discorso sul mondo. È questo sapere «concatenato», all'interno del quale ciascuna nozione rinvia ad altre che la definiscono ulteriormente, a suggerire a Umberto Eco l'*immagine dell'enciclopedia* per descrivere un modello semantico per la rappresentazione generale della conoscenza da un punto di vista semiotico, linguistico, delle scienze cognitive e della filo-

39

sofia del linguaggio. Contrapponendola ai cosiddetti *sistemi a dizionario*, con questa metafora l'autore intende descrivere i processi conoscitivi e la configurazione della cultura umana, irriducibile ai vani tentativi di definirla attraverso sistemi chiusi e cristallizzati. Ricondurre l'universo semiotico umano al formato enciclopedico significa infatti riconoscere la sua natura reticolare, costituita da un sistema di relazioni in perpetuo accrescimento, che impedisce la descrizione di un sapere universale e immutabile e porta invece a riorganizzazioni locali a seconda di gruppi e contesti, ma anche a livello individuale. Il fondamento teorico alla base della formulazione del concetto è un'integrazione tra la semiotica strutturalista di Louis Trolle Hjelmslev – in particolare il modello biplanare, secondo cui «il segno è una entità a due facce, che guarda come Giano in due direzioni, e si volge "all'esterno" verso la sostanza dell'espressione, e "all'interno" verso la sostanza del contenuto» (Hjelmslev 1961 [tr. it. 1968: 63] – e la teoria dell'interpretazione e il pragmaticismo di Charles Sanders Peirce. Questo «equilibrio felicemente instabile» (Eco 1997 [1998: 218]) è il solo in grado di rendere ragione del nostro modo di costruire e utilizzare linguaggi, che non ha nulla a che vedere con una concezione del significato come secondo termine di un'equazione, ma riguarda una molteplicità di fattori determinanti per la produzione di senso. Superando l'ingenua presunzione delle semiotiche sostitutive di ricondurre la globalità dello scibile alla finitezza, l'analisi di Eco lo porta a uscire dalla struttura per designare un nuovo modello che risulti efficace laddove essa si è dimostrata inadeguata: «nessuna semantica strutturale è mai riuscita a costruire un sistema di opposizioni totale, che dia ragione di tutta la nostra conoscenza e di tutti gli usi del linguaggio, al cui interno trovino un posto preciso l'uovo e la colonna vertebrale, il profumo di violetta e l'arrampicarsi» (Eco 1997 [1998: 218]). Come conseguenza dell'estensione dell'indagine dalla funzione segnica alla comunicazione, l'enciclopedia amplia e sostituisce la nozione di *codice*, resa popolare, tra gli altri, da Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss, attraverso il concetto peirciano di semiosi illimitata, secondo cui ogni espressione è interpretabile da altre espressioni e queste da altre in un processo infinito e autosussistente. La maggiore influenza di questo principio su una teoria della definizione consiste nella negazione dell'esistenza di concetti *primitivi*, intesi come

non ulteriormente definibili. Secondo tale prospettiva, i segni intesi come equivalenze codificate da dizionario non sono che punto di partenza per una lettura che ne arricchisce il significato: per un singolo semema, il modello regolativo dell'enciclopedia prevede vari sensi, ovvero a un unico significante possono corrispondere contenuti differenti e interallacciati che comprendono usi particolari e secondari del termine, valenze simboliche e metaforiche e qualunque altro significato codificato che, idealmente, completa lo spettro semantico di un oggetto. Se il dizionario riguarda la conoscenza della lingua, si può dire che l'enciclopedia fornisca una "conoscenza del mondo", un registro aperto e non-gerarchizzante di tutti i **possibili e infiniti percorsi del senso**, dalle cui smisurate potenzialità di evolversi scaturisce un senso di precarietà: «l'enciclopedia non ha significati sicuri, è una esplorazione a rischio che rende l'uomo nomade, scoperto» (Raimondi in Santoro 2003: 27), coinvolgendolo in una ricerca incessante e sempre aperta a modificazioni. Nel "Discorso preliminare" dell'*Encyclopédie*, D'Alembert parla di una mappa in cui il sistema delle

conoscenze si perde in percorsi disorientanti come quelli di un **labirinto**: «per il lettore, l'enciclopedia si presentava [...] come una "mappa" di territori diversi dati da confini frastagliati e spesso imprecisi. Tale che si aveva l'impressione di muoversi attraverso di essa come in un labirinto che permettesse di prendere direzioni sempre diverse senza sentirsi obbligati a seguire un percorso dal generale al particolare» (Eco 2007: 34). ¶ Costituendosi quale «postulato di una globalità del sapere irrealizzabile da alcun parlante singolo, tesoro in gran parte inesplorato della Comunità, in perpetuo accrescimento» (Eco 1997 [1998: 200]), nell'enciclopedia semiotica trova posto tutto ciò che socialmente è stato detto, che sia stato accettato come vero o come immaginario, in un gioco di rimandi che contiene potenzialmente anche quello che di fatto oggi non contiene più: se Copernico e Keplero hanno modificato consistentemente l'enciclopedia della modernità, quest'ultima non ha cancellato le teorie di Tolomeo, ma le ha classificate come errate; contemplando ogni sfaccettatura e "devianza" del significato, comprese le definizioni che si pongono tra di loro in un rapporto di opposizione, essa «giustifica e incoraggia la contraddizione» (Eco 2007: 60). Ovviamente una simile definizione è concepibile solamente in potenza, in quanto impossibile da realizzare senza lasciare fuori un numero più o meno vasto di accezioni e usi particolari di un termine, che, oltretutto, possono variare ed evolversi nel tempo. In quanto «biblioteca generale e onnivora della cultura tutta» (Eco 2007: 56), l'enciclopedia è concepibile unicamente come ipotesi regolativa, poiché attingere all'insieme dei saperi nella sua interezza – ovvero avere accesso a quella che Eco chiama *enciclopedia massimale* – risulterebbe irrealizzabile: «l'enciclopedia è un postulato semiotico. Non nel senso che non sia anche una realtà semiosa: essa è l'insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile oggettivamente come la libreria delle librerie, dove una libreria è anche un archivio di tutta l'informazione non verbale in qualche modo registrata, dalle pitture rupestri alle cineteche. Ma deve rimanere un postulato perché di fatto non è descrivibile nella sua totalità» (Eco 1984: 109). La virtualità enciclopedica, che riconduce i processi conoscitivi all'infinito rinvio a porzioni di una globalità sempre sfuggente, non costituisce tuttavia un'utopia di universalità, ma al contrario la presa di coscienza dell'irraggiungibilità di un tale perseguimento. Sullo

55

sfondo di un oceano smisurato di significati, l'essere umano costruisce registrazioni del sapere a propria misura, che fungono da interpretanti nella catena della semiosi e consentono descrizioni locali in base alla

93

circostanza, di fatto "concretizzando" il postulato; **la prospettiva pragmatica** porta quindi a considerare il modello semiotico su livelli differenziati, cui corrispondono differenti modalità di accedere alle conoscenze, per cui, accanto alle infinite potenzialità offerte dall'enciclopedia massimale, possiamo descrivere un'*enciclopedia media*, diverse *enciclopedie specialistiche* e numerosissime *enciclopedie individuali*. Con il variare del punto di vista cambia anche il modo di guardare il mondo, così come nella mappa del sapere di D'Alembert gli oggetti appaiono più o meno vicini «a seconda della prospettiva prescelta dal geografo» (D'Alembert in Eco 1984: 112): se l'enciclopedia massimale è assimilabile al mappamondo, le enciclopedie ridotte sono cartine particolari, delimitazioni che si rifanno al gruppo culturale e sociale di appartenenza, all'area di competenza, a disposizioni percettive e schemi di pensiero condivisi o totalmente individuali. L'enciclopedia unisce l'aspirazione illuministica di una critica a ogni sistema a priori delle idee con una prospettiva semiotica che inquadra la comunicazione come fenomeno situato irriducibile al rigore "computazionale" dei codici, consentendo di descrivere le modalità attraverso cui vediamo e "ordiniamo" il mondo, in altre parole il modo in cui interpretiamo. Offrendo la vertiginosa immagine di «una biblioteca ideale che accolga i modelli esemplari di esperienza, i prototipi, le forme essenziali delle quali si potrà dedurre tutto il possibile» (Calvino 2002 [2019: 122]), il modello enciclopedico costituisce lo spazio nel quale i diversi sistemi semiotici possono sussistere e al di fuori del quale non è possibile la semiosi.

Poiché il complesso disegno dell'enciclopedia semiotica si presenta quale spazio dai confini indefiniti in cui «ciascuna unità semantica implica tutti gli enunciati in cui può essere inserita, e questi tutte le inferenze che autorizzano sulla base delle regole registrate enciclopedicamente» (Eco 1984 [1997: 110]), l'impossibilità di conoscere o ricordare tutti gli Interpretanti contenuti in una espressione comporta la necessità, in un dato contesto, di «ridurne il formato» (Eco 2007: 76), per passare dal globale al locale.

Ontologia e inferenza 68

La "scrittura" all'interno dello sconfinato archivio del sapere rappresentato dall'enciclopedia semiotica prevede uno scambio tra una dimensione privata ed una condivisa, attraverso il quale si rende possibile il passaggio dall'insieme disordinato di impressioni acquisite attraverso la percezione a un insieme di significati raggruppati secondo schemi riconosciuti.

Percezione e semiosi 76

Per descrivere questa configurazione molteplice e multidimensionale, Eco ricorre alla metafora post-strutturalista del rizoma, un modello di rappresentazione, caratterizzato da non-finitezza e mobilità, al cui interno ogni punto è attraversato da un numero infinito di vie che lo collegano ad altri.

Rizoma 80

IPERTESTO

Nel lasciare il posto all'età elettronica, la struttura del libro, non più in grado di fornire un modello epistemologico adeguato all'essere umano della «seconda oralità» (Ong 1982), viene ri-mediata in una nuova forma “ipertestuale”, nella quale la produzione e la trasmissione del significato assumono il valore di processi compositi e partecipati.

Libro

Sperimentando attraverso l'organizzazione rizomatica un tipo di scrittura che, superando la forma statica e lineare del libro, abbandoni qualunque organizzazione gerarchica e conseguente ordine di lettura, le riflessioni di Deleuze e Guattari si allineano ai presupposti concettuali alla base della struttura aperta e reversibile dell'ipertesto.

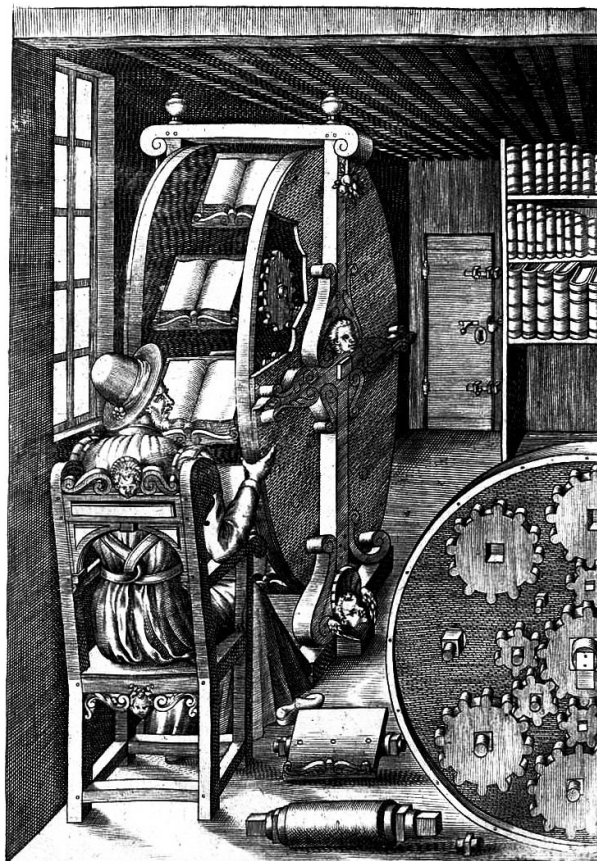
Rizoma

Il «testo ideale» ipotizzato da Barthes, in cui «le reti sono multiple, e giocano fra loro senza che nessuna possa ricoprire le altre», può essere considerato la teorizzazione della logica dell'ipertesto, denominazione nata nel mondo digitale con cui si può intendere, in senso più ampio, qualunque forma di testualità la cui struttura non-lineare è in grado di racchiudere in sé una molteplicità di voci sotto forma di «una galassia di significanti» (Barthes 1970 [tr. it. 1973: 11]).

S/Z di Roland Barthes

A coniare il termine |ipertesto| fu Ted Nelson, che nel testo *Literary Machines* (1981) lo definì «scrittura non sequenziale, testo che si dirama e consente al lettore di scegliere; qualcosa che si fruisce al meglio davanti a uno schermo interattivo. Così come è comunemente inteso, un ipertesto è una serie di brani di testo tra cui sono definiti legami che consentono al lettore differenti cammini» (Nelson in Landow 1994 [tr. it. 1998: 23]). La caratteristica principale di un ipertesto è che, al suo interno, l'informazione non è contenuta in un unico documento, ma è presentata attraverso una rete di unità interconnesse disposte senza seguire un ordine sequenziale e perciò navigabili in modo non-lineare: tali unità, che possono avere contenuto testuale ma possono essere composte anche da dati multimediali, sono chiamate “nodi”. Un nodo è un'unità di informazione autosufficiente dal quale si può accedere direttamente a qualsiasi altra unità associata ad essa tramite collegamenti (*link*). Quello che potremmo chiamare “autore” dell'ipertesto, non solo crea i nodi, ma determina il modo in cui questi sono interconnessi, che viene definito percorso (*path*). Il “lettore” ha l'opportunità di scegliere quale direzione intraprendere e di cercare attivamente il collegamento per lui più utile o interessante, esercitando così un certo livello di controllo sull'atto di leggere. Nonostante la sua teorizzazione abbia luogo nell'ambiente della cibernetica, i computer di fatto non hanno creato la logica dell'ipertesto, ma questo tipo di testualità multipla è rilevabile in ogni tentativo di superare le caratteristiche di linearità, limitatezza e fissità del testo scritto tradizionale per riconoscere che ogni testo «vive solo nella iterabilità infinita, nell'impossibilità dell'assegnazione definitiva della destinazione o di un senso compiuto» (Ferri in Landow 1994 [tr. it. 1998: 13]). Alla base di questa posizione, sta la constatazione che, come esprime efficacemente Jacques Derrida, ogni discorso letterario è «innestato» su una scrittura precedente (Derrida 1972 [tr. it. 1989: 338]) e contemporaneamente i testi “di origine” vengono influenzati dall'innesto, si leggono solamente nel loro essere riscritti: «ogni testo innestato continua ad irradiare verso il luogo del suo prelievo e così lo trasforma intaccando il nuovo terreno» (Derrida 1972 [tr. it. 1989: 361]). ¶ Per capire il funzionamento di un documento ipertestuale, si può pensare a un libro in cui siano presenti delle note a piè di pagina: il significato delle note è contestualizzare uno scritto attraverso il riferimento ad altri dai quali proviene un'idea o una citazione e questo semplice meccanismo suggerisce una transizione dall'idea di una totalità ermetica e isolata all'immagine del testo, con le parole della semiologa Julia Kristeva, che per prima negli anni Sessanta introduce il concetto di “intertestualità”, come «mosaico di citazioni, [...] assorbimento e trasformazione di un altro testo» (Kristeva 1969 [tr. it. 1978: 121]). Quando si imbatte in una nota, il lettore può scegliere di ignorarla e continuare a leggere il testo principale oppure fermarsi e spostarsi sul testo secondario; questa condizione di mobilità costituisce l'esperienza alla base dell'ipertesto, il quale abolisce la differenza tra testo principale e secondario e facilita gli spostamenti verso l'esterno rendendo le risorse direttamente accessibili. Già all'interno della tradizione manoscritta, l'apparato paratestuale rappresentato dalle glosse con cui spesso i curatori aggiungevano i propri commenti al testo originale contribuiva a modificare la leggibilità delle opere metten-

do a punto un'interfaccia di scrittura finalizzata a consentire una fruizione più efficiente del libro. Il sistema attraverso il quale i testi erano collegati ad altri a cui il lettore poteva accedere senza staccare gli occhi dalla pagina può essere considerato una forma originaria di ipertestualità: «la tecnica del *point and click* su cui si basa l'ipertesto, per aprire le sue finestre testuali, per espandere le sue glosse, è per certi versi la versione elettronica della chiosatura del testo praticata fin dall'antichità e del tutto comune nel Medioevo fino alla modernità: l'opera non solo è considerabile nei contenuti come un tessuto intertestuale, ma materialmente e visibilmente porta con sé annotazioni, aggiunte, rimandi tra le righe o ai lati del testo» (Fioresi in Leonardi et al. 1996: 207-217). Secondo Walter J. Ong, le modalità di produzione e fruizione della parola scritta prima dell'invenzione della stampa avevano connotate in sé la tendenza alla contaminazione e l'apertura del testo verso l'esterno; «la cultura manoscritta aveva dato l'intertestualità per scontata. Ancora legata alla tradizione ripetitiva dell'antico mondo orale, essa deliberatamente creava i testi a partire da altri testi, prendendo in prestito, adattando, condividendo le formule e i temi comuni, originariamente orali, che pur elaborava in nuove forme letterarie, impossibili senza la scrittura» (Ong 1982 [tr. it. 1986: 188]). Per questo l'autore definisce l'era digitale l'epoca in cui si sviluppa e si afferma un'«oralità secondaria» (Ong 1982), da cui prende le mosse una cultura partecipatoria



La *Ruota dei libri* di Agostino Ramelli, un leggio multiplo rotante che consentiva la lettura contemporanea di più testi. Dall'opera *Le diverse et artificiose machine del Capitano Agostino Ramelli* (1588).

caratterizzata da forme comunicative momentanee e aperte che fornisce l'ambiente adeguato alla proliferazione dell'ipertestualità. ¶ Jay David Bolter afferma che la tecnologia predispone verso una particolare scrittura "naturale" (Bolter 2001 [tr. it. 2002: 35]), per cui così come il

59

libro ha indirizzato verso la linearità, divenendo un **simbolo del desiderio umano di completezza, integrità e finitudine**, l'ipertesto stimola il pensiero associativo, poiché il suo essere calato nella totalità del World Wide Web rende concepibile ogni testo unicamente come parte in relazione ad altre, che non ha significato se separata dal sistema a cui appartiene. Questa prospettiva fa sì che un documento ipertestuale non abbia né fine né inizio: anche nel caso in cui sia presente un nodo di partenza, la navigazione delle pagine non presuppone particolari percorsi che prescrivano di visitare ogni documento per raggiungerne un altro, per cui, in assenza di un unico centro predeterminato dall'autore, esso si sposta costantemente in base alle esigenze del lettore. Presentando le informazioni senza un ordine, l'ipertesto distrugge le gerarchie testuali e ogni ordine di lettura che ne consegue, descrivendo uno «spazio dello scrivere» "topografico" (Bolter 2001 [tr. it. 2002: 54]), un campo di possibilità di assemblaggio che prende consistenza in base alle scelte del lettore e nel quale la lettura non coincide con l'individuazione di un percorso già tracciato, ma equivale a «seguire un cammino tra quelli suggeriti dalla disposizione del testo» (Bolter 2001 [tr. it. 2002: 136]). Anche questa caratteristica dell'ipertesto può essere vista come un'eredità del mondo orale: l'oralità non presuppone un ordine della narrazione – l'aedo esercitava su di essa un certo controllo, scegliendo il ritmo e gli episodi da narrare in base ai gusti del pubblico – poiché si sviluppa all'interno dello spazio effimero dell'enunciazione: «la consapevolezza di una tensione tra il testo immutabile e ostensibile e il flusso della lingua parlata non è alla portata dei poeti orali né dei loro ascoltatori. Non c'è nulla, per esempio, nel racconto del cantastorie che corrisponda in qualche modo alla sensazione del lettore nell'avvicinarsi alla conclusione, voltando le ultime pagine di un libro» (Bolter 2001 [tr. it. 2002: 138]). Tali meccanismi dialogici si concretizzano nella forma interattiva dell'ipertesto, il quale, trasmettendo informazioni attraverso più di un testo, può avere molteplici autori e in alcuni casi coinvolgere nella scrittura il lettore stesso, che può interagire con il testo aggiungendo o togliendo nodi, riscrivendo parti del documento e partecipando a discussioni, in una continuazione potenzialmente infi-

23

nitiva che rende ancora più sfumata la distinzione tra **i ruoli del produttore e del consumatore**. La centralità del web e del digitale nelle comunicazioni contemporanee non conduce tuttavia alla scomparsa del *medium* del libro, ma prende piuttosto le sembianze di una «competizione culturale» (Bolter 2001 [tr. it. 2002: 39]) tra tecnologie. Secondo Bolter, l'ipertesto elettronico non segna la fine della stampa, ma la sua «ri-mediazione» (Bolter 2001 [tr. it. 2002: 38]), la riconfigurazione dello spazio della scrittura e la riorganizzazione delle sue caratteristiche, da cui si delinea un nuovo modo di vedere e rappresentare il mondo. Si può quindi affermare che l'ipertesto promuova un'idea di cultura come bene collettivo, basata sulla collaborazione volontaria e aperta a tutto il pub-

blico e perciò caratterizzata da una configurazione in continua trasformazione e accrescimento. Poiché le modalità attraverso cui l'ipertesto si evolve non riguardano tanto lo scrivere un testo alternativo quanto il correggere il testo che già esiste, in esso è implicita l'idea di una «scrittura-replica» (Kristeva 1969 [tr. it. 1978: 149]), che esprime con forza una visione tanto radicale quanto ricca di potenzialità: «non esiste l'Ultima Parola. Non può esistere la versione finale di qualcosa, l'ultimo pensiero. C'è sempre un nuovo punto di vista, una nuova idea, una reinterpretazione» (Nelson in Landow 1994 [tr. it. 1998: 112]), che si inserisce accanto a un'altra e la rimette, anche solo parzialmente, in discussione.

Tra gli autori che contribuiscono a teorizzare una forma di testualità in grado di superare i limiti imposti dalle forme comunicative tradizionali, Italo Calvino prefigura il delinearsi di un'immagine della letteratura come mezzo conoscitivo dalle infinite potenzialità, in grado di sfuggire alla struttura sequenziale e monologica della narrazione e liberare la pluralità del testo.

Italo Calvino e la letteratura potenziale 26

All'immagine del testo – inteso come qualunque forma poetica – come totalità autonoma, si sostituisce un tessuto di connessioni libere e illimitate con altri testi, contesti e voci che ne fanno un'«opera aperta».

Opera aperta di Umberto Eco 72

LABIRINTO

In quella che Calvino definisce una «letteratura del labirinto gnoseologico-culturale», ai tentativi di comprendere un enigma impossibile da risolvere si aggiunge «il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto e del rappresentare questa assenza di via d'uscita come la vera condizione dell'uomo» (Calvino 1980: 96).

Italo Calvino e la letteratura potenziale

Il modo in cui il rizoma realizza l'idea di un modello di conoscenza reticolare, nel quale ogni elemento vive unicamente nello spazio mediano che lo mette in relazione con gli altri, accomuna il concetto di Deleuze e Guattari alla mappa di un labirinto, nella quale territori diversi si incontrano attraverso percorsi tortuosi e disorientanti.

Rizoma

Smarrirsi nell'oceano di possibilità che si presenta dinnanzi al ricercatore aperto all'imponderabile è assimilabile alla sensazione di procedere in un labirinto, scegliendo continuamente la direzione da intraprendere pur non conoscendo la mappa.

Serendipità

Il termine [labirinto] deriva dalla parola greca *labýrinthos*, che nella mitologia veniva usata per riferirsi all'architettura di Cnosso ideata per imprigionare il Minotauro, il mostruoso figlio di Pasifae e del re Minosse. Si ipotizza la derivazione, di origine pregreca, dal lidio *labrys*, «bipenne», ovvero l'ascia a due lame simbolo del potere reale a Creta. Con il suffisso -into ad indicare «luogo», il termine significa «palazzo dell'ascia bipenne», cioè il palazzo del re, la cui planimetria era intricata al punto da far supporre che da qui provenisse l'ispirazione per il mito. Fin dai tempi antichi, la leggenda legata al **labirinto**, nei cui meandri chiunque si perdeva senza possibilità di ritrovare la via del ritorno, ha delineato una struttura metaforica plurisignificante. L'ambiguità della struttura ha incoraggiato un utilizzo del termine per riferirsi in senso esteso a qualsiasi luogo, reale o figurato, in cui risulti difficile orientarsi e, nello specifico, ha fornito un'immagine per descrivere la realtà in cui l'uomo vive e che chiede di essere interpretata: «noi viviamo nel gran labirinto del mondo, [...] di cui non solo non abbiamo ancora individuato tutti i sentieri, ma neppure riusciamo a esprimere il disegno totale. Nella speranza che ci siano delle regole del gioco, l'umanità attraverso i millenni si è posta il problema se questo labirinto avesse un autore, o più autori. [...] Una divinità Narratore è stata cercata ovunque, nelle viscere degli animali, nel volo degli uccelli, nel rovelto ardente e nella prima frase dei Dieci Comandamenti. Ma alcuni, certamente i filosofi, ma anche molti religiosi, lo hanno cercato come Regola del Gioco, come la Legge che rende (o che un giorno renderà) il labirinto del mondo percorribile e comprensibile. In questo caso la divinità è qualcosa che noi dobbiamo scoprire nel momento stesso in cui scopriamo perché siamo in questo labirinto, o almeno indoviniamo come ci viene chiesto di percorrerlo» (Eco 1994 [1994: 141-142]). ¶ In ambito letterario, sono molte e di provenienza eterogenea le riletture del labirinto che rintracciano nella tortuosità dei suoi percorsi la complessità del reale: nella prefazione dell'*Instauratio magna* (1620), Francis Bacon afferma che «l'edificio dell'universo appare all'intelletto che lo contempla come un labirinto che presenta una quantità di vie ambigue, di ingannevoli somiglianze di cose e segni, spirali e nodi avvolti e complicati» (Bacon in Eco 2007: 43-44). Per Jorge Luis Borges esso è «un edificio costruito per confondere gli uomini» (Borges 1952 [tr. it. 1979: 13]), nel senso che la sua stessa architettura è funzionale a tale fine. Definito da Pierre Rosenstiehl un «algoritmo miope» (Rosenstiehl 1979: 25), in quanto ogni descrizione locale costituisce un'ipotesi circa la sua totalità, il labirinto può essere inteso in senso gnoseologico ed esistenziale come simbolo dell'impossibilità di una conoscenza globale quale condizione alla base dei nostri processi conoscitivi. La sua esplorazione è l'archetipo della brama di conoscenza, ma tra le sue diverse evoluzioni formali soltanto una è in grado di fornire una rappresentazione in questo senso. Il brivido della scelta subitanea tra una moltitudine di vie risulta sconosciuto al labirinto unicursale di Cnosso, dove il filo di Arianna non è espediente per ritrovare la via d'uscita, ma il labirinto stesso; il groviglio delle sue spire, che può apparire molto complesso, è in realtà privo di biforcazioni e percorribile in un'unica direzione. Anche l'*Irrweg* manieristico, una variante che propone scelte di percorsi che portano tutti a punti morti tranne uno, dimostra la sua inadeguatezza nel momento in cui viene dipanato rivelando la

39

sua struttura ad **albero**. È il modo in cui il labirinto rappresenta «l'essenza dei sistemi reticolari acentrati» (Rosenstiehl 1979: 30), in cui non esiste

un “dentro” e un “fuori”, ma solo la dimensione della sua infinitezza, a rispecchiare l’universo semiotico umano e il modo in cui vorticosi intrichi

46

descritti da tutti i possibili e infiniti percorsi del senso tentano di percorrere l’altrettanto vorticosa configurazione del reale. Questo parallelismo

apre la strada a una concezione del significato come **struttura diffusiva e reticolare**, nella quale ogni punto è collegato a un altro e la definizione di un termine scaturisce dalla interconnessione con l’universo di tutti gli altri oggetti che lo interpretano. Un tale modello di rappresentazione semantica consente di scoprire allusioni e connessioni tra due o più cose non come dimostrazione di qualcosa di già noto, ma come scoperta: «il labirinto non è un’architettura, un reticolo nel senso di chi lo progetta e concepisce, ma lo spazio che si sviluppa davanti al viaggiatore che procede senza mappa nel reticolo stesso» (Rosenstiehl 1979: 7). Non Dedalo ma Teseo, l’interprete si muove per congettura all’interno di un territorio di cui non conosce i confini e, riconoscendone le infinite sfaccettature, ne viene sopraffatto. A chi si addentra nel labirinto non è dunque richiesto di trovare l’uscita, in quanto la sola strategia per farsi strada all’interno degli innumerevoli incroci è abbracciare la complessità che si prefigura sulla soglia, imparando ad accettare la sensazione di smarrimento e a riconoscerla come parte integrante dei processi conoscitivi: «pensare è entrare nel labirinto, più esattamente è far essere e apparire un labirinto, quando si sarebbe potuti restare adagiati tra i fiori, giacendo di fronte al cielo» (Castoriadis in Rosenstiehl 1979: 8).

81

L’inquietudine labirintica, nella quale l’uomo contemporaneo riconosce il senso di spaesamento riconducibile alla propria condizione esistenziale, provoca una sensazione di vertigine derivante dal tentativo di decifrare un mistero che la facoltà intellettuale non riesce a cogliere e che risulta impossibile da descrivere nella sua interezza.

Lista e vertigine dell’infinito 64

Lo spirito di ricerca del viandante che, ad ogni biforcazione, compie una scelta è l’atteggiamento che consente di procedere euristicamente nel labirinto di significati che ogni espressione porta inscritto in sé, definendo il percorso in base alle indicazioni fornite dalle circostanze di enunciazione.

Ontologia e inferenza 68

LIBRO

Il modo in cui i contenuti veicolati attraverso il *medium* del libro si presentano al lettore sotto forma di un'ontologia di significati ha fornito, fin dall'antichità, un modello di rappresentazione e comprensione della realtà in grado di ricondurre quest'ultima ad una forma lineare e conclusa.

Ontologia e inferenza

La biblioteca mette in evidenza la centralità della parola scritta nella trasmissione della cultura e nel dare forma al pensiero, suggerendo, come ben sintetizza Italo Calvino, che «la nostra civiltà si basa sulla molteplicità di libri» e che «la verità si trova solo inseguendola dalle pagine d'un volume a quelle d'un altro volume, come una farfalla dalle ali variegata che si nutre di linguaggi diversi, di confronti, di contraddizioni» (Calvino 2002 [2019: 116-117]).

La biblioteca di Aby Warburg

In *Della Grammatologia* (1967), Jacques Derrida definisce l'Occidente «la civiltà del libro» (Derrida 1967 [tr. it. 1998: 26]), riferendosi al modo in cui l'esistenza di questa forma di tecnologia, radicata a tal punto nei diversi ambiti del vivere umano da impedire di percepirla come tale, sia strettamente interrelata con la storia della religione, della filosofia e della letteratura e di conseguenza abbia condizionato anche il nostro modo di guardare il mondo. Il ruolo dei libri nella veicolazione di contenuti non è infatti privo di implicazioni, poiché essi costituiscono «macchine diattiche e comunicanti» (Landow 1994 [tr. it. 1998: 53]), che posseggono e portano con sé una storia e una ideologia. La *téchne* dell'informazione ha dotato le culture fin dall'inizio della storia umana di una forma di estensione materiale del corpo che ha permesso di ampliarne le potenzialità e conseguentemente le strutture mentali hanno subito trasformazioni sulla scia dei suoi sviluppi. «Ben altro che una realizzazione tecnica, comoda e ingegnosamente semplice», la comparsa del libro rappresenta la «messa a punto di uno degli strumenti più potenti di cui abbia disposto la civiltà occidentale per raccogliere il pensiero sparso dei suoi rappresentanti e conferire tutta la forza possibile alla meditazione individuale dei ricercatori, trasmettendola anche ad altri» (Febvre e Martin 1958 [tr. it. 1995: 7]). Quale strumento dal grande potere significativo, che rende i propri messaggi «intrinsecamente ostinati» (Ong 1982 [tr. it. 1986: 120]), quest'oggetto ha esercitato la propria fascina nell'immaginario di diverse epoche – il libro magico fiabesco e del poema epico evoca l'idea della parola scritta come potere per cambiare il mondo – ma ha anche costituito un paradigma di pensiero, un **simbolo del desiderio umano di completezza, integrità e finitudine**. La stessa organizzazione del libro come oggetto fisico, formato da pagine rilegate a un dorso, ci invita a fruirne in modo predeterminato, muovendoci all'interno del testo in modo lineare da sinistra a destra, sulla pagina e poi da pagina a pagina. Il suo presentarsi come **uno spazio compiuto** nel quale la polivalenza del linguaggio si conchiude all'interno di un codice più o meno agile da decifrare risponde all'esigenza umana di individuare un modello di conoscenza attraverso il quale tentare di attribuire un senso alla complessità del reale. ¶ Nel corso della storia e all'interno delle diverse culture, i differenti approcci all'ermeneutica del reale hanno spesso fatto ricorso a quella che Hans Blumenberg (1981) chiama «leggibilità del mondo», intesa come modalità di comprensione della realtà secondo cui la natura e i suoi fenomeni possono essere intesi e decifrati come «un mondo fatto di righe orizzontali dove le parole si susseguono una per volta, dove ogni frase e ogni capoverso occupano il loro posto stabilito» (Calvino 2002 [2019: 116-117]). Le condizioni per l'apparire e l'evolversi della metaforica si manifestano sin dal giudaismo antico, in cui è consolidata la cultura della scrittura, diversamente da quanto accade nella civiltà greca, che si mostra prevalentemente scettica nei suoi confronti poiché la considera antagonista del reale; presso «il popolo del Libro», accanto all'idea che nella scrittura si celi qualcosa di nascosto che deve essere svelato, si tramanda la credenza che i testi sacri siano addirittura preesistenti al mondo. Secondo la dottrina dei primi Cristiani, Dio era autore di due Libri, il Libro di Dio (la Bibbia) e il Libro della Natura. I due erano complementari, nel senso che, per mezzo dei giusti strumenti interpretativi, si potevano

leggere le verità dei disegni di Dio attraverso l'osservazione della natura e viceversa era possibile trovare nel «mondo scritto» il riflesso della vita nel «mondo non scritto» (Calvino 2002). Considerati antecedenti, così come il loro autore, alla distruzione dell'unità tra segno e referente di Babele, entrambi i «testi» presuppongono l'idea di un significato che trascende la natura instabile e molteplice del linguaggio, ponendo le basi per l'affermarsi di una prospettiva logocentrica che assume l'esistenza di un «originale» a cui si riferisce una «copia»: «la grande metafora del libro che viene aperto, compitato, e letto per conoscere la natura non costituisce che il rovescio visibile d'un ulteriore traslazione, assai più profonda, la quale costringe il linguaggio a risiedere dalla parte del mondo, tra le piante, le erbe, le pietre e gli animali» (Foucault 1966 [tr. it. 1978: 49]). L'invenzione della carta nel XII secolo trova nell'universalismo medievale, secondo cui ogni fenomeno naturale era portatore di un significato in quanto segno della mano del Creatore, il terreno fertile per una fioritura delle metafore legate al libro e inaugura un periodo di fede nell'intelletto a comprendere il mondo. ¶ È però l'invenzione della stampa a metà del XV secolo che, rendendo possibile la riproducibilità della parola scritta, segna un mutamento fondamentale nella concezione del libro come artefatto comunicativo e nei significati ad esso associati. Consentendo a più lettori, anche provenienti da zone geografiche differenti, di attingere alla stessa fonte, la rivoluzione di Gutenberg amplifica il potere della scrittura di vincere il tempo e lo spazio, ridefinendo l'ambiente di fruizione e di circolazione delle opere scritte, che in precedenza era legato alla declamazione e non contemplava lo studio personale. In un mondo ancora «fonocentrico», il materiale scritto rappresentava un sussidio all'ascolto e rimandava all'oralità (Ong 1982), come accadeva negli ambienti monastici, dove la lettura avveniva sempre ad alta voce, o in epoca romana, quando era abitudine intendere la pubblicazione di un libro come l'atto di recitarlo pubblicamente: «Tacito parla di come uno scrittore fosse spesso costretto ad affittare una casa e sedie, e a raccogliervi dietro a invito personale il pubblico; Giovenale si lamenta del fatto che i ricchi erano disposti a dare in prestito le case che non abitavano mandandovi i liberti e i clienti poveri a formare il pubblico, ma non erano disposti a pagare per le sedie» (Kenyon in McLuhan 1962 [tr. it. 1976: 125]). La stampa, distin-

23

guendo i ruoli del produttore e del consumatore, distrugge l'unità tra scrittura e lettura, che nel Medioevo rappresentavano due metà della stessa entità; da questa scissione ha origine un nuovo tipo di testualità che segna il passaggio da quello che in passato rappresentava uno spazio aperto e condiviso a una dimensione privata portatrice di un significato indipendente. Si può affermare che questo avanzamento tecnologico conduca verso l'identificazione del libro con il testo in esso contenuto; come nota Jay David Bolter, «tramite la stampa, la cultura occidentale cominciò ad antropomorfizzare sempre di più i libri, quasi si trattasse di soggetti con una voce, un nome, una dimora (la biblioteca) e una propria vita (bibliografica)» (Bolter 2001 [tr. it. 2002: 109]). La stessa associazione tra sapere e libro è moderna, in quanto «la concezione originaria e naturale del sapere è quella dell'«ingegnosità», ovvero del possesso di acume e furberia. Odisseo è il prototipo originario del pensatore, un uomo dal multiforme ingegno che fu in grado di sconfiggere i Ciclopi e

Xilografia tratta dall'opera di Albrecht Durer *Die heimlich offenbarung Iohannis* (1498), una versione illustrata dell'*Apocalisse*, che raffigura l'episodio in cui San Giovanni divora il libro. Nel medioevo erano diffusi la metafora del cibarsi del libro e il riferimento all'idea che il testo biblico dovesse essere «masticato» per comprenderne a fondo le parole.



ottenere così un importante trionfo della mente sulla materia» (Brett in McLuhan 1962 [tr. it. 1976: 112]). L'«uomo tipografico» (McLuhan 1962), il cui individualismo si riflette nell'idea di un sapere trascendente e unidirezionale da cui prendono forma i concetti di istruzione, ricerca e attività critica come le intendiamo oggi, alla fine indirizza su di sé la metafora del libro prima applicata alla natura. ¶ Nel passaggio da Medioevo a Rinascimento, la transizione dalla vecchia alla nuova scienza innesca l'infinita disputa e contrapposizione tra i due «Libri», Natura e Bibbia. In questo dibattito, Galileo Galilei, sostenendo che il mondo si presenti come un codice archetipo scritto da Dio nel linguaggio non iniziatico della matematica, accoglie la metafora dei Padri della Chiesa solo in parte, privilegiando implicitamente la via dell'esperimento e dell'osservazione. L'idea di un insieme ordinato di pagine in grado di contenere il pensiero nelle sue differenti configurazioni va incontro a un'ulteriore riformulazione in epoca barocca, quando, in un periodo in cui inizia a

45

farsi strada una visione del mondo come realtà complessa, è l'«immagine dell'enciclopedia» o della biblioteca che, sino alla grande esperienza di Diderot e D'Alembert, diviene centrale nell'esprimere l'ordine delle conoscenze. Come osserva Ezio Raimondi, «l'*Encyclopédie* porta alle estreme conseguenze, in un mondo che non è più soltanto aristocratico ma borghese, l'idea di un libro che non può più essere un singolo libro,

ma un insieme in cui si deposita un sapere ordinato e che solo da quell'ordine ricava il senso per ogni parte una volta che si stabilisca una rete di relazioni che sono portatrici di altrettanti significati» (Raimondi in Santoro 2003: 27). Tale clima culturale mette in crisi il concetto di libro come “totalità naturale”, destinato a incontrare, nei secoli successivi, la sua negazione: emblematico il desiderio di Gustave Flaubert di dissolvere la metafora scrivendo un libro su niente, che condivide i presupposti del vagheggiato *Le livre* di Stéphane Mallarmé – un volume

97

“mobile” organizzato in fascicoli che permettevano **rimontaggi della struttura** – delineato sulla scia del poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), in cui il lettore e il libro si cancellano in un gesto poetico. Alla pienezza della natura è succeduta l'assolutezza del vuoto e con essa si è imposta la consapevolezza che per realizzare il libro totale occorre lasciarlo in bianco. ¶ È da assunti analoghi che si muove la critica postmoderna, la quale riconosce che, se «i nostri sensi estesi, gli strumenti, le tecnologie, sono stati nel corso dei secoli sistemi chiusi, incapaci di scambi attivi o di una consapevolezza collettiva» (McLuhan 1962 [tr. it. 1976: 26]), tale manchevolezza è imputabile al loro essere portatori di una logica individualista che ha impedito quel processo di scambio, di traduzione delle esperienze che rappresenta il meccanismo alla base della sensibilità umana. Vedere la tecnologia come artificio non significa condannarla – «per vivere e comprendere bene, abbiamo bisogno non solo della prossimità, ma anche della distanza» (Ong 1982 [tr. it. 1986: 124]) – ma piuttosto riconoscerle un ruolo attivo all'interno delle circostanze comunicative in cui è coinvolta e conseguentemente rilevare la necessità di farne uno strumento razionale. «Il libro vuoto del mondo» (Blumenberg 1981 [tr. it. 2009: 311]) non rappresenta una deriva nichilistica, bensì la necessaria premessa per muoversi verso un modello conoscitivo che, a una prospettiva monologica, sostituisca una pluralità di visioni: la scrittura azzerata viene riportata a quel nulla fecondo che, proprio nella sua mancanza di determinazioni, racchiude in sé la globalità dello scibile. *L'Homo legens* (Calvino 2002 [2019: 108]), che ricerca nel reale un significato lineare come una sequenza di cifre alfabetiche, si trova davanti un mondo che «ci appare scritto piuttosto come in un mosaico di linguaggi, come un muro pieno di graffiti, carico di scritte tracciate l'una addosso all'altra, un palinsesto la cui pergamena è stata grattata e riscritta più volte, un collage di Schwitters, una stratificazione d'alfabeti, di citazioni eterogenee, di termini gergali, di scattanti caratteri come appaiono sul video d'un computer» (Calvino 2002 [2019: 111]).

L'atto di leggere e di interpretare non può essere inteso come processo che conduce a esiti necessari e prevedibili, poiché la materia narrata acquisisce un senso solamente nell'intersecarsi delle conoscenze pregresse, delle intenzioni e delle sensibilità del lettore e di chi narra.
Autore e lettore 22

Il modello epistemologico che delinea l'immagine di una realtà “leggibile” trova corrispondenza nella teorizzazione di un sistema semantico in grado di definire ogni Oggetto tramite una definizione fissa e univoca, come quella offerta da un dizionario.
Dizionario 38

Nel lasciare il posto all'età elettronica, la struttura del libro, non più in grado di fornire un modello epistemologico adeguato all'essere umano della «seconda oralità» (Ong 1982), viene ri-mediata in una nuova forma “ipertestuale”, nella quale la produzione e la trasmissione del significato assumono il valore di processi compositi e partecipati.
Iper testo 48

LISTA E VERTICINE DELL'INFINITO

L'inquietudine labirintica, nella quale l'uomo contemporaneo riconosce il senso di spaesamento riconducibile alla propria condizione esistenziale, provoca una sensazione di vertigine derivante dal tentativo di decifrare un mistero che la facoltà intellettuale non riesce a cogliere e che risulta impossibile da descrivere nella sua interezza.

Labirinto

L'utilizzo di forme narrative incapaci di concludersi in una forma definitiva denota la presa di coscienza di come la realtà possa essere descritta solamente attraverso l'elenco sempre aperto e perciò potenzialmente infinito delle interpretazioni che la definiscono.

Opera aperta di Umberto Eco

59

Vertigine della lista (2009) è un saggio di Umberto Eco pubblicato in occasione della manifestazione organizzata insieme al Museo del Louvre di Parigi con argomento l'elenco come modalità di rappresentazione della molteplicità. Il testo esordisce con la comparazione tra due differenti descrizioni che si trovano all'interno dell'*Iliade*, da cui prende le mosse la riflessione dell'autore: per Eco, la lista non è da intendere come un insieme finito che coincide con l'intento di rappresentare la totalità, come la raffigurazione smisurata eppure riconducibile a un universo noto scolpita da Efesto nello scudo di Achille nel XVIII canto, ma è il modo in cui Omero, nel II canto, racconta la moltitudine delle navi degli Achei, impossibile da descrivere all'interno di **uno spazio compiuto**. Si può dire che la lista riguardi quelle raffigurazioni in cui la funzione referenziale non si limita a dare forma a un'oggettività, ma porta a immaginare qualcosa oltre ciò che viene descritto. In altre parole, la finalità di chi fa uso della lista è rappresentare e rendere comprensibile – ma non necessariamente ordinato – l'infinito: l'elenco rende visibile la complessità, «come se l'orecchio assegnasse all'occhio parte del compito, troppo faticoso, di tenere a mente tutto quello che ode, o come se l'immaginazione si sforzasse di costruire un luogo in cui possano trovare alloggio tutte le cose nominate» (Eco in Capozzi et al. 2013: 191). ¶ La seduzione della lista e il gusto dell'enumerazione più o meno caotica di oggetti, cose, persone, fenomeni rimandano a una «poetica dell'eccesso» e ad un tipo di estetica manierista che sostituisce all'armonia e alla regolarità il radicalmente discontinuo e il giustapposto. Eco parla di «lista poetica» (Eco 2009 [2016: 113]) per distinguere dagli elenchi con intento meramente pratico le descrizioni in cui qualsiasi intenzionalità di tipo artistico esprime la contraddizione che caratterizza l'uomo di tutte le epoche, nel quale l'incapacità di denominare ciò che la mente non riesce a cogliere si scontra con la ricerca di un ordine universale. Nella letteratura troviamo esempi in questo senso in Esiodo, Virgilio e Dante, nella descrizione di Ludovico Ariosto dei reperti che Astolfo trova sulla Luna nell'*Orlando Furioso*, nella collezione di fiori nell'*Adone* di Gian Battista Marino, nella raccolta di oggetti che si trova nel cassetto della cucina di Leopold Bloom nell'*Ulisse* di James Joyce, così come in Victor Hugo, Italo Calvino e Jorge Luis Borges; ma spesso l'elenco è visivo, come i quadri di Hieronymus Bosch o la sovrabbondanza delle nature morte dei pittori olandesi, che portano ad ipotizzare una continuazione al di fuori dei limiti della cornice oppure come l'accumulo dei collage dadaisti e la critica agli eccessi della società dei consumi della poetica pop e post-moderna. Anche nella musica, nel cinema e in qualunque altra forma espressiva vi sono numerosi casi in cui l'elenco ha la finalità di far sentire chi vi si appropria sopraffatto da un senso inquietante di **disorientamento** e di vertigine, scoraggiandolo dal “leggerlo” per intero: «Hugo, ne sono sicuro, sapeva che il lettore avrebbe saltato quelle pagine, come lo sapeva Manzoni, quando, contro ogni regola narrativa, ci lascia in sospeso con Don Abbondio davanti ai bravi, per fornirci quattro pagine di gride [...]. Il lettore salta (forse vi si soffermerà alla seconda o terza rilettura) ma non può ignorare che l'elenco è lì sotto i suoi occhi, gli impone il salto perché non è sopportabile, ma proprio la sua insopportabilità ne amplifica la forza» (Eco in Capozzi et al. 2013: 190). Prendendo atto della limitatezza di ogni forma di linguaggio, la lista suggerisce un *et cetera*,

si presenta come approssimazione di una serie potenzialmente infinita e perciò impossibile da riportare nella sua interezza. L'elencazione delle proprietà accidentali di un oggetto, una persona, un fenomeno rappresenta un approccio alternativo ai numerosi tentativi della filosofia di

39

definire “per essenza”, attraverso un **significato univoco e universale** e conseguentemente si costituisce come affermazione dell'inconsistenza dei sistemi che ambiscono a una conoscenza statica, globale e universale. Invece che separare e definire basandosi sulla differenza, il «demone del collezionismo» (Calvino 1988 [2012: 120]) non rifugge e non cerca di sintetizzare la molteplicità delle esperienze, ma costruisce il significato a partire dall'eterogeneità dell'osservabile. ¶ La crisi gnoseologica di

31

fronte alla messa in discussione dei **sistemi categoriali** dispone di rivolgere l'attenzione verso la relazione che gli elementi intrattengono con l'esterno e verso le circostanze in cui essi si trovano a vivere piuttosto che isolarli tra gli spazi di una griglia o posizzarli all'interno di una ramificazione: «lo sguardo dell'archeologo» (Calvino 1980) che si mette dalla parte degli oggetti, dei meccanismi, delle singole parti che compongono il «mondo triturato» (Calvino in Capozzi et al. 2013: 195) è in grado di condurre «un'analisi comparativa che non è destinata a ridurre la diversità dei discorsi e a delinearne l'unità che li deve totalizzare», ma «a suddividere la loro diversità in figure differenti» (Foucault 1969 [tr. it. 1999: 210-211]). Priva di una qualsiasi capacità di presa sul reale, all'arte e alla scrittura non resta che la catalogazione, l'enumerazione, la scomposizione in dettagli sempre più minuziosi e ridondanti, la proliferazione delle parole e dei segni su loro stessi. La lista non rappresenta quindi solo un *topos* letterario o un'estetica, ma il suo significato è fornire un modello per descrivere il mondo e organizzare la conoscenza; «estremamente accessibile in forza della sua regolarità sintattica essa si offre al lettore come uno strumento di decifrazione del complesso» e «denuncia tuttavia al tempo stesso, con la frammentarietà che naturalmente la caratterizza, i limiti intrinseci di qualsiasi tentativo di dipanare durevolmente la matassa» (Santini in Capozzi et al. 2013: 196). La lista è un mezzo per creare cultura: se la vertigine è la condizione cui l'essere umano che si interfaccia con il mondo non può sfuggire, questi esterna la propria tensione alla totalità sotto forma di cataloghi, collezioni nei musei, archivi, enciclopedie e dizionari, nel tentativo di raccogliere nella forma più esaustiva possibile un sapere che per sua natura si presenta come infinito e indefinito. Non si tratta però di un'analisi con intento descrittivo che maschera un animo rassegnato, ma al contrario della delineazione di un atteggiamento conoscitivo che porta a estendere lo sguardo anche verso quelle parti della realtà che non si riescono a finalizzare ad un uso, a ricondurre a un discorso, a ricostruire in una continuità; accogliere l'indicibile e l'irrappresentabile consente di «uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra il cemento, la plastica...» (Calvino 1988 [2012: 122]).

L'enumerazione come forma poetica, esprimendo l'impossibilità di circoscrivere all'interno di una determinazione l'assolutamente eterogeneo, dimostra l'inadeguatezza di ogni forma di categorizzazione a fornire un'immagine esauriente e definitiva di un'oggettività complessa e in continuo movimento.

Categorizzazione 30

Non è possibile rappresentare il carattere multiforme del reale se non attraverso l'utilizzo di forme espressive che ricalcano i modi in cui l'universo semantico umano registra, come all'interno di quella che Umberto Eco paragona a un'immensa enciclopedia del sapere, ogni tipo di discorso sul mondo in uno spazio cognitivo infinito e contraddittorio.

Enciclopedia 42

Poiché il complesso disegno dell'enciclopedia semiotica si presenta quale spazio dai confini indefiniti in cui «ciascuna unità semantica implica tutti gli enunciati in cui può essere inserita, e questi tutte le inferenze che autorizzano sulla base delle regole registrate enciclopedicamente» (Eco 1984 [1997: 110]), l'impossibilità di conoscere o ricordare tutti gli Interpretanti contenuti in una espressione comporta la necessità, in un dato contesto, di «ridurne il formato» (Eco 2007: 76), per passare dal globale al locale.

Enciclopedia

Lo spirito di ricerca del viandante che, ad ogni biforcazione, compie una scelta è l'atteggiamento che consente di procedere euristicamente nel labirinto di significati che ogni espressione porta inscritto in sé, definendo il percorso in base alle indicazioni fornite dalle circostanze di enunciazione.

Labirinto

39

processo deduttivo, come prescrivono i *sistemi a dizionario*, che consentono di formulare enunciati ricavati inferenzialmente del tipo |se mammifero allora animale| o |se questo è un rettile non è un vegeta-

46

le|; per navigare il complesso disegno dei *possibili e infiniti percorsi del senso*, l'atto interpretativo richiede invece il processo inferenziale dell'*abduzione*, in quanto «ogni interpretazione è sempre una scommessa, perché scommessa è la configurazione della porzione di enciclopedia richiesta per interpretare» (Eco 1984: 111). L'abduzione è produzione di funzione segnica, è «il disegno, il tentativo azzardato di un sistema di regole di significazione alla luce delle quali un segno acquisterà il proprio significato» (Eco 1984: 42), permettendo, come rimarca Charles Sanders Peirce, che nella sua opera descrive ampiamente l'abduzione, di tradurre l'estremamente complesso in un «*sentimento semplice*»: «l'ipotesi sostituisce una singola concezione a un complicato nesso di predicati attribuiti a un soggetto... ora vi è una particolare sensazione tipica dell'atto di pensiero per cui questi predicati sembrano inerire al soggetto. Nell'inferenza ipotetica questo sentimento così complesso viene sostituito da un sentimento semplice di grande intensità... Parimenti i diversi suoni emessi da strumenti di una orchestra colpiscono l'orecchio e il risultato è una speciale emozione musicale, del tutto distinta dai suoni stessi» (Peirce CP 2.643). ¶ Assegnando al testo o all'emittente una serie di competenze semantiche, le inferenze ci permettono di «*sfrondare*» la porzione di albero che segna il percorso prescelto e conservare le nozioni giudicate pertinenti, operando scelte per selezionare alcuni rami e narcotizzarne altri. Questa operazione consente di definire una determinazione e i rapporti con altre parti – potenzialmente rovesciando non solo il contenuto originario, ma lo stesso criterio di segmentazione di tali porzioni – al fine di istituire un'*ontologia*. L'uso che Umberto Eco fa del termine [ontologia] indica una «organizzazione categorica di una porzione di universo che può assumere la forma d'un qualsiasi tipo di albero classificatorio o di rete semantica» (Eco 2007: 65). Essa non a che vedere con il realismo, ma ha rilevanza puramente pragmatica, in quanto la sua funzione è quella di fornire una specificazione circa le relazioni tra unità di significato e il dominio dei termini, in altre parole di individuare un universo di discorso. In tal senso, la metafora è una forma di costruzione di ontologie, in quanto non rappresenta unicamente un trasferimento di significato – essa «dice che *quella cosa* (linguistica) è al tempo stesso *un'altra*» (Eco 1984: 20) – ma seleziona e mette sotto gli occhi le linee di congiunzione tra le cose. Algirdas Greimas dimostra che un lessema come |testa| ha unità nucleari quali «estremità» e «sfericità» e per questo, privilegiando l'una o l'altra caratteristica, si possono costruire metafore come |testa di spillo o |testa di pontel| (Greimas 1966). La no-

In ogni sistema semiotico, la correlazione non è basata sull'equivalenza (A = B), ma su un principio, sia pure elementare, di inferenzialità (se A allora B), che interviene anche nei riconoscimenti che ci appaiono automatici, come individuare la lingua in cui parla l'emittente di un messaggio o l'ambito di riferimento di un discorso. Se il segno fosse retto da un rapporto di equivalenza, la sua decodifica rappresenterebbe un

zione di ontologia si lega alla teoria dei «giochi linguistici» di Ludwig Wittgenstein (1953), che elabora l'idea di un linguaggio limitato in cui sono disponibili certe forme e certi enunciati e non altri per svolgere determinate funzioni in base alle intenzioni comunicative. Ogni gioco linguistico, così come ogni ontologia, non va però considerato come un lessico (o una grammatica) parziale, ma quale linguaggio completo: se il significato di una parola risiede nel suo uso, occorre riconoscere, accanto a un significato più "convenzionale", uno situazionale, identificando quest'ultimo con l'intenzione del parlante, quello che questi "vuole dire" al di là del significato letterale di un'espressione. ¶ A fronte di ciò, la determinazione predisposta dall'ontologia assume la funzione di un libretto di istruzioni per l'uso di un'espressione in diversi contesti. Il testo ha un ruolo attivo in questo processo, perché incoraggia dimenticanze e reminiscenze che ne garantiscono una corretta comprensione e, in una serie di movimenti cooperativi, interagisce con il lettore cercando di suscitare alcune interpretazioni. In Eco (1975), l'autore porta l'esempio dello spettro semantico del semema «balena» – un animale che la tradizione ha caricato di significati simbolici e di cui la letteratura ha fornito svariate interpretazioni – quale dimostrazione delle diverse configurazioni che tale contenuto può assumere all'interno di diverse rappresentazioni locali. Il contesto ha definito i diversi Interpretanti del termine |balena|, portando a un'oscillazione del senso in concomitanza con il mutamento dell'epoca storica, come dimostrano la differente organizzazione delle proprietà attribuite all'animale fornita dai bestiari medievali rispetto a quella offerta dalle tassonomie scientifiche della modernità, ma rappresentazioni immaginifiche come quelle fornite dalle opere letterarie di *Moby Dick* (1851) e *Pinocchio* (1883). Ognuna di queste ontologie ha selezionato le unità culturali idonee a veicolare le descrizioni pertinenti all'universo di discorso, attuando scelte, dettate da vincoli culturali, artistici o narrativi, che stabiliscono dei sottocodici volti a usi funzionali del significato. Eco fa notare come, in *Moby Dick*, Herman Melville giochi volontariamente su quelle contraddizioni che scaturiscono dall'affiancare alla descrizione stilata dalla scienza i valori simbolici che collegano l'animale al peccato e al demonio. Questi due contesti si intersecano e si annullano a vicenda, dando luogo a interpretazioni talvolta discordanti che fanno capo all'uno o all'altro. Tra le pagine del romanzo, vi è anche una voluta ambiguità

tra l'interpretazione da **Tipo Cognitivo** a percepire la balena come pesce e l'organizzazione fornita dalla zoologia che la classifica come mammifero. Differente è la circoscrizione del significato nell'universo di Carlo Collodi, nel quale il contenuto del termine |balena| corrisponde a quello di |pescecane|, suggerendo che la narrazione voglia mettere in evidenza alcuni tratti comuni ai due animali, i quali, oltre all'habitat marino, condividono alcune caratteristiche anatomiche come le grandi dimensioni e l'enorme bocca in grado di inghiottire qualunque creatura. Si potrebbe dire che i denti della balena, almeno per quanto riguarda la rappresentazione del romanzo, facciano parte della sua *Gestalt* – in Eco (1997 [1998: 207]), l'autore parla di «proprietà incancellabili» riferendosi a quelle caratteristiche che, per motivi percettivi e/o culturali, attribuiamo a un Oggetto e in mancanza delle quali ci è impossibile il riconoscimento di tale Oggetto – e perciò costituiscano, all'interno

78

dell'ontologia, una condizione sufficiente per il riconoscimento del soggetto, nonché un fattore che contribuisce a definirne l'aspetto temibile. Questo esempio dimostra come la semiosi non riguardi l'infallibile identificazione di un significato codificato, bensì il riconoscimento di un sistema di relazioni; interpretare significa compiere un'azione di "selezione" dei percorsi che, «a seconda dell'umore, della conoscenza precedente, delle proprie idiosincrasie» (Eco 1975: 176), appaiono pertinenti per i fini comunicativi di una determinata circostanza. Sono tali scelte a costituire il fondamento per la «scommessa» dell'individuazione di un significato e a consentire, il più delle volte, di indovinare.

Isolare le tipologie di significati che risultano rilevanti in una determinata circostanza è il processo alla base dei sistemi di classificazione, che istituiscono una suddivisione in categorie per consentire l'organizzazione e il raggruppamento di elementi eterogenei.

Categorizzazione 30

Il modo in cui i contenuti veicolati attraverso il *medium* del libro si presentano al lettore sotto forma di un'ontologia di significati ha fornito, fin dall'antichità, un modello di rappresentazione e comprensione della realtà in grado di ricondurre quest'ultima ad una forma lineare e conclusa.

Libro 58

OPERA APERTA DI UMBERTO ECO

L'intuizione che l'atto interpretativo non costituisca un processo unilaterale, ma abbia luogo attraverso la cooperazione tra autore e lettore si concretizza in quella che Umberto Eco definisce un'«opera aperta», un testo lasciato volontariamente indeterminato nel quale è inscritta la precisa richiesta di essere «completato» dal contributo del fruitore.

Autore e lettore

All'immagine del testo – inteso come qualunque forma poetica – come totalità autonoma, si sostituisce un tessuto di connessioni libere e illimitate con altri testi, contesti e voci che ne fanno un'«opera aperta».

Ipertesto

Nel 1962 Umberto Eco pubblica *Opera aperta*, un dirompente saggio che, come annuncia il sottotitolo «*Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*», prende in analisi i nuovi orizzonti dell'arte teorizzando che «un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irripetibile singolarità ne risulti alterata» (Eco 1962 [1997: 34]). Già dalle righe iniziali dell'introduzione alla prima edizione, Eco illustra la prospettiva dalla quale prende le mosse il libro sia per quanto riguarda il nucleo tematico sia nella modalità di strutturazione dei contenuti, affermando che «sviluppare un problema non vuol dire risolverlo: può significare soltanto chiarirne i termini in modo da rendere possibile una discussione più approfondita» (Eco 1962 [1997: 1]). Con queste parole, l'autore, che rileva «una generale tendenza della nostra cultura verso quei processi in cui, invece di una sequenza univoca e necessaria di eventi, si stabilisce come un campo di probabilità, una "ambiguità" di situazione, tale da stimolare scelte operative o interpretative volta a volta diverse» (Eco 1962 [1997: 94]), sottolinea l'importanza di non cristallizzare un discorso in definizioni statiche e giudizi definitivi, per considerare i differenti risvolti che esso può assumere. Se «l'opera come messaggio pedagogico, come strutturazione monocentrica e necessaria [...], riflette una scienza sillogistica, una logica della necessità, una coscienza deduttiva per la quale il reale può palesarsi passo passo senza imprevisti e in una sola direzione» (Eco 1962 [1997: 50]), il disordine, la casualità, l'indeterminato sono fenomeni con cui la contemporaneità si trova inevitabilmente a fare i conti e di cui, invece di cercare di aggirare la complessità, sceglie di fornirne un'analisi descrittiva e sfruttare il potenziale creativo, per farne la propria cifra stilistica. ¶ All'interno del volume, che non si occupa soltanto di forme artistiche allora sperimentali e non ancora legittimate come tali – quali la musica elettronica e la pittura informale – ma cita nella propria trattazione esempi di opere del passato, il testo estetico assume la centralità di una «metafora epistemologica», viene cioè inteso in quanto espressione di quella che Alois Riegl chiama *Kunstwollen*, il modo in cui la cultura di una determinata epoca descrive il mondo secondo un paradigma prevalente. Prerogativa delle narrative postmoderne, l'apertura dell'opera, intesa sia sul piano strutturale che interpretativo, indica la sua disponibilità ad accogliere, nella fruizione o nell'esecuzione, l'intervento dell'utente; una tale opera si costituisce perciò «nel rendersi disponibile a varie integrazioni, concreti complementi produttivi, incanalandoli a priori nel gioco di una vitalità strutturale che l'opera possiede anche se non è finita, e che appare valida anche in vista di esiti diversi e molteplici» (Eco 1962 [1997: 59-60]). Questa operazione di «completamento» è una componente inevitabile di ogni processo in cui il fruitore è portato a interferire – e in parte ad autoprodurre – il significato, ma nel caso di alcune opere, come il *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen, che propone

97

all'esecutore una **struttura modulare** per comporre la successione dei pezzi in modo autonomo, la cooperazione viene richiesta in maniera esplicita divenendo una manifesta scelta estetica. Analogamente l'a-

apertura può essere enfatizzata creando testi stratificati, composti da livelli di lettura molteplici o esprimersi attraverso una predilezione nei confronti di ciò che si presenta come indefinito e potenziale. In altre parole, la poetica dell'opera aperta è riconducibile ad ogni espressione artistica che abbracci l'ambiguità senza tentare di costringerla all'interno di un ordine univoco e necessario e la cui validità si riconosca

93

piuttosto in una **prospettiva pragmatica** che vede il testo come luogo di produzione di senso e di messa in discussione degli apparati di senso stessi. ¶ Al posto della ricerca di un'immagine di finitezza e perfezione perpetuata dall'artista medievale, il cui *Kunstwollen* rispecchia una concezione del cosmo come gerarchia di ordini prefissati, si fa strada la possibilità di un'«opera in movimento», resa continuamente instabile dal libero intervento dell'interprete. L'artista contemporaneo è consapevole della natura composita dei processi interpretativi, all'interno dei quali la risposta del fruitore, reinventando il messaggio dell'autore, diventa, di fatto, un'*esecuzione* (Eco 1962 [1997: 34]). Assimilando l'apertura dell'opera a quella del dibattito (Eco 1962 [1997: 45]), Eco considera l'opera d'arte «un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante» (Eco 1962 [1997: 16]), da cui possono quindi nascere nuovi discorsi capaci non solo di elaborarlo ulteriormente, ma di metterlo in dubbio, rovesciarlo, reinventarlo, senza tuttavia riuscire ad attribuirvi una soluzione. L'intento di realizzare «un'opera d'arte che abbia la stessa apertura perenne della realtà» (Pasqualino in Eco 1962 [1997: xiii]) si traduce nell'elaborazione di una forma che porta inscritti in sé tutti gli esiti nei quali potrebbe identificarsi, senza per questo allontanarsi la propria singolarità: «l'autore offre insomma al fruitore un'opera *da finire*: non sa esattamente in qual modo l'opera potrà essere portata a termine, ma sa che l'opera portata a termine sarà pur sempre la *sua* opera, non un'altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà concretata una forma che è la *sua* forma, anche se organizzata da un altro in un modo che egli non poteva completamente prevedere: poiché egli in sostanza aveva proposto delle possibilità già razionalmente organizzate, orientate e dotate di esigenze organiche di sviluppo» (Eco 1962 [1997: 58-59]). L'apertura dell'opera non indica infatti la totale conformazione di questa ad ogni possibile interpretazione, ma al contrario implica che più un testo è aperto, più è facile prevedere i significati che questo può assumere, poiché, puntando ossessivamente a suscitare una reazione precisa da parte del lettore, esso si rende disponibile a qualsiasi decodifica aberrante (Eco 1979), che lo allontana dai presupposti iniziali. ¶ Gianni Scalia, cogliendo le implicazioni, sul piano della produzione artistica così come della critica, delle argomentazioni elaborate in *Opera aperta*, afferma che questo volume «ha messo alle corde, da una parte quelli [...] per cui l'opera letteraria è *prius*, originalità originaria, oggettività e soggettività “sublimi”; e dall'altra parte quelli [...] per cui l'opera è *posterius*, derivazione seconda, sovrastruttura dialettica» (Scalia in Eco 1962 [1997: xviii]). «L'opera che “suggerisce”» (Eco 1962 [1997: 41]) non confeziona un messaggio finito e autonomo in attesa di essere decifrato, né si identifica pienamente nella propria destinazione, ma attua un'operazione di

decentramento che impedisce di identificare un unico percorso interpretativo, riconoscendo proprio in questa mancanza di determinatezza il fondamento dell'operazione conoscitiva. Essa presenta all'osservatore un testo che non deve limitarsi ad essere “letto”, ma si identifica in quello che Roland Barthes chiama «scrivibile», la risoluzione a non arrestarsi nella staticità di una singola manifestazione per sintetizzare in sé «il romanzesco senza il romanzo, la poesia senza la lirica, il saggio senza la dissertazione, la scrittura senza lo stile, la produzione senza il prodotto, la strutturazione senza la struttura» (Barthes 1970 [tr. it. 1973: 11]).

L'utilizzo di forme narrative incapaci di concludersi in una forma definitiva denota la presa di coscienza di come la realtà possa essere descritta solamente attraverso l'elenco sempre aperto e perciò potenzialmente infinito delle interpretazioni che la definiscono.

Lista e vertigine dell'infinito 64

Lo spostamento da una «poetica dell'univoco e del necessario» (Eco 1962 [1997: 38]) a un'opera che trova la propria determinazione nelle infinite interpretazioni che l'atto di fruizione può generare implica una più ampia riflessione sulle modalità di produzione del significato che prescrive di ricercare quest'ultimo nelle circostanze di vita di un segno piuttosto che in una definizione universale.

Significato e uso 92

PERCEZIONE E SEMIOSI

Tramite la propria riflessione sul ruolo della scrittura quale strumento conoscitivo, Calvino mostra come sia possibile ottenere un modello onnicomprensivo di rappresentazione del mondo a partire dalla molteplicità e dalla singolarità delle esperienze.

Italo Calvino e la letteratura potenziale

La "scrittura" all'interno dello sconfinato archivio del sapere rappresentato dall'enciclopedia semiotica prevede uno scambio tra una dimensione privata ed una condivisa, attraverso il quale si rende possibile il passaggio dall'insieme disordinato di impressioni acquisite attraverso la percezione a un insieme di significati raggruppati secondo schemi riconosciuti.

Enciclopedia

Secondo Umberto Eco, il sapere umano si basa su due tipi di conoscenza registrata, una che deriva dall'esperienza personale e un'altra che viene costruita a partire dal "sentito dire", dal sapere acquisito da fonti esterne. Nel primo caso i meccanismi percettivi vengono coinvolti direttamente, mentre nel secondo ci troviamo ad avere a che fare con una conoscenza già mediata rispetto al fenomeno o all'Oggetto che funge da referente, ma ciò che emerge in entrambe le situazioni è che, nella ricerca di un modello di interpretazione della realtà, «il linguaggio è metafora nel senso che esso non soltanto accumula, ma traduce anche l'esperienza da una forma in un'altra» (McLuhan 1962 [tr. it. 1976: 26]), individuando un territorio condiviso che consente la comunicazione e lo scambio di conoscenze: «nessuno vive nell'immediato presente: tutti colleghiamo cose ed eventi mediante il collante della memoria, personale e collettiva (storia o mito che sia). [...] E vivendo sulla base di due memorie (quella individuale per cui ci raccontiamo che cosa abbiamo fatto ieri, e quella collettiva per cui ci hanno raccontato quando e dove è nata nostra madre) siamo portati spesso a confonderle, come se della nascita di nostra madre (ma infine anche di quella di Giulio Cesare) avessimo avuto la stessa esperienza *oculare* che abbiamo avuto del nostro ultimo viaggio. Questo incontro di memoria individuale e collettiva *allunga* la nostra vita, sia pure all'indietro, e ci fa balenare davanti agli occhi della mente una promessa di immortalità. Godere di questa memoria collettiva [...] ci pone un poco nella condizione di Borges davanti al punto magico dell'Aleph: in qualche modo nel corso della nostra vita noi possiamo rabbrivire con Napoleone per un levarsi improvviso del vento dell'Atlantico su Sant'Elena, gioire con Enrico v per la vittoria di Azincourt, soffrire con Cesare per il tradimento di Bruto» (Eco 1994: 162-163). Il rapporto tra una dimensione individuale e una pubblica non è di separazione, ma si concretizza in una **dialettica tra conoscenza diretta e indiretta**: «se si stabilisce che si ha semiosi solo quando appaiono funzioni segniche istituzionalizzate, allora parlare di semiosi nel caso della percezione sarebbe pura metafora – e si dovrebbe dire in tal caso che la cosiddetta semiosi primaria è solo una pre-condizione della semiosi»; tuttavia «il rapporto tra questa fase primaria e lo sviluppo successivo della semiosi pienamente dispiegata non presenta fratture evidenti, ma costituisce anzi una sequenza di fasi in cui la precedente determina la successiva» (Eco 1997 [1998: 106-107]). Si può dunque dire che la mente disponga di due meccanismi, uno "diretto" e uno "indiretto", per "scrivere" in un unico registro che comprende il sapere in ogni sua forma, due differenti modalità di accesso che si incontrano e si sovrappongono continuamente, tanto da rendere difficile discernere di quale si tratti. ¶ Se, come asserisce la teoria dell'interpretazione, il pensiero stesso costituisce una mediazione, in quanto «non abbiamo alcun potere né di introspezione né di intuizione, ma ogni conoscenza deriva per ragionamento ipotetico dalla conoscenza di fatti esterni e da conoscenze precedenti» (Peirce CP 5.265), occorre chiedersi come sia possibile compiere quel "salto" tra esperienza percettiva e concetto che consente un livello d'astrazione tale da fare in modo che un'espressione non si riferisca a un Oggetto esistente di cui il parlante ha esperienza, bensì a un Oggetto ipotetico che rappresenta tutte le sue

possibili manifestazioni. In Eco (1997), l'autore affronta la questione riagganciandosi alla tradizione filosofica e in particolare allo schema-

tismo di Kant; per illustrare in che modo il «sentimento semplice» cui giungiamo tramite l'abduzione permetta di unificare il molteplice della percezione, introduce il concetto di **Tipo Cognitivo** (abbreviandolo in TC) quale mediazione tra concetto e intuizione. Con questo termine, Eco intende individuare un modello o parametro – un tipo appunto – che permetta di costruire un'immagine con funzione paradigmatica, al fine ricondurre un significato a diverse sue manifestazioni. Per avere un'idea più chiara di cosa rappresenti il Tipo Cognitivo, possiamo pensare al caso di un individuo che si trovi di fronte a un animale a lui

più o meno sconosciuto. Anche se **in modo erroneo dal punto di vista di una conoscenza più approfondita o legata a discipline specialistiche**, a seguito dell'incontro l'interprete è in grado di costruire, sulla base di ciò che ha avuto modo di osservare, un proprio schema “multimediale” dell'animale che gli consenta di collocarlo all'interno del proprio registro delle conoscenze, comprendente non solo i tratti morfologici, ma anche altre caratteristiche come il verso, le movenze etc. Il Tipo Cognitivo ha valenza pragmatica, perché permetterà di riconoscere altri esemplari in futuro e in questo risiede la sua rilevanza: non è importante che in esso sia contenuta tutta l'informazione attorno al concetto, ma che ci si possa accordare nel dare un nome a quest'ultimo quale prototipo di tale concetto. ¶ È proprio attraverso l'atto sociale del nominare che avviene il passaggio dalla sfera privata alla dimensione condivisa. All'insieme disordinato di diverse esperienze – o Interpretanti – che circonda il contenuto associato all'espressione si dà il nome di Contenuto Nucleare (CN). In alcuni casi vi è piena corrispondenza tra TC e CN, con la differenza che, se il primo riguarda la semiosi percettiva, la garanzia del riferimento felice, l'altro realizza l'accordo comunicativo che permette di stabilire un terreno comune. Interpretazioni che denotano una competenza più approfondita, come collocare un animale nella *directory* della specie di appartenenza, sono attribuibili al possessore di un Contenuto Molare (CM), una conoscenza allargata e complessa dell'Oggetto. Il CM è intersoggettivo, ovvero cambia in base al gruppo di riferimento poiché rappresenta porzioni di competenza settoriale. I tre livelli della costruzione del significato – TC, CN e CM – determinano diversi registri per quanto riguarda la comunicazione intorno a un determinato Oggetto: nel momento in cui ha luogo l'atto comunicativo, le enciclopedie individuali dei parlanti interagiscono e in base alle zone di sovrapposizione o di mancata corrispondenza verrà determinato l'esito dell'interazione. Questa tendenza del significato a “imbastardirsi” non può essere ignorata da una teoria della definizione, che non riguarda la corrispondenza con uno stato di cose o con un modello acquisito, bensì le relazioni individuate da una specifica contingenza; come fa notare Michel Foucault, «sapere consiste dunque nel riferire linguaggio a linguaggio. Nel restituire la grande distesa uniforme delle parole e delle cose. Nel far parlare tutto. [...] Ciò che caratterizza il conoscere non è né il vedere né il dimostrare, ma l'interpretare» (Foucault 1966 [tr. it. 1978: 55]).

Divergenze circa l'organizzazione della conoscenza a livello individuale possono portare a esiti differenti anche nel caso in cui i due dialoganti rivestano i ruoli di autore e fruitore di un testo scritto, una circostanza in cui tale testo assume un significato unicamente attraverso il dialogo e la cooperazione tra le due parti.

Autore e lettore 22

Il passaggio dalla dimensione individuale della percezione all'intersoggettività su cui si basa la comunicazione avviene per mezzo delle griglie culturali, attraverso le quali gli appartenenti ad uno stesso gruppo organizzano elementi affini per definire i confini di un campo semantico. Segmentazione di campi semantici 84

RIZOMA

In opposizione al modello dell'albero, Gilles Deleuze e Félix Guattari descrivono la figura del rizoma come realizzazione di un modello di pensiero che opera per associazione invece che per disgiunzione e per il quale il significato è sempre localizzato, molteplice e mobile.

Dizionario

Per descrivere questa configurazione molteplice e multidimensionale, Eco ricorre alla metafora post-strutturalista del rizoma, un modello di rappresentazione, caratterizzato da non-finitezza e mobilità, al cui interno ogni punto è attraversato da un numero infinito di vie che lo collegano ad altri.

Enciclopedia

Il filosofo Gilles Deleuze e lo psicanalista Félix Guattari introducono la figura del rizoma nelle prime pagine di *Mille piani. Capitalismo e Schizofrenia* (1980). In ambito botanico, il rizoma è un particolare tipo di radice che penetra nel terreno con un movimento di espansione orizzontale, a differenza del tipo di radice a fittone, che affonda in senso verticale. Ha **struttura diffusiva e reticolare**, per cui tutte le sue parti sono collegate ma anche indipendenti le une dalle altre e ogni estremità può essere spezzata e riconnessa: dotato di gemme che permettono lo sviluppo di nuovi fusti, la caratteristica propria del rizoma è infatti quella di sviluppare autonomamente nuove piante anche in condizioni sfavorevoli e queste sue peculiarità hanno spinto alcuni pensatori a farne uso in termini metaforici. L'orizzontalità rizomatica si oppone al pensiero che riduce tutto ad unità, che procede in verticale per opposizioni binarie dicotomizzando il reale per far rientrare il molteplice nella struttura: «sottrarre l'unico della molteplicità da costituire; scrivere in n-1. Questo sistema potrebbe essere chiamato rizoma. Un rizoma, come stelo sotterraneo, si distingue assolutamente dalle radici e dalle radicele. I bulbi, i tuberi sono rizomi. [...] Perfino certi animali lo sono, nella loro forma di muta, i topi sono rizomi. Le tane lo sono, in tutte le loro funzioni di habitat, di provvista, di spostamento, di schivata e di rottura. Il rizoma in se stesso ha forme molto diverse, dalla sua estensione superficiale ramificata in tutti i sensi fino alle sue concrezioni in bulbi e tuberi. Quando i topi scivolano gli uni sotto gli altri. C'è il meglio e il peggio nel rizoma: la patata e la gramigna, l'erbaccia. Animale e pianta, la gramigna è il crab-grass» (Deleuze e Guattari 1980 [tr. it. 2019: 41]). Come modello teorico e paradigma di pensiero, il rizoma esclude ogni modello interpretativo che si basa sull'esistenza di idee a priori, elude ogni forma di dualismo e trascendenza sostituendo una struttura articolata a un sistema di rigide categorie binarie. Volgendo lo sguardo

39

dall'iperurario al sottosuolo, ribalta la struttura dell'albero porfiriano e la prospettiva che lo nutriva, indicando uno schema di pensiero inclusivo e connettivo: se arborea è stato sinonimo di separare seguendo schemi gerarchici e lineari, il pensiero a rizoma è in grado di stabilire connessioni produttive in qualsiasi direzione, di riunire in sé la totalità senza ricorrere ad organizzazioni gerarchiche. Costruire tassonomie si basa sulla capacità attrattiva che permette di effettuare raggruppamenti, ma la conoscenza umana opera diversamente: «l'albero impone il verbo "essere", ma il rizoma ha per tessuto la congiunzione "e... e... e..."» (Deleuze e Guattari 1980 [tr. it. 2019: 66]) poiché rappresenta una struttura senza centro – o meglio un'anti-struttura – in cui ogni nodo può essere connesso con qualsiasi altro punto attraverso configurazioni in continua evoluzione. ¶ Elaborando quella che definiscono una teoria del *concatenamento* (*agencement*), i due autori forniscono un'alternativa ai sistemi epistemologici che si fondano sulla definizione unica e necessaria; invece che ricercare caratteristiche immutabili e preesistenti all'Oggetto, Deleuze e Guattari guardano agli eventi, alla contingenza e non all'essenza. Il concatenamento non è né parte né totalità, ma è definito unicamente dalle relazioni che intrattiene con l'esterno, dalla loro mescolanza e aggregazione. Nella molteplicità non contano gli elementi, ma quello che si trova tra gli elementi stessi e per questo un fenomeno non è solo un insieme di unità singole, ma implica

un processo costruttivo che dà forma a una disposizione specifica. L'essere parte di un tutto precede la singolarità delle parti e le subordina a un principio organizzativo, per cui ogni elemento può essere aggiunto, sottratto o ricombinato infinite volte senza creare o distruggere la totalità di cui fa parte; questo complesso di relazioni non è né trascendente né preesistente e perciò non può essere rappresentato. Poiché le relazioni sono immanenti agli elementi, l'*agencement* non significa nulla al di fuori dell'ordine che determina in una particolare situazione; esso definisce in modo specifico poiché non ammette altre occorrenze e perciò non può fare riferimento ad alcuna categoria precostituita. Una costellazione di stelle non è causa dell'esistenza delle stelle che la compongono, è un nome per un insieme di relazioni da cui si forma un'aggregazione. Ma se senza le stelle non ci sarebbero le relazioni tra di esse, dall'altro lato senza le relazioni ci sarebbe solo un'eterogeneità, mentre il concatenamento sono le stelle connesse l'una all'altra. Tuttavia, poiché le stelle nascono, muoiono e si muovono in base al punto di vista, non esiste un'essenza della costellazione: essa è un evento singolo, un insieme di relazioni impermanente, soggetto a variazioni reciproche a seguito dei cambiamenti nei propri elementi e viceversa. ¶ La «geofilosofia» (Deleuze e Guattari 1991 [tr. it. 1996: 77]) che Deleuze e Guattari designano intende mettere da parte la prospettiva storica convenzionale in favore di una filosofia del divenire, che fa del proprio oggetto di indagine le stratificazioni che si sono succedute come segno di diverse epoche, «accumulazioni, coagulazioni, sedimentazioni, corrugamenti» (Deleuze e Guattari 1980 [tr. it. 2019: 684]) coinvolti in un gioco sempre nuovo di scarto e persistenza. Uno degli obiettivi individuati dagli autori è svincolare i sistemi sociali, linguistici, letterari e filosofici dalle strutture trascendenti, per rendere la cultura instabile e in movimento. Il libro, veicolo culturale per antonomasia spesso assun-

59

to come **simbolo del desiderio umano di completezza, integrità e finitudine**, non può che rifarsi alla configurazione del rizoma, in quanto il suo essere immerso in una vasta rete di processi che continuano a plasmarne l'identità rende impossibile identificare una forma stabile e definita. Così come il sapere non si costituisce a partire da punti di riferimento costanti e immutabili, l'elaborazione di un discorso deve avvalersi di forme provvisorie e infinitamente ricentrabili, che consentano la determinazione solo nell'accidente, nell'evento specifico, nelle proprietà contingenti, nella minuscola ramificazione: «il rizoma è un'antigenealogia. È una memoria corta o un'antimemoria» (Deleuze e Guattari 1980 [tr. it. 2019: 61]), che non si identifica nella fissità di un ordine sempre valido, ma «comprende la dimenticanza come processo» (Deleuze e Guattari 1980 [tr. it. 2019: 53]). La critica del «libro-radice» (Deleuze e Guattari 1980 [tr. it. 2019: 39]), inteso come forma letteraria che enfatizza categorie solide, suddivisioni in capitoli e sottocapitoli, prende le mosse dalla constatazione che «in un libro, come in ogni cosa, ci sono linee di articolazione o di segmentarietà, strati, territorialità; ma anche linee di fuga, movimenti di deterritorializzazione e di destratificazione» (Deleuze e Guattari 1980 [tr. it. 2019: 38]). *Mille piani* stesso, con quattordici «capitoli» (i *plateaux*) che seguono una logica orizzontale e

perciò possono essere letti in ordine sparso, più uno che funge da mappatura dei punti di intersezione, è scritto come un rizoma e si presenta come un «tutto frammentario» (Deleuze e Guattari 1991 [tr. it. 1996: 25]) le cui parti funzionano insieme secondo incastri sempre variabili. ¶ Riconoscere l'inconsistenza dei sistemi che condannano a una prospettiva unica comporta, in senso più ampio, l'abbandono di un intero paradigma di pensiero: «il modello dell'albero, in quanto regesto che si voleva finito, rispecchiava la concezione di un cosmo ordinato e concluso su se stesso, sul proprio numero definito e inalterabile di sfere concentriche» (Eco 2007: 61), mentre il rizoma rimanda all'idea di un sistema complesso, supera l'insufficienza della linearità e si colloca all'interno di uno spazio multidimensionale. Ad esso è affidata la funzione di destituire il pensiero che ricorre agli specialismi disciplinari per ricavare un'organizzazione universale, contrapponendo a tale atteggiamento conoscitivo una prospettiva e un modello operativo trasversali.

Sperimentando attraverso l'organizzazione rizomatica un tipo di scrittura che, superando la forma statica e lineare del libro, abbandoni qualunque organizzazione gerarchica e conseguente ordine di lettura, le riflessioni di Deleuze e Guattari si allineano ai presupposti concettuali alla base della struttura aperta e reversibile dell'ipertesto.

Ipertesto 48

Il modo in cui il rizoma realizza l'idea di un modello di conoscenza reticolare, nel quale ogni elemento vive unicamente nello spazio mediano che lo mette in relazione con gli altri, accomuna il concetto di Deleuze e Guattari alla mappa di un labirinto, nella quale territori diversi si incontrano attraverso percorsi tortuosi e disorientanti.

Labirinto 54

SEGMENTAZIONE DI CAMPI SEMANTICI

Attraverso la categoria di Interpretante, che espande la nozione di codice poiché comprende anche le proposizioni che vanno oltre la rappresentazione da dizionario, il significato, dall'immagine di un'entità conclusa, si riconosce nel modo in cui le unità semantiche vengono raggruppate per dare luogo agli schemi cognitivi su cui si basa la struttura del linguaggio. Dizionario

Il passaggio dalla dimensione individuale della percezione all'intersoggettività su cui si basa la comunicazione avviene per mezzo delle griglie culturali, attraverso le quali gli appartenenti ad uno stesso gruppo organizzano elementi affini per definire i confini di un campo semantico. Percezione e semiosi

È il concetto stesso di segno a inficiare una visione del significato come entità stabile e conclusa in se stessa. Un segno non si limita a riferirsi a un Oggetto, ma può essere considerato tale solo qualora produca un Interpretante; esso è infatti «ogni cosa che determina qualcos'altro [...] a riferirsi a un oggetto a cui esso stesso si riferisce... nello stesso modo, l'interpretante diventando a propria volta un segno, e così via all'infinito» (Peirce CP 2.300). La categoria di Interpretante consente di inquadrare il significato come fenomeno molteplice e situato: poiché tutto è potenzialmente reinterpretabile e ogni determinazione non può prescindere dall'essere ulteriormente definita, l'insieme degli Interpretanti di un semema è nettamente più vasto della totalità delle sue marche semantiche e il modo in cui le diverse interpretazioni segmentano la realtà per permetterne la comprensione denota una particolare **specificità culturale**. Umberto Eco sottolinea come la semiosi illimitata sia «la sola garanzia di un sistema semiotico capace di spiegare se stesso nei propri termini» (Eco 1975: 101), in quanto un significato non si costituisce sulla base di concetti primitivi o categorie a priori, ma è un continuo concatenamento di Interpretanti che circoscrivono *unità culturali*. Con questa espressione, riprendendo la semantica strutturale di Louis Trolle Hjelmslev, in particolare il concetto di *forma del contenuto*, l'autore intende spiegare il modo in cui le culture pertinentizzano la materia in unità semantiche a cui assegnano significanti per nominarle. La significazione e la comunicazione non riguardano infatti il rapporto con un referente, ma ogni espressione è veicolo di contenuto identificato culturalmente. Il concetto di unità culturale permette di comprendere da un punto di vista sociosemiotico il meccanismo tramite il quale la cultura non solo definisce il mondo, ma lo trasforma, e fornisce un'immagine del sapere umano come mezzo attraverso cui è possibile «non tanto riflettere nell'elemento neutro del linguaggio ciò che si sa [...] ma ricostruire, attraverso il concatenamento delle parole e la loro disposizione nello spazio, l'ordine stesso del mondo» (Foucault 1966 [tr. it. 1978: 52]). La forma del contenuto riguarda il modo in cui gli Interpretanti riconducibili ad un particolare segno si presentano come **una rete di posizioni all'interno dello stesso campo semantico**, ovvero il modo in cui essi definiscono le unità culturali «in modo asintotico, senza mai arrivare a “toccarle” direttamente ma rendendole di fatto accessibili attraverso altre unità culturali» (Eco 1975: 104). Il significato di un termine, che viene inteso come ciò che una cultura ha definito come distinto da altre cose, viene perciò individuato nell'approssimazione circa i confini del campo semantico di riferimento. ¶ Le unità si possono definire interculturali qualora l'uso di una parola in diverse lingue non determini una variazione nel contenuto, come accade con i termini [chien], [Hund], [dog]. Tuttavia, vi sono molti casi in cui una cultura organizza e delimita un significato in modo diverso da altre e questo comporta una differente estensione del campo semantico: la parola [ars] nella cultura medievale indicava sia arte che tecnica che artigianato, termini che noi distinguiamo l'uno dall'altro. Il noto esempio di Hjelmslev (1961) mostra il diverso modo di circoscrivere il significato dei termini che indicano «albero», «legno» e «bosco» in danese, tedesco e francese, evidenziando le corrispondenze e le divergenze fra le tre lingue: il francese [bois] indica ciò che in tedesco viene veicolato dal signi-

ficante [Holz], ma anche una porzione dell'area coperta da [Wald]. Così come i francesi distinguono due tipologie di bosco, uno più piccolo [bois] e uno più grande [forêt]. Anche la suddivisione dello spettro cromatico, sebbene si basi sulla registrazione di lunghezze d'onda, che a prima vista potrebbe apparire come un referente, risente di un'influenza culturale: si tratta di una realtà pertinentizzata dalla scienza, la quale, su base esperienziale e non arbitraria, ha suddiviso il *continuum* cromatico per permettere la comunicazione dei colori. Studi scientifici suggeriscono che la geografia influenzi questo tipo di segmentazione, in quanto l'ambiente circostante e le necessità che esso genera stimolano particolari comportamenti necessari per la sopravvivenza: le popolazioni che vivono in un deserto rosso avranno bisogno di riconoscere maggiori tonalità di questo colore, così come costituiscono parametri determinanti la presenza o meno di specchi d'acqua e la durata delle ore di luce. Queste osservazioni dimostrano come sia «in virtù di uno stesso movimento che la mente parla e conosce» (Foucault 1966 [tr. it. 1978: 102]) e che anche l'esperienza sia mediata dalla cultura, in quanto la costruzione di un significato ricorre ad altre unità semantiche che ne contestualizzano l'uso: «posso definire il rosso non solo nei termini della lunghezza d'onda corrispondente, ma posso dire che è il colore delle ciliegie, delle giacche delle Guardie a Cavallo canadesi, di molte bandiere nazionali» (Eco 1997 [1998: 131]). Un esempio letterario del valore posizionale degli Interpretanti è rilevabile in Aulo Gellio, autore del II secolo d.C. che nelle *Noctes Atticae* (11, 26) offre uno sguardo sulla natura stratificata della cultura latina dell'epoca, plasmata da diverse influenze e contaminazioni. L'autore sembra non riuscire a elaborare un campo cromatico organizzato coerentemente, poiché fa uso di descrizioni prese in prestito da scrittori di epoche diverse, ottenendo come risultato un sistema di significati confusionario e talvolta contraddittorio. ¶ Se ogni mediazione culturale è sempre parziale, questo non ne pregiudica la validità, in quanto un significato non si riferisce a uno stato di cose, ma alla percezione di tale stato di cose e anche la designazione di un referente attraverso un'espressione rappresenta una conoscenza situata: dire che il rosso è [il colore del fuoco] significa fare ricorso a una diversa unità culturale per identificare tale significato rispetto a chiamarlo [il colore del sangue], per cui si può affermare che le due espressioni condividano la stessa *Bedeutung* ma divergano rispetto al *Sinn*. È ingenuo presumere che un significato corrisponda a un oggetto reale, perché in questo caso non si potrebbero spiegare significanti che si riferiscono a entità inesistenti, immaginarie o estinte. È

77

su questa **dialettica tra conoscenza diretta e indiretta**, tra noto e ignoto che si sviluppa l'episodio riportato in Eco (1997) tratto dal *Milione* di Marco Polo: sebbene, per ovvie ragioni, non ne avesse mai visto uno, Marco Polo disponeva tra le sue conoscenze del concetto di «unicorno» fornitogli dalla cultura contemporanea. Quando il viaggiatore vede per la prima volta degli esemplari di rinoceronte (*Milione* 143), animale a lui sconosciuto, li classifica come unicorni, adattando la “voce” in questione in base alla sua nuova esperienza: «un esempio classico di questo procedimento lo troviamo in Marco Polo, che a Giava vede (lo comprendiamo noi ora) dei rinoceronti. Ma si tratta di animali che lui non ha mai visto, salvo che, per analogia con altri animali noti, ne distingue il cor-

po, le quattro zampe, e il corno. Siccome la sua cultura gli metteva a disposizione la nozione di unicorno, come appunto il quadrupede con un corno sul muso, egli designa quegli animali come unicorni. Poi, siccome è cronista onesto e puntiglioso, si affretta a dirci che però questi unicorni sono abbastanza strani, vorremmo dire poco specifici, dato che non sono bianchi e snelli ma hanno “pelo di bufali e piedi come leofanti”, il corno è nero e sgraziato, la lingua spinosa, la testa è simile a quella di un cinghiale. [...] Marco Polo sembra prendere una decisione: anziché risegmentare il contenuto aggiungendo un nuovo animale all'universo dei viventi, corregge la descrizione vigente degli unicorni che, se ci sono, sono dunque come egli li ha visti e non come la leggenda racconta» (Eco 1997 [1998: 43]). ¶ Le griglie culturali costituiscono i modi di organizzazione di quel “già detto” che, facendosi continuamente Segno e Interpretante, consente di inglobare in sé il nuovo. Appare chiaro come la conoscenza non avvenga mai per intuizione e il contenuto di un'espressione non debba essere ricercato né nel referente né in un concetto puro, ma nelle linee di congiunzione tra unità semantiche tracciate dalla cultura. La dicotomia hjelmsleviana del segno viene risolta in quello spazio mediano che permette di guardare oltre: «anche la stessa correlazione fra piano dell'espressione e piano del contenuto si regge su di una differenza: rimando, rinvio reciproco fra due eterogeneità, la funzione segnica vive sulla dialettica di presenza e di assenza. Partendo da questa premessa strutturale si può dissolvere l'intero sistema dei segni in una rete di fratture, e identificare la natura del segno in quella “ferita” o “apertura” o “divaricazione” che costituendolo lo annulla» (Eco 1984: 17).

La constatazione che, nella formulazione di un qualunque tipo di interpretazione, non possiamo fare a meno di attingere a conoscenze precedenti e nozioni acquisite rappresenta il principio alla base del metodo combinatorio, secondo cui è possibile designare un nuovo significato riorganizzando le unità semantiche attraverso differenti configurazioni.

Combinatoria 34

La constatazione che «non c'è interpretante che, nell'adeguare il segno che interpreta, non ne sposti sia pure di poco i confini» (Eco 1984 [1997: 52]) porta a considerare la produzione di senso come fenomeno situato, che risponde e si adatta alle circostanze comunicative di riferimento.

Significato e uso 92

SERENDIPITÀ

Mostrando come sia possibile produrre infiniti nuovi significati attraverso la ricombinazione di un insieme finito di elementi, il metodo combinatorio suggerisce che l'individuazione di una nuova associazione di idee possa condurre ad una scoperta inaspettata.

Combinatoria

L'atipico modello organizzativo esprime la convinzione che, all'interno di un percorso di ricerca, talvolta sia l'incontro fortuito, la deviazione su un cammino secondario a offrire i risultati più fecondi, a suggerire un'associazione di idee che rimarrebbe nascosta a chi prosegue sulla "via principale".

La biblioteca di Aby Warburg

Con l'espressione |serendipità| si indica l'arte di **compiere senza intenzione scoperte felici**, imbattendosi in qualcosa per caso o arrivando a una conclusione preziosa collegando tra loro fatti apparentemente insignificanti. La parola ha origine dall'antico nome dello Sri Lanka: Serendippo (in arabo *Sarandib*, derivato dal sanscrito con il significato di «isola della tana dei leoni»). Il primo utilizzo noto del termine, in inglese |*serendipity*|, è attribuito a Horace Walpole, storico dell'arte, uomo di lettere, antiquario e parlamentare inglese del XVIII secolo, amante dei neologismi a tal punto che all'epoca gli si attribuiva l'introduzione nel Dizionario Inglese di Oxford di circa duecento nuovi vocaboli. In una lettera scritta il 28 gennaio 1754 a Horace Mann, un amico che viveva a Firenze, Walpole parla di una scoperta inaspettata che aveva fatto su un dipinto perduto di Giorgio Vasari raffigurante Bianca Cappello, facendo riferimento a una raccolta pubblicata a Venezia nel 1557 dal titolo *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, rielaborazione di una fiaba persiana tradotta in italiano da Cristoforo Armeno. Nel racconto, i tre protagonisti, tra varie peripezie, finiscono per ritrovare un cammello scomparso grazie a una serie di scoperte accidentali e fortunate, trovando sul loro cammino una serie di indizi che li salvano in più di un'occasione. Nella lettera, Walpole allude a quella che lui stesso definisce una «sciocca favoletta» per spiegare al suo corrispondente il senso del neologismo appena partorito, attribuibile a quella singolare capacità umana che consente di arrivare a scoperte tanto puntuali quanto inattese: «è stato una volta che lessi una favoletta dal titolo *I tre principi di Serendippo*. Quando le loro altezze viaggiavano, continuavano a fare scoperte, per accidente e per sagacia, di cose di cui non erano in cerca: per esempio, uno di loro scoprì che un mulo cieco dall'occhio destro era passato da poco per la stessa strada, dato che l'erba era stata mangiata solo sul lato sinistro, dove appariva ridotta peggio che sul destro – ora capisce la serendipità?» (Walpole in Remer 1965 [traduzione mia]). ¶ Nonostante sia stato un letterato a intuire per primo le implicazioni della serendipità, gli esempi più conosciuti ad scoperta serendipica riguardano discipline biomediche, geofisiche e naturali e includono molte tecnologie che oggi sono essenziali per la vita quotidiana come i raggi X, il dagherrotipo e il forno a microonde. La storia popolare della scienza è piena di aneddoti, talvolta dal sapore leggendario, in cui un caso fortunato porta a scoperte rivoluzionarie: Isaac Newton che formulò la legge di gravitazione universale osservando la caduta di una mela dall'albero, Alexander Fleming che nel 1929 scoprì la penicillina per via della muffa che per caso si era formata su una provetta nel corso di un esperimento, fino a Cristoforo Colombo, che pensava di aver raggiunto le Indie e invece scoprì il Nuovo Continente. Sebbene si collochi al di fuori da una strutturata intenzione di ricerca e sia indissolubilmente legata al concetto di incertezza, la serendipità non è puro caso. I requisiti perché essa si manifesti includono un particolare acume, capacità di osservazione e l'essere pronti e ricettivi nei confronti di un risultato sorprendente. Al ricercatore è inoltre richiesto di essere tollerante nei confronti dell'errore – l'evoluzione *in primis* insegna a procedere per tentativi e spesso ad avanzare proprio grazie agli errori – lungimirante e

102

disposto ad adottare una **prospettiva metodologica trasversale** rispetto al contesto di partenza. Se in alcune circostanze «frugare nel repertorio

del sapere è come rovistare in un immenso magazzino di cui non si conosce ancora l'estensione» (Eco 2007: 44), il vagare del pensiero con una tale disposizione d'animo permette di liberare le idee per favorirne la ricombinazione attraverso nuove associazioni, consentendo alla ricerca di aprirsi in direzioni di maggiore generalità. Un celebre esempio del modo in cui questa particolare capacità prenda le mosse da un insieme di ricerca, contingenza e conoscenza pregressa è il caso del chimico tedesco Friedrich August Kekulé von Stradonitz, che durante i suoi studi sul composto chimico del benzene intuisce la struttura della molecola

95

richiamando *per evocazione* l'immagine dell'uroboro e "sovrapponeandola" al proprio obiettivo di ricerca. In questa occasione così come nel caso di altre intuizioni raggiunte in modo serendipitoso, la scoperta è significativa per chi la fa, non costituisce un'epifania o una rivelazione che si presenta leggibile agli occhi di un qualunque osservatore, ma il perfezionamento di un'intuizione già formata. Solo una buona sintesi di preparazione e apertura mentale permette infatti di riconoscere, in un particolare accidente, non un fallimento o un esperimento malriuscito, ma una trovata inaspettata. ¶ Accettare l'imponderabile non solo nella pratica inventiva, ma in ogni aspetto dell'esistenza implica accogliere l'idea che nella realtà debba essere insito qualche elemento di casualità: chi sa già con esattezza quello che sta cercando, non ha bisogno di intraprendere un'indagine per pervenire a un risultato, poiché quello che si aspetta di trovare non è altro che la conferma di una realtà che ha già previsto. Non pura fortuna, né solo metodo o semplice coincidenza, la serendipità rimanda all'idea di una ricerca libera, multidirezionale e non asservita ad alcuna finalità esterna. Lungi dal suggerire la via dell'irrazionalità, il peregrinaggio invita a non temere il contatto con il diverso e il nuovo o le deviazioni rispetto a un cammino prestabilito, rivelando a chi decide di abbandonarsi a un tale atteggiamento conoscitivo che non esiste un metodo scientifico inteso come procedura unica, automatica e infallibile, ma molteplici strategie di esplorazione del possibile: «non è possibile raggiungere Serendip pianificando la rotta. Bisogna salpare con fiducia per l'altrove, e perdere l'orientamento in modo serendipitoso» (Barth in Johnson 2010 [tr. it. 2016: 104).

Smarrirsi nell'oceano di possibilità che si presenta dinnanzi al ricercatore aperto all'imponderabile è assimilabile alla sensazione di procedere in un labirinto, scegliendo continuamente la direzione da intraprendere pur non conoscendo la mappa.

Labirinto 54

Esplorare i percorsi della conoscenza in modo trasversale, ricercando nuove relazioni anche al di fuori del luogo convenzionalmente deputato, apre la strada ad un'idea del significato non come correlazione diretta, ma come continuo rimando a realtà semantiche differenti.

Significato e uso 92

SIGNIFICATO E USO

La massima di Ludwig Wittgenstein secondo cui il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio mette in evidenza come la definizione del contenuto dettata dalle regole della cultura e della lingua, quello che Charles Sanders Peirce definisce il primo grado del significato, costituisca solo il punto di partenza all'interno dei nostri processi conoscitivi: «si pensa che l'apprendere il linguaggio consista nel denominare oggetti. E cioè: uomini, forme, colori, dolori, stati d'animo, numeri, ecc. [...] Il denominare è simile all'attaccare a una cosa un cartellino con un nome. Si può dire che questa è una preparazione all'uso della parola. Ma *a che cosa* ci prepara?» (Wittgenstein 1953 [tr. it. 1983: 23]). Il linguaggio è, prima di ogni altra cosa, **un'attività interagente con le componenti teoriche e pratiche del vivere umano** e a fronte di ciò uno dei fattori a determinarne la polisemia è l'impiego concreto del segno nelle proposizioni anche al di fuori di forme predeterminate. In esso i significati non sono dati univocamente e definitivamente, ma si esplicano in maniera

70

particolare e contingente all'interno di determinati **«giochi linguistici»** (Wittgenstein 1953), secondo regole che variano in base alle circostanze di enunciazione e alle intenzioni dei parlanti. Ogni espressione linguistica comporta molte possibili interpretazioni poiché il suo uso evolve continuamente come adeguamento a prassi diffuse e di conseguenza la sua comprensione implica non tanto il riferimento a determinate essenze o strutture logiche precostituite, quanto la presa in considerazione dei molteplici fattori cooperanti nella determinazione del senso di tale espressione: «un enunciato, per banale che sia, per poco importanti che si considerino le sue conseguenze, per quanto in fretta possa essere dimenticato dopo la sua comparsa, per quanto scarsa risonanza e cattiva interpretazione gli si possa attribuire, resta sempre un evento che non può essere esaurito né dalla lingua né dal senso» (Foucault 1969 [tr. it. 1999: 39]). Secondo una **prospettiva pragmatica**, ogni definizione costituisce solo una sezione dell'informazione intorno a un oggetto, poiché ne inquadra unicamente la componente semantica sufficiente a inserire il termine nelle contingenze e nell'universo di discorso di riferimento. La valutazione delle determinazioni circostanziali permette di "ritagliare" la voce che interessa e lasciare fuori il resto, rendendo possibile l'identificazione dell'Oggetto nel mondo dell'esperienza reale. Secondo la massima pragmatica di Peirce, il significato del segno sta nell'insieme dei suoi effetti sensibili, ovvero nella somma dei suoi abiti (Peirce CP 5.400). In altre parole, l'Interpretante Finale del termine si arresta alla produzione di una abitudine a intendere il segno come precetto operativo e a riconoscere un Oggetto ogni qual volta si presenti tale esperienza percettiva. Per questo motivo l'interpretazione implica la comprensione della situazione concreta in cui si possa ottenere l'esperienza percettiva dell'oggetto a cui il segno si riferisce: per definire il significato della parola [duro], la pragmatica fa notare che «sino a che una pietra rimane dura ogni tentativo di scalfirla con la pressione moderata di un coltello sicuramente fallirà. Chiamare la pietra dura significa predire che, indipendentemente da quante volte voi tenterete l'esperimento, ogni volta esso fallirà» (Peirce CP 1.615). ¶ Una mediazione semiotica non si fonda perciò su una condizione di sostituzione, ma il contenuto interpretato permette di andare oltre il segno e vedere nuove possibili occorrenze contestuali di un altro segno, per-

Lo spostamento da una «poetica dell'univoco e del necessario» (Eco 1962 [1997: 38]) a un'opera che trova la propria determinazione nelle infinite interpretazioni che l'atto di fruizione può generare implica una più ampia riflessione sulle modalità di produzione del significato che prescrive di ricercare quest'ultimo nelle circostanze di vita di un segno piuttosto che in una definizione universale.

Opera aperta di Umberto Eco

La constatazione che «non c'è interpretante che, nell'adeguare il segno che interpreta, non ne sposti sia pure di poco i confini» (Eco 1984 [1997: 52]) porta a considerare la produzione di senso come fenomeno situato, che risponde e si adatta alle circostanze comunicative di riferimento.

Segmentazione di campi semantici

Esplorare i percorsi della conoscenza in modo trasversale, ricercando nuove relazioni anche al di fuori del luogo convenzionalmente deputato, apre la strada ad un'idea del significato non come correlazione diretta, ma come continuo rimando a realtà semantiche differenti.

Serendipità

mettendo di allargare la comprensione dell'Oggetto Immediato anche al di fuori del campo semantico di riferimento: «dire che un significante veicola una data posizione in un dato campo semantico costituisce una definizione di comodo, perché il significante deve invece riferirsi (i) a

85

una rete di posizioni all'interno dello stesso campo semantico e (ii) a una rete di posizioni all'interno di diversi campi semantici» (Eco 1975: 122). Riconoscere le circostanze come parte dello spettro componenziale del semema implica uno spostamento al di fuori del campo semantico di riferimento che fa sì che alle marche semantiche denotative, che costituiscono la *Bedeutung*, si aggiungano marche semantiche connotative, che «contribuiscono alla costituzione di una o più unità culturali espresse dalla funzione segnica precedentemente costituita» (Eco 1975: 123). La **connotazione** si presenta quando il piano dell'espressione è un altro codice che si istituisce sulla base di un codice precedente e perciò la sua corrispondenza a un significante prevede una mediazione. Sebbene rappresentino un livello superiore rispetto alla denotazione, le marche connotative non sono necessariamente meno determinanti nell'individuazione di un significato: la connotazione può infatti essere effimera oppure entrare a far parte di una cultura sotto forma di convenzione sociale. Inoltre, la fuga degli Interpretanti implica che sia il *Sinn* a determinare una *Bedeutung* e non viceversa, perché quest'ultima è spiegabile solo attraverso la serie dei propri *Sinn*. Prendiamo per esempio la parola |Chopin|: è evidente come il suo significato non si esaurisca nella designazione della persona fisica del musicista, che nessuno dei viventi ha avuto la possibilità di incontrare e di cui quasi tutti ignorano l'aspetto. Pur non avendo una raffigurazione mentale della parola, la utilizziamo nel quotidiano in frasi come: |questo pezzo è bellissimo, è Chopin| e nessuno intende che la frase voglia significare che il brano sia un uomo in carne ed ossa che parla polacco, ma il lessema |Chopin| ha per noi un significato che va al di là dell'individuazione di un referente e comprende ogni altro sistema di significati che serva a inquadrarne il contenuto, in particolare caratteristiche e descrizioni legate al suo vissuto, come l'essere compositore di splendidi pezzi musicali. ¶ Interpretare un'espressione e attribuirle un senso non rappresenta quindi un processo di decodifica, ma «si tratta di afferrare l'enunciato nella limitatezza e nella singolarità del suo evento; di determinare le condizioni della sua esistenza, di fissarne con la massima esattezza i limiti, di delimitare le sue correlazioni con gli altri enunciati che posson essergli connessi, di mostrare quali altre forme di enunciazione escluda» (Foucault 1969 [tr. it. 1999: 38]). Nel quadro della comunicazione, la funzione segnica non è che «la punta emergente e riconoscibile di un reticolo di aggregazioni e disgregazioni sempre aperto a una ulteriore combinatoria» (Eco 1984: 14]) e conseguentemente il senso di una parola risulta essere molto più vasto di una definizione unica e univoca, poiché ogni significato è in grado di produrne altri in base a nessi e relazioni con altre espressioni e contesti di vita e d'azione. Alla designazione universale e cristallizzata, appartenente al regno iperuranico dell'idea, si sostituisce un «pacchetto potenzialmente assai vasto di istruzioni per interpretare l'espressione in diversi con-

testi e per trarne, come voleva Peirce, tutte le più remote conseguenze illative, ovvero tutti i suoi interpretanti» (Eco 2007: 93). Nel momento in cui si riconduce un contenuto a una particolare determinazione circostanziale, si entra in un ulteriore grado del significato per cui, a una stessa denotazione, corrispondono significati potenzialmente lontanissimi da quello originario: «in senso più pregnante il significato di una parola è la somma totale di tutte le predizioni condizionali di cui la persona che la impiega intende rendersi responsabile o che intende negare. Tale conscia o quasi-conscia intenzione nell'impiegare la parola è il secondo grado di significato. Ma oltre alle conseguenze a cui una persona che accetta una parola consapevolmente si affida, c'è un vasto oceano di conseguenze inattese che l'accettazione della parola è destinata a provocare, non solo semplici conseguenze nella conoscenza ma forse anche rivoluzioni nella società. Non si può dire quale potere di cambiare la faccia del mondo ci possa essere in una parola o in una frase; e la somma di queste conseguenze costituisce il terzo grado del significato» (Peirce CP 8.176). Tali «conseguenze inattese» includono possibili associazioni di idee che si formano nella mente del soggetto **per evocazione**. Attraverso un atto di immaginazione, esse permettono di trasformare il senso di un enunciato attraverso il riferimento a un altro significato che in tal modo viene inglobato nel precedente. Anche questo «chiamare al di fuori» dei confini del sapere registrato e riconosciuto dalla Comunità fa parte dei meccanismi di interpretazione, ed è questa dimensione soggettiva a costituire quelle che Umberto Eco

47

chiama **enciclopedie individuali**. ¶ In opposizione a una visione del linguaggio come «specchio del mondo», una concezione del significato come conoscenza «allargata» intorno a un Oggetto, che può essere esemplificata attraverso la metafora di Wittgenstein dell'*atmosfera* (*Dunstkreis*) della parola, manifesta la necessità di una teoria che vada oltre la distinzione tra gradi e livelli del significato o meglio che non consideri questi ultimi come retti da un rapporto di dipendenza reciproca.

È attraverso un modello che integra la normatività delle regole nell'uso pragmatico delle proposizioni che si rende possibile quel sapere pratico che privilegia un linguaggio legato alle occorrenze dei significati rispetto a un «linguaggio ideale» e a classificazioni specialistiche. Enciclopedia 42

Se il significato si identifica nello spazio multiforme in cui convivono le differenti interpretazioni in grado di descriverlo, ogni testo letterario è un «palinsesto» dentro il quale se ne nascondono altri e il processo di fruizione coincide con l'individuazione dei diversi livelli di lettura che ne conseguono.

S/Z di Roland Barthes 96

S/Z DI ROLAND BARTHES

Al posto di una scrittura «da decifrare», Barthes auspica una scrittura «da districare» (Barthes 1984 [tr. it. 1988: 55]), la quale, liberatasi dal fantasma dell'autore, sostituisca alla ricerca di un senso ultimo il riconoscimento della natura aperta e molteplice della comunicazione letteraria.

Autore e lettore

Se il significato si identifica nello spazio multiforme in cui convivono le differenti interpretazioni in grado di descriverlo, ogni testo letterario è un "palinsesto" dentro il quale se ne nascondono altri e il processo di fruizione coincide con l'individuazione dei diversi livelli di lettura che ne conseguono.

Significato e uso

In *S/Z* (1970), Roland Barthes propone un'analisi critica della novella *Sarrasine* (1830) di Honoré de Balzac sperimentando una forma saggistica con **struttura modulare**. Il titolo di questo volume, che non costituisce un'opera vera e propria ma la ricostruzione di un seminario tenuto tra il 1968 e il 1969 presso la École Pratique des Hautes Études, appare tanto inusuale quanto la modalità in cui vengono presentati i suoi contenuti: il segno grafico in mezzo alle iniziali dei nomi dei due protagonisti, Sarrasine e Zambinella, evoca l'immagine di quello che si configura come un "corpo a corpo" tra i due autori, nel quale la consueta modalità di interrompere il discorso critico per riferirsi al testo letterario analizzato risulta invertita. Il racconto di Balzac non è infatti raccolto in citazioni parziali ed isolate, ma, riportato nella sua interezza, è diviso da Barthes in 561 «zone di lettura» (Barthes 1970 [tr. it.1973: 19]) che egli chiama «lessie», con le quali sono intrecciate le 93 lessie che compongono il commento di Barthes medesimo, in un tessuto dialogico in cui è il commento a insinuarsi tra le pieghe del testo commentato facendone saltare la continuità e non viceversa: «costelleremo quindi il testo, scartando, come farebbe un minuscolo sisma, i blocchi di significazione di cui la letteratura coglie solo la superficie liscia, impercettibilmente saldata dal fluire delle frasi, dal discorso filato della narrazione, dalla grande naturalezza del linguaggio corrente. Il significativo tutore sarà ritagliato in una successione di brevi frammenti contigui, che chiameremo *lessie*, poiché sono delle unità di lettura» (Barthes 1970 [tr. it. 1973: 18]). Ogni lessia è definita attraverso una suddivisione del testo secondo cinque codici, da ognuno dei quali si genera una voce: il codice Ermeneutico (la voce della verità), il codice Proairetico (la voce dei fatti e delle azioni), il codice Semantico (le connotazioni), il codice Simbolico (che riguarda soprattutto la retorica, il sesso e il denaro) e il codice Culturale (il bacino di tutte le conoscenze comuni alla cultura del tempo). L'autore intende rintracciare i modi e la frequenza attraverso cui queste voci si manifestano all'interno del racconto, senza ipotizzare dei principi di unificazione tra l'una e l'altra, ma piuttosto ponendo il testo al di fuori di ogni griglia narrativa o interpretativa per considerarlo come singolo elemento all'interno di un sistema di codici, i quali, così come le strutture grammaticali consentono l'uso del linguaggio, generano tutte le narrazioni possibili. ¶ Assumendo una struttura aperta che presenta al fruitore molteplici percorsi interpretativi, il saggio consente un'esperienza di lettura dinamica in cui l'apporto del destinatario viene incoraggiato anche dall'appendice, dove vengono suggerite modalità alternative di ingresso nel testo e **rimontaggi della struttura** delle lessie in base ai temi analizzati nel racconto. *S/Z* rappresenta per il suo autore il tentativo di «scrivere la lettura» (Barthes 1984), attraverso un'operazione di scomposizione volta a metterne a nudo la struttura componenziale: «ispirandomi alle prime ardite sperimentazioni cinematografiche, capaci di decomporre il trotto di un cavallo, ho tentato, in un certo senso, di filmare la lettura di *Sarrasine* al rallentatore» (Barthes 1984 [tr. it. 1988: 23]). Soffermandosi con il suo commento di frammento in frammento, l'analisi critica di Barthes prende le forme di un'immensa citazione che integra al testo dettagli e osservazioni personali, come se la descrizione di Balzac fosse troppo riduttiva rispetto ai molteplici sensi in grado di nascondere. *Sarrasine* è letto da Barthes

in tutto quello che non dice e che, invece, potrebbe dire al lettore: spostando l'attenzione dal racconto nella sua forma più visibile, vale a dire le vicende del personaggio, il saggio si rivolge a quella parte del testo che fa «leggere alzando la testa» (Barthes 1984 [tr. it. 1988: 23]), ovvero stimola l'incontrollabile istinto di rintracciare in esso codici simbolici, significati secondari e ogni forma di intertestualità che, come un corpo estraneo, contagia il testo per sviluppare in esso il suo senso. L'autore dirige la propria riflessione verso una nuova idea di letteratura nella quale, con le parole di Michel Foucault, «il libro non è più lo spazio dove la parola prende figura (figure di stile, figure di retorica, figure di linguaggio), ma è luogo dove i libri sono tutti ripresi e consumati: luogo senza luogo in quanto custodisce tutti i libri passati in questo "volume" impossibile che va catalogando il suo mormorio fra tanti altri – dopo tutti gli altri, prima di tutti gli altri» (Foucault 1971 [tr. it. 1984: 84-85]). In essa, la critica costituisce uno degli infiniti modi in cui il lavoro letterario può essere costantemente reinterpreto: «il testo, nella sua massa, è paragonabile a un cielo, piatto e insieme profondo, liscio, senza bordi e senza punti di riferimento; come l'augure che vi ritaglia con l'estremità del bastone un rettangolo fittizio per interrogarvi secondo certi criteri il volo degli uccelli, il commentatore traccia lungo il testo delle zone di lettura, al fine di osservarvi le migrazioni dei sensi, l'affiorare dei codici, il passaggio delle citazioni» (Barthes 1970 [tr. it. 1973: 18-19]). Per questo «interpretare un testo non è dargli un senso (più o meno fondato, più o meno libero), è invece valutare di quale pluralità sia fatto» (Barthes 1970 [tr. it. 1973: 11]) e allo stesso tempo significa tratteggiare una mappa che consenta di orientarsi all'interno di tale intricato disegno. Se «lo spazio della scrittura deve essere percorso, non trapassato» (Barthes 1984 [tr. it. 1988: 3]), il testo conserva in sé la traccia di ogni cammino intrapreso, «rigenerando indefinitamente il proprio tessuto dietro la traccia tagliente, la decisione di ogni lettura. Riservando sempre una sorpresa all'anatomia o alla fisiologia di una critica che credesse di dominare il gioco, di sorvegliare contemporaneamente tutti i fili illudendosi anche nel voler osservare il testo senza toccarlo, senza metter mano sull'"oggetto", senza arrischiarsi ad aggiungervi, unica possibilità di entrare nel gioco impigliandovisi le dita, qualche nuovo filo» (Derrida 1972 [tr. it. 1989: 103]). Attraverso il proprio discorso saggistico, Barthes sta in realtà riscrivendo il racconto: il testo «leggibile», trasparente, portatore di un significato unitario immediatamente accessibile ed espressione del genio individuale dell'autore, viene convertito in testo «scrivibile» (Barthes 1970 [tr. it. 1973:10]), nei confronti del quale l'atto di interpretazione non rappresenta una riduzione, ma funge da attivatore della polisemia del testo.

¶ L'individuazione di un significato, da processo ridotto all'accettazione o al rifiuto di un messaggio indipendente, assume un nuovo valore che ridefinisce il ruolo dell'interprete: riconoscere che «non esiste una verità oggettiva o soggettiva della lettura, ma soltanto una «verità ludica» (Barthes 1984 [tr. it. 1988: 25]) consente di elevare il lettore al di

23

sopra della condizione di **consumatore di un testo già portatore di un significato concluso**, che lo esclude dal «piacere» (Barthes 1984 [tr. it. 1988: 64]) del testo. Ogni lettura di *Sarrasine* «disperde» e «dissemina» (Barthes 1984 [tr. it. 1988: 24]) ulteriormente il pulviscolo di associazio-

ni che il testo è in grado di generare nella mente e nella sensibilità del suo fruitore, secondo una logica associativa che determina il senso attraverso variazioni nella loro disposizione topologica. «Che cos'è allora S/Z? Semplicemente un testo, quello che scriviamo nella nostra testa quando la alziamo» (Barthes 1984 [tr. it. 1988: 24]).

Una particolare interpretazione ha origine dall'individuazione di un sistema di relazioni tra un numero di tasselli a che si trovano disposizione del lettore, il quale, attraverso un'operazione "combinatoria", può sperimentare diversi "incastrati" per scoprire nuove configurazioni e possibili riscritture del testo di partenza.

Combinatoria 34

Il «testo ideale» ipotizzato da Barthes, in cui «le reti sono multiple, e giocano fra loro senza che nessuna possa ricoprire le altre», può essere considerato la teorizzazione della logica dell'ipertesto, denominazione nata nel mondo digitale con cui si può intendere, in senso più ampio, qualunque forma di testualità la cui struttura non-lineare è in grado di racchiudere in sé una molteplicità di voci sotto forma di «una galassia di significanti» (Barthes 1970 [tr. it. 1973: 11]).

Ipertesto 48

Prendendo atto di come ogni testo non rappresenti una totalità autonoma, ma dialoghi con altri in una polifonia di voci, stili, discorsi e posizioni ideologiche diverse, l'esperimento di Barthes condivide i presupposti alla base dell'organizzazione della ricca biblioteca personale dello storico dell'arte tedesco Aby Warburg, nella quale la disposizione dei volumi non è riconducibile ad alcun criterio di catalogazione ordinario.

La biblioteca di Aby Warburg 100

LA BIBLIOTECA DI ABY WARBURG

La ragione per cui, come asserisce Ted Nelson, ogni tentativo di categorizzazione è per sua natura effimero, è che ogni processo, oggetto o fenomeno che ci appare concluso è in realtà frutto dell'incontro di una molteplicità di discorsi precedenti e al contempo è in grado di influenzare gli sviluppi di discorsi successivi. Da questa constatazione proviene la prospettiva e il metodo di lavoro adottati dallo studioso tedesco Aby Warburg, che portò alla realizzazione della celebre biblioteca.

Categorizzazione

Prendendo atto di come ogni testo non rappresenti una totalità autonoma, ma dialoghi con altri in una polifonia di voci, stili, discorsi e posizioni ideologiche diverse, l'esperimento di Barthes condivide i presupposti alla base dell'organizzazione della ricca biblioteca personale dello storico dell'arte tedesco Aby Warburg, nella quale la disposizione dei volumi non è riconducibile ad alcun criterio di catalogazione ordinario.

S/Z di Roland Barthes

Figlio primogenito di un ricco banchiere, Aby Moritz Warburg avrebbe dovuto ereditare l'attività di famiglia, ma quando compì tredici anni offrì la posizione a suo fratello minore Max, in cambio della promessa da parte di questi di comprargli tutti i libri che avrebbe voluto. Max mantenne la parola. Nel 1914, Aby Warburg aveva accumulato circa 15.000 volumi, la maggior parte dei quali di argomento storico, artistico, psicologico e religioso, che diedero forma prima alla *Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg* ad Amburgo e in seguito al Warburg Institute di Londra, dove nel 1933 confluì l'intera raccolta. La sistematica catalogazione attuata dall'età di vent'anni fa pensare che lo studioso avesse in mente fin da subito questo progetto, che costituì una parte fondamentale del suo lavoro al punto che Fritz Saxl, suo successore nella direzione dell'Istituto, intendeva aggiungere il catalogo della Biblioteca all'edizione completa degli scritti di Warburg cui stava lavorando, considerandola parte costituente dell'unità del suo lavoro: «l'incessante, spesso caotica e disperata lotta che Warburg aveva intrapreso per arrivare a capire le espressioni spirituali, la loro natura, storia e connessione reciproca, culminò con la creazione di una forma di biblioteca che sembrava tanto naturale come se fosse stata il punto d'inizio della sua attività, non già il risultato» (Saxl in Gombrich 1970 [tr. it. 1983: 286]). La cifra distintiva della Biblioteca è senza dubbio l'atipico metodo di organizzazione del materiale, che ignora ogni forma di categorizzazione e i dettami della biblioteconomia. Laddove normalmente ci si aspetterebbe di vedere targhette recanti diciture quali «Letteratura spagnola» o «XVI secolo» si trovano invece le categorie «Specchi magici» e «Amuleti»; scaffali contenenti testi di astrologia medievale comprendono anche testi sull'astronomia moderna, così come la sezione «Filosofia moderna» include tutti i volumi di Nietz-

65

sche e alcuni di Hume. Un analogo **disorientamento** invade il visitatore dell'Istituto Warburg quando si accorge che ai quattro livelli su cui questo si sviluppa corrisponde un'ambigua suddivisione tematica in «Immagine», «Parola», «Orientamento» e «Azione», che rispecchia l'intento di tracciare un percorso nella conoscenza umana dallo studio dei simboli e delle immagini nell'ambito dell'archeologia e delle culture primitive verso la persistenza di motivi e forme nei linguaggi nella letteratura antica e medievale, per poi considerare la religione, la scienza e la filosofia e la loro incessante ricerca e infine il modo in cui queste ultime influenzano i modelli di comportamento e le azioni che sono materia della storia. ¶ La «risoluzione di offrire una biblioteca che unificasse i vari ambiti della cultura» (Saxl in Gombrich 1970 [tr. it. 1983: 278]) risale agli anni degli studi, quando Warburg si trovava all'Università di Strasburgo per un seminario su Botticelli. La sede era divisa in diverse stanze, ognuna delle quali conteneva una biblioteca specialistica ed egli passava da una stanza all'altra esplorando diversi ambiti del sapere. Queste «passeggiate» attraverso vie secondarie non rappresentarono un *unicum* nel vissuto di Warburg, che negli anni della sua formazione accademica ebbe spesso modo di uscire dal campo circoscritto della storia dell'arte per sconfinare nei territori di altre discipline come la psicologia e l'etnografia. La vocazione all'esplorazione degli spazi collaterali lo accompagnò per tutta la sua attività sotto forma di un *modus operandi* che, come rilettura dell'approccio olistico

dello storico Jacob Burckhardt, sostituiva agli schemi tradizionali un'inedita **prospettiva metodologica trasversale** che Warburg chiamava «scienza della cultura». Tale approccio cross-disciplinare non poté non investire anche il lavoro svolto per la Biblioteca, in cui «fu sempre lo studioso a guidare il bibliotecario, il quale poi restituì allo studioso quanto aveva ricevuto» (Saxl in Gombrich 1970 [tr. it. 1983: 286]). In quei decenni, molte biblioteche stavano passando dai vecchi criteri sistematici, ormai non più rispondenti alle esigenze del tempo, a una classificazione uniforme e con valenza pratica, prediligendo criteri di tipo alfabetico e aritmetico. Warburg temeva che limitare l'interazione dello studente o di un qualunque fruitore del materiale bibliografico al rinvio a una voce di catalogo o al titolo di uno schedario potesse sostituire la familiarità acquisita sfogliando il libro prelevato dallo scaffale e limitare le possibilità e i potenziali risvolti della ricerca. Concretizzò la suggestione di Strasburgo con quella che egli chiamò «legge del buon vicino», secondo cui spesso il libro che si sta cercando non è quello di cui si ha bisogno, ma potrebbe celarsi nel volume che si trova al suo fianco nello scaffale; i libri di Warburg erano ordinati per criticare, confutare o supportare i contenuti l'uno dell'altro. In modo simile a quanto accadeva nei suoi studi, come fa notare Ernst Gombrich, direttore del Warburg Institute negli anni Sessanta, «ogni singola opera [...] doveva essere messa in rapporto con il prima e con il dopo non solo in maniera “unilineare”: per poterla comprendere, infatti, bisognava collegarla con ciò da cui derivava e con quello che essa contraddiceva,



Georg Philipp Harsdörffer, incisione che riprende il quadro *Il Bibliotecario* di Giuseppe Arcimboldo, inclusa nell'opera *Frauenzimmer Gesprächspiele* (1646).

con il suo *ambiente*, con le sue più lontane discendenze e con il suo effetto potenziale per il futuro» (Gombrich 1970 [tr. it. 1983: 241]). La sua indagine mirava a svelare le affinità segrete tra elementi eterogenei e, in virtù di una spiccata «capacità combinatoria» (Forster 2018 [tr. it. 2022: 168]), a renderle tangibili: «chi entrava nella biblioteca Warburg doveva portare con sé un filo di Arianna, non tanto per muoversi liberamente tra le sue collezioni assemblate in modo non convenzionale, quanto per individuare quei nessi che Warburg vedeva dietro l'apparenza delle cose» (Forster 2018 [tr. it. 2022: 212]). ¶ La diffidenza di Warburg verso ogni forma di determinazione e chiusura del significato gli rendeva poco congeniale la scrittura, in quanto gli risultava difficile costringere la complessità dei processi storici all'in-

59

terno di **uno spazio compiuto**; l'esperimento del *Bilderatlas Mnemosyne*, il celebre progetto a cui lavorò per cinque anni fino alla propria morte, che consisteva in una «vastissima sinfonia di immagini» (Gombrich 1970 [tr. it. 1983: 240]) giustapposte, provenienti da differenti periodi storici, è un esempio della continua ricerca di un “dispositivo” che permettesse di individuare connessioni e associazioni tra tempo, spazio e contesti. Per lo studioso, la conoscenza non corrispondeva alla ricerca di una preesistenza con precisione filologica, ma all'imponderabilità della scoperta e di conseguenza le modalità di categorizzazione da lui sperimentate non dimostrano interesse nei confronti del modo in cui le branche della conoscenza erano state fino ad allora ripartite o di ogni altro ordine acquisito, ma considerano gli elementi nel loro valore culturalmente assegnato; nell'ordine mentale di Warburg così come nei ripiani che ne conservano il segno, «i libri [...] si pongono in analogia con le riflessioni dalle quali dipende la loro presenza nella Biblioteca non perché trovano una collocazione astrattamente corretta, ma perché si trovano in una costruzione del pensiero» (Forster 2018 [tr. it. 2022: 216]). Per descrivere i meccanismi alla base dei processi culturali, fece suo il concetto di *engramma* formulato dal biologo evolucionista Richard Semon, la cui teoria vedeva la memoria come caratteristica non della coscienza ma della materia vivente, a cui attribuiva la capacità di reagire a un evento, di conservarne, appunto, il segno sotto forma di energia. In questa prospettiva, la biblioteca non aveva lo scopo di presentare il sapere in quanto insieme di esiti, ma quale raccolta di testimonianze di esperienze emotive: «per Warburg i libri non erano solo strumenti di ricerca. Riuniti e raggruppati, esprimevano il pensiero umano nelle sue permanenze e nelle sue variazioni» (Gombrich 1970 [tr. it. 1983: 280]). Analogamente a quanto accadeva con le immagini del *Bilderatlas*, il modo di organizzare e disporre i libri era in continua evoluzione e Warburg non si stancava mai di modificarlo. In questo assetto dinamico che rifiuta ogni caratterizzazione se non quella momentaneamente autoimpostosi risiede il valore del metodo di Warburg, che andava oltre l'agevolezza di consultazione e rendeva la Biblioteca una sorta di «luogo psichico» (Warburg in Forster 2018 [tr. it. 2022: 212]), in quanto ogni riorganizzazione dei libri corrispondeva a un mutamento nell'animo del loro possessore, a un avanzamento nella riflessione o alla variazione degli interessi e del metodo di ricerca:

«trovare un libro nella Biblioteca Warburg non sarà mai tanto semplice quanto nelle biblioteche organizzate secondo criteri alfabetici e numerici: il prezzo che si deve pagare è alto, ma in compenso i libri restano un corpo di pensiero vivente, così come Warburg voleva» (Saxl in Gombrich 1970 [tr. it.1983: 283]).

I libri di Warburg e la loro organizzazione volta a interconnettere i diversi ambiti del vivere umano assumono il valore di espressione della memoria collettiva, quasi come un'enorme enciclopedia del sapere in perpetuo movimento e accrescimento.

Enciclopedia 42

La biblioteca mette in evidenza la centralità della parola scritta nella trasmissione della cultura e nel dare forma al pensiero, suggerendo, come ben sintetizza Italo Calvino, che «la nostra civiltà si basa sulla molteplicità di libri» e che «la verità si trova solo inseguendola dalle pagine d'un volume a quelle d'un altro volume, come una farfalla dalle ali variegata che si nutre di linguaggi diversi, di confronti, di contraddizioni» (Calvino 2002 [2019: 116-117]).

Libro 58

L'atipico modello organizzativo esprime la convinzione che, all'interno di un percorso di ricerca, talvolta sia l'incontro fortuito, la deviazione su un cammino secondario a offrire i risultati più fecondi, a suggerire un'associazione di idee che rimarrebbe nascosta a chi prosegue sulla "via principale".

Serendipità 88

BIBLIOGRAFIA

Antonelli, Pierpaolo

2005 *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori.

Barthes, Roland

1970 *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973.

1984 «De la science à la littérature» (1967), in Id. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. «Dalla scienza alla letteratura», in Id. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.

1984 «Écrire la lecture» (1970), in Id. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. «Scrivere la lettura», in Id. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.

1984 «La mort de l'auteur» (1968), in Id. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. «La morte dell'autore», in Id. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.

Benadusi, Mara

2022 «La magica romanza della serendipità. Sul campo, l'accidentale e il sapere antropologico», *Archivio antropologico mediterraneo* [Online], Anno xxv, 24 (1) Consultato il 29 aprile 2023.
URL: journals.openedition.org/aam/5750; DOI: doi.org/10.4000/aam.5750.

Blumenberg, Hans

1981 *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt, Suhrkamp; tr. it. *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Milano, Il Mulino, 2009.

Bolter, Jay David

2001 *Writing space. Computer, hypertext and the remediation of print*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, Inc; tr. it. *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa*, Milano, Vita e pensiero, 2002.

Borges, Jorge Luis

1952 *El Aleph*, Buenos Aires, Losada; tr. it. *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 1979.

1979 «El libro» (1967), in Id. *Oral*, Buenos Aires, Editorial de Begrano–Emecé Editores; tr. it. «Il libro», in Id. *Oral*, Roma, Editori Riuniti, 1981.

1952 «El idioma analítico de John Wilkins» (1967), in Id. *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Sur; tr. it. «La lingua analitica di John Wilkins», in Id. *Altre inquisizioni*, Milano, Adelphi, 2000.

Bush, Vannevar

1945 «As we may think», *Atlantic Monthly*, 176(1), 101–108.

Calvino, Italo

1973 *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi.

1979 *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.

1980 «Cibernetica e fantasmi» (1967), in Id. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi.

1980 «Il romanzo come spettacolo» (1970), in Id. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi.

1980 «La sfida al labirinto» (1962), in Id. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi.

1980 «Lo sguardo dell'archeologo» (1972), in Id. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi.

1982 «Il cielo, l'uomo, l'elefante», in Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, Vol. I, Einaudi.

1988 *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2012.

2002 «Il libro, i libri» (1984), in Id. *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2019.

2002 «Mondo scritto e mondo non scritto» (1983), in Id. *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2019.

Capozzi, Rocco; Fulginiti, Valentina; Santini, Wanda (a cura di)

2013 *Tra Eco e Calvino. Relazioni rizomatiche. Atti del convegno: Eco & Calvino. Rhizomatic Relationships. University of Toronto, 13–14 Aprile 2012*, Milano, EM.

De Robbio, Antonella

2004 «Frammenti. Gottfried Wilhelm Leibniz fra proprietà intellettuale e biblioteca universale», in Morriello, Rossana (a cura di), *La biblioteca e l'immaginario: Percorsi e contesti di biblioteconomia letteraria*, Milano, Editrice Bibliografica.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix

1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit; tr. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Napoli–Salerno, Orthotes, 2019.

1991 *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit; tr. it. *Che cos'è la filosofia*, Torino, Einaudi, 1996.

Derrida, Jacques

1967 *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit; tr. it. *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1998.

1972 *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. *La disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989.

Eco, Umberto

1962 *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1997.

1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1993.

1983 «L'antiporfirio», in Vattimo, Gianni e Rovatti, Pier Aldo (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 19864.

1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.

1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani; Milano, La nave di Teseo, 2016.

1994 *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge, Harvard University Press; tr. it. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, CDE, 1994.

1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano, CDE, 1998.

2007 *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani.

2009 *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2016.

- Febvre, Lucien; Martin, Henry-Jean
1958 *L'apparition du livre*, Paris, Edition Albin Michel; tr. it. *La nascita del libro*, Roma, Laterza, 1995.
- Fioresi, Irene
1996 «La chiosa elettronica e la glossa multimediale. Processi di scrittura e lettura ipertestuale con le tecniche di multimedialità attiva», in Claudio Leonardi; Marcello Morelli; Francesco Santi (a cura di), *Album. I luoghi dove si accumulano i segni. Dal manoscritto alle reti telematiche. Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia, Certosa del Galluzzo, 20–21 ottobre 1995*, Vol. 14, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo.
- Forster, Kurt Walter
2018 *Aby Warburgs Kulturwissenschaft. Ein Blick in die Abgründe der Bilder*, Berlin, Matthes & Seitz; tr. it. *Il metodo di Aby Warburg. L'antico dei gesti, il futuro della memoria*, Vicenza, Ronzani, 2022.
- Foucault, Michel
1966 *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard; tr. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1978.
1969 *L'archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard; tr. it. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Rizzoli.
1971 «Qu'est-ce qu'un auteur?» (1969); tr. it. «Che cos'è un autore?» in Id. *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984.
1971 «Le langage à l'infini» (1963); tr. it. «Il linguaggio all'infinito» in Id. *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Givone, Sergio
2005 *Il bibliotecario di Leibniz: Filosofia e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Gombrich, Ernst Hans Josef
1970 *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, Warburg Institute; tr. it. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- Gopnik, Adam
2015 «In the Memory Ward», *The New Yorker* [Online].
Consultato il 30 marzo 2023.
URL: www.newyorker.com/magazine/2015/03/16/in-the-memory-ward.
- Greimas, Algirdas Julien
1966 *Sémantique structurale*, Paris, Larousse; tr. it. *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968.
- Hjelmslev, Louis Trolle
1961 *Prolegomena to a theory of language*, Madison, Wisconsin University Press; tr. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- Johnson, Steven
2010 *Where good ideas come from: the natural history of innovation*, New York, Riverhead Books; tr. it. *Dove nascono le grandi idee. Storia naturale dell'innovazione*, Milano, Rizzoli, 2016.
- Keep, Christopher; McLaughlin, Tim; Parmar, Robin
1995 *The Electronic Labyrinth* [Online].
Consultato il 20 marzo 2023.
URL: www2.iath.virginia.edu/elab/elab.html
- Kristeva, Julia
1969 *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. *Semeiotike. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Landow, George Paul
1994 *Hypertext 2.0. The convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press; tr. it. *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, Mondadori, 1998.
- McLuhan, Marshall
1962 *The Gutenberg Galaxy. The Making of the Typographic man*, Toronto, Univeristy of Toronto Press; tr. it. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976.
- Nelson, Ted
1981 *Literary Machines: The report on, and of, Project Xanadu concerning word processing, electronic publishing, hypertext, thinkertoys, tomorrow's intellectual revolution, and certain other topics including knowledge, education and freedom*, Sausalito, Mindful Press.
- Ong, Walter Jackson
1982 *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen; tr. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Milano, Il Mulino, 1986.
- Peirce, Charles Sanders
1931–1958 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, in Hartshorne, Charles; Weiss, Paul (a cura di), Vol. I–VI, 1931–1935; Burks, Arthur W. (a cura di), Vol. VII–VIII, 1958, Harvard University Press, Cambridge.
- Pievani, Telmo
2021 *Serendipità: L'inatteso nella scienza*, Milano, Cortina.
- Remer, Theodore G. (a cura di)
1965 *Serendipity and the Three Princes, from the Peregrinaggio of 1557*, Norman, University of Oklahoma Press.
- Rosenstiehl, Pierre
1979 «Labirinto», *Enciclopedia Einaudi*, Vol. 8, Torino, Einaudi.
- Salsano, Alfredo
1977 «Enciclopedia», *Enciclopedia Einaudi*, Vol. 1, Torino, Einaudi.
- Santoro, Michele
2003 «Sulle spalle dei giganti. Riflessioni ex-post su una proposta di interpretazione», *Biblioteche oggi*, 21, 21–30.

Sedda, Franciscu

2016 «L'essere e l'enciclopedia. Forme del realismo e della cultura nell'opera semiotica di Umberto Eco», *E/C* [Online]
Consultato il 4 maggio 2023.
URL: iris.unica.it/retrieve/e2f56ed5-8b7d-3eaf-e053-3a05fe0a5d97/sedda_7_4_16.pdf.

Wittgenstein, Ludwig

1953 *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Blackwell; tr. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1983.

Di libro in libro: il mondo
Riflessioni intorno ad un modello conoscitivo multilineare
dall'analisi teorica al progetto editoriale

Elaborato di tesi di
Irene Casano

Relatore
Prof. Salvatore Zingale

Politecnico di Milano
Scuola del Design
Corso di Laurea Magistrale in Design della comunicazione
A. A. 2022-2023

Testi, progetto grafico e ricerca iconografica
Irene Casano

Testi composti in
Phlegm, Eliot Grunewald
Syncro, Out of the dark

Stampato su carta
Fedrigoni Arena Smooth Natural
Favini Crush Lavanda

Presso
SEF Grafiche Mainardi, Milano



Loquuntur silentes («i silenti parlano»), dal primo volume dell'opera di Georg W. Zapf *Augsburgs Buchdruckergeschichte nebst den Jahrbüchern derselben* (1786).



Pieter Bruegel il Vecchio, *Le Sette Virtù: La temperanza* (1560). Una personificazione della temperanza, la virtù alla base delle arti liberali, è circondata da un caotico insieme di oggetti e figure impegnate in differenti attività, che rappresentano la molteplicità di esperienze e saperi di cui si compone l'esistenza umana.



Qui non addit, amittit («chi non aggiunge, rinuncia»), immagine tratta dall'opera di Johannes Drusius *Apophthegmata Ebraeorum Ac Arabum. Ex Avoth R. Nathan, Arestea, Libro selectarum margaritarum, & aliis auctoribus collecta, Latineque reddita, cum brevibus Scholiis* (1591), un trattato che raccoglie parole di saggezza ebraiche ed arabe tradotte in latino.



Nel capitolo 22 del *Secondo Libro dei Re*, si riferisce il ritrovamento nel tempio del libro della legge da parte di un sacerdote. Il re Giosia, ascoltando le parole del libro, è profondamente scosso nell'apprendere che i propri padri non avevano seguito e messo in pratica ciò che era scritto al suo interno e perciò, nel capitolo successivo, fa proclamare il libro in presenza di tutti gli abitanti di Gerusalemme, promettendo solennemente di rispettare i comandamenti, gli statuti e le leggi in esso contenute.



John Wilkins, diagramma incluso nella prima edizione del volume *An Essay Towards a Real Character, and a Philosophical Language* (1668), che illustra come pronunciare i suoni del linguaggio universale.

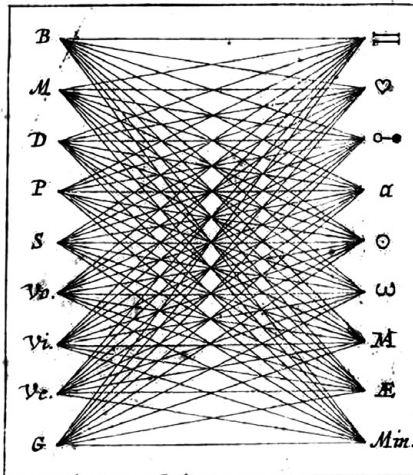


Illustrazione dal frontespizio della prima edizione dell'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* di Denis Diderot e Jean-Baptiste D'Alembert (1751-1772). Nella composizione appaiono i simboli massonici della squadra e del compasso, i due utensili dell'architetto che rimandano rispettivamente alla misura della realtà oggettiva e all'astrazione riconducibile al pensiero.

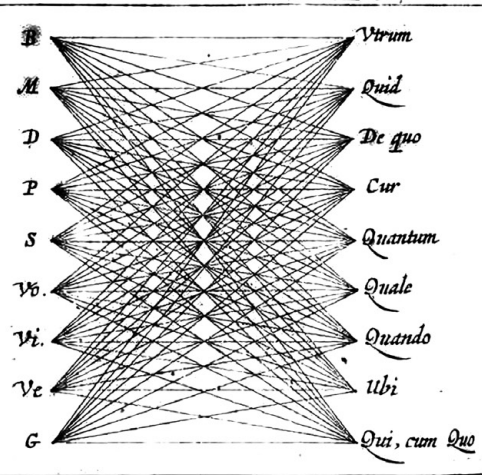


Incisione raffigurante la ricca collezione di curiosità e reperti straordinari del Museo di Ferrante Imperato a Napoli, tratta dalla sua *Historia naturale* (1599).

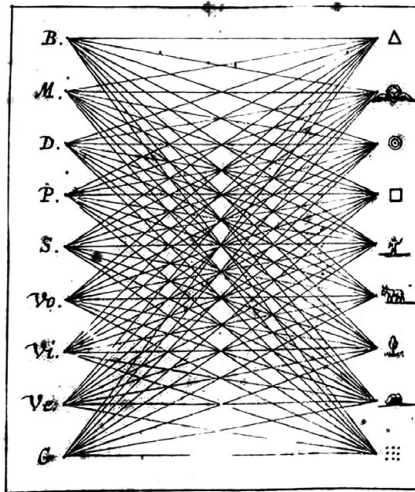
Combinatio II. principiorum respectivorum cum absolutis.



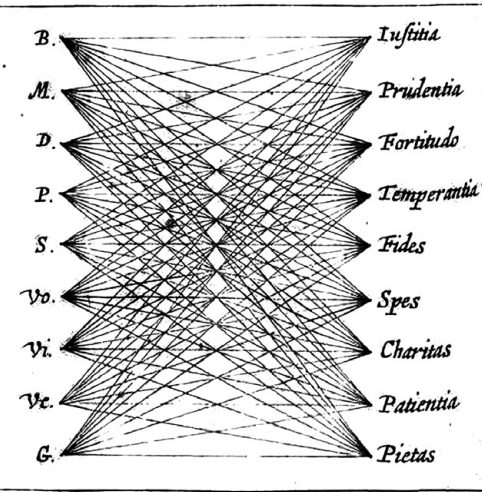
Combinatio III. principiorum absolutorum & respectivorum cum Questionibus.



Combinatio IV. Subjectorum Universalium cum principis absolutis.



Combinatio V. Virtutum cum principis absolutis.



Athanasius Kircher, estratto dall'opera *Ars magna sciendi sive combinatoria* (1669), in cui l'autore presenta una propria versione del metodo combinatorio lulliano.

Frontespizio dell'edizione del 1670 de *Il cannocchiale aristotelico o sia Idea dell'Arguta et Ingeniosa Elocutione che serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotile*, di Emanuele Tesauo. L'opera presenta un Indice Categorico che organizza il sapere secondo una rappresentazione semantica "per proprietà", promuovendo l'uso della metafora come strumento conoscitivo per scoprire analogie e relazioni tra elementi eterogenei.



Ce ne siamo accorti da un pezzo: il magazzino dei materiali accumulati dall'umanità – meccanismi, macchinari, merci, mercati, istituzioni, documenti, poemi, emblemi, fotogrammi, opera picta, arti e mestieri, enciclopedie, cosmologie, grammatiche, topoi e figure del discorso, rapporti parentali e tribali e aziendali, miti e riti, modelli operativi – non si riesce più a tenerlo in ordine.

Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*