

un discorso unitario, d'altro canto le responsabilità dello scrittore di romanzi o di racconti si sono andate facendo sempre più gravi e precise. Da una parte esiste un vastissimo pubblico, controllato dall'industria editoriale, che richiede al narratore un impegno a livello medio tale da non distogliere quel pubblico medesimo dalle sue tradizionali abitudini di lettura, che risalgono, non c'è dubbio, all'età d'oro del grande naturalismo; dall'altra la critica più autorizzata preme sul narratore perché egli faccia della propria opera uno specchio della « schizofrenia » dei tempi in cui viviamo, fino a spingerlo a quelle soluzioni di « avanguardia » che non dovrebbero già costituire un vano esercizio formale, bensì corrispondere a un postulato di base: che cioè non sia possibile rappresentare criticamente una situazione se non immergendosi nel flusso vivo, e in questo caso nelle correnti caotiche, in cui quella situazione stessa si riconosce e si definisce.

Accade così che da un lato il narratore sia disposto a concessioni amplissime verso quel gusto medio e verso quell'industria editoriale che gli consentono infine di esercitare la propria attività a livello massimo (perché infatti che cosa si può immaginare di più assurdo di un narratore che, per dirla col Manzoni, sia letto soltanto dai suoi venticinque lettori?); d'altra parte invece la sua coscienza letteraria non potrà restare insensibile al rimorso di aver tradito un compito fondamentale: quello di istituire un linguaggio nuovo che, in quanto linguaggio destinato a intervenire criticamente nella società di massa, non potrà piacere al gusto di quella medesima società, la quale, ovviamente, non sarà mai disposta a riconoscere se stessa nel quadro patologico, di alienazione formale o di schizofrenia stilistica, che quel linguaggio riproduce.

Accade così che al narratore si pongono due soluzioni possibili: accettare il giuoco che il pubblico propone e che l'industria facilita, puntare sulla grande tiratura che adegua il suo prodotto alla stregua di un genere di consumo o di un elettrodomestico che non si può rifiutare quando si sia giunti a un certo grado della scala sociale (e non perché quel prodotto o quell'utensile siano indispensabili, ma perché costituiscono la ratifica di una situazione, di un punto d'arrivo), o al contrario, respingere quel compromesso ed avviarsi nella oscura direzione dell'avanguardia. E, del resto, se questa apparisse veramente come l'unica soluzione morale, il problema potrebbe dichiararsi praticamente chiuso. Ma l'aspetto drammatico di tutta la questione sta proprio nel fatto che è molto difficile decidere se la via che un narratore deve scegliere sia proprio quella che lo porta a un divorzio totale nei confronti del proprio pubblico. Perché, così facendo, il romanziere potrà forse riprodurre efficacemente la crisi della società nella quale è costretto ad operare, ma dovrà, nello stesso tempo, rinunciare a qualsiasi pretesa d'intervenire in quella società per modificarla. Vale a dire che quella funzione pratica che la narrativa ha revocato a sé dalla fine della guerra in poi cercando di ristabilire un contatto attivo col proprio pubblico, andrà completamente perduta. Si viene a concludere che l'opera del narratore che accetta i rischi dell'avanguardia e si rivolge a un limitatissimo pubblico di specializzati o di compagni di lavoro, sarà un'opera morale priva di qualsiasi destinazione pratica e come tale condannata a restare nell'ambito della lettera-

tura: sia pure di una letteratura nuova, di un nuovo romanzo, o «nouveau roman» quando si preferisca. Mentre, d'altro canto, quel narratore che si proponga di mantenere un rapporto costante col proprio pubblico, e non diciamo già per coltivarne le inclinazioni filistee, ma sia pure per aggredirlo, finirà per compiere un'opera di sana moralità anch'egli, non c'è dubbio, ma purtroppo spostata in un registro, quello letterario, che serve soltanto da veicolo o da pretesto e che nei liberi termini di quel discorso di forme o di dialettica interna a qualsiasi opera d'arte, non ha più senso alcuno: anzi non può sottrarsi a quel sospetto di reazionarietà che è implicito in qualsiasi tentativo di persuadere una verità, anche valida, con sistemi vecchi.

È così che il quadro attuale della nostra narrativa si dibatte incredibilmente tra indici opposti: da un lato sono riproposte strutture che erano già pienamente valide ottant'anni or sono, dall'altro l'idea di romanzo alla quale per inveterata abitudine ci è difficile rinunciare, è travolta in un caleidoscopio di frammenti dove le nozioni di tempo, di personaggio, di vicenda sono ridotte a una maceria.

Sicché a questo punto saremmo indotti a riproporci un'ipotesi alla cui suggestione, da molto tempo, non riusciamo a sottrarci. Che il romanzo, cioè, abbia esaurito, come «genere» letterario, la propria funzione storica, e che la nuova stagione debba essere caratterizzata piuttosto dalla poesia, la quale, per sua natura, è sempre sfuggita a un rapporto diretto e determinante col pubblico: quale poesia, sarà naturalmente da vedere. O se non dalla poesia, da un tipo di prosa che, pur derivando dal romanzo, si è definito come altro da esso: quale prosa, anche questo sarà da vedere. Il che non significa del resto che il critico debba tacere di fronte ai fatti della produzione. Anzi, non mai come in questo momento si è richiesta tanta duttilità di ascolto, perché i termini del trapasso siano colti e avvertiti nelle loro minime sfumature.

LUIGI BALDACCI

OPERA APERTA O SEMIAPERTA

Senza dubbio quell'immane costruzione che va sotto il nome complessivo di arte contemporanea diventa sempre più un vero e proprio labirinto: vi si aggiungono stanze improvvisate, si inizia la demolizione di un'ala senza poi portarla a termine, si sopreleva, si tolgono sovrastrutture, si murano porte, si traccia un nuovo corridoio... Questo e altro senza avere una pianta dell'edificio o avendo piante radicalmente discordanti: il che è lo stesso.

È chiaro che in questo stato di cose chi presenti serie garanzie di poter fornire una pianta attendibile, o per uscire dalla facile metafora, una metodologia descrittiva e inter-

pretativa dei fatti artistici che si vanno svolgendo, è destinato con ogni probabilità a dare origine a una reazione a catena di discussioni: ciò sta puntualmente verificandosi per il volume *Opera aperta* di Umberto Eco (Bompiani, 1962).

Vorremmo qui trattarne pertanto non come oggetto di recensione ma come punto di riferimento su cui a un tempo convergere e divergere; d'altronde questi saggi di Eco si pongono esplicitamente come un invito alla discussione, non come un codice di estetica.

Inutile dire che il piano di lavoro predisposto dall'autore offre a noi più di un motivo di congenialità: strumenti di indagine come l'analisi del linguaggio o la teoria dell'informazione, l'interesse per il globale rapporto fra arte e scienza e per i più capillari rapporti interartistici e interdisciplinari, il ricorso a nomi come quello di Morris, di Heisenberg, di Wittgenstein, di Dorflès, di Wiener, la linearità e la tendenziale organicità della ricerca, quel suo convergere da diverse parti a un unico punto, quel suo non disperdersi in questioni marginali, non possono non apparirci come altrettante referenze. Detto questo le obiezioni che ci accingiamo a fare a Eco dovrebbero quindi venir collocate non tanto fra le opposizioni esterne quanto fra le riserve interne.

E la perplessità ci sorge subito nei confronti dell'analisi di Eco quando essa nonostante la preoccupazione e l'affermazione di porsi solo come « descrittiva » di alcuni fenomeni artistici in corso e tutt'al più come « un suggerimento delle ragioni che li giustificano e una cauta anticipazione sulle prospettive che aprono » pare volersi consegnare invece come visione accentratrice e anzi monistica di tutta l'arte contemporanea. Come spiegare altrimenti in queste pagine l'impiego sotterraneo ed esplicito dei concetti di *Kunstwollen* e di *Zeitgeist*?

Gli stessi parallelismi fra arte e scienza, o meglio le relazioni fra certe poetiche e certe epistemologie (quelle che Eco definisce « analogie di struttura »), che delineano quasi un *Leitmotiv* del volume, non possono non apparire come il frutto di un semplicistico accostamento. Afferma l'autore infatti che l'apertura e la dinamicità di certi prodotti artistici contemporanei possono per un verso richiamare « le nozioni di indeterminazione e discontinuità, proprie della fisica quantistica », e per l'altro apparire « come immagini suggestive di alcune situazioni della fisica einsteiniana ». Ora è evidente che l'ambiguità e l'indeterminatezza non sono né premesse né conclusioni delle discipline scientifiche, costituendo invece esse temporanee acquisizioni, tappe intermedie. È del pari evidente che se stesse allo scienziato scegliere fra univocità e ambiguità, fra determinazione e indeterminatezza, egli sceglierebbe — non per semplici motivi di moralità — i primi termini dell'alternativa. Perché allora l'artista, che non ha nessuna logica di ferro ad incalzarlo alle spalle, dovrebbe optare invece per i secondi termini? Il saggista parla in proposito di « metafora epistemologica », di una situazione artistica cioè che si fa metafora di una

situazione scientifica, dimostrando nel contempo di conoscere a perfezione il principio fisico della complementarietà secondo cui, e attingiamo un po' da Eco e un po' da Heisenberg, « non è possibile indicare simultaneamente diversi comportamenti di una particella elementare, e per descrivere questi comportamenti diversi valgono diversi modelli, che sono quindi giusti quando li si utilizzi al posto giusto, ma si contraddicono tra loro e si chiamano, perciò, reciprocamente complementari ». Posto quindi, ma con alquanto cautela, che l'ambiguità e l'indeterminatezza caratterizzino descrittivamente e operativamente i processi della scienza odierna, potremmo con tutta tranquillità impiegare tali parametri per descrivere e spiegare operativamente i processi di produzione e fruizione artistica? Per il succitato principio di complementarietà ci sembra proprio di no. D'altronde sempre lo stesso Heisenberg avverte che « i concetti scientifici esistenti non coprono che una parte assai limitata della realtà ».

È una ragione « scientifica » di più che spinge gli « scientificisti » (come chi scrive), a dubitare del concetto di « metafora epistemologica » che ridurrebbe ogni forma di conoscenza artistica (conoscenza che si attua attraverso strutture specificamente artistiche) a una specie di surrogato della conoscenza scientifica: secondo noi l'arte non è che produca, come afferma Eco, complementi del mondo, fa bensì opera complementare alla conoscenza del mondo.

E passiamo a un altro punto, quello che più propriamente fornisce il titolo al volume di cui ci stiamo occupando. La preoccupazione di Eco infatti sta nel prospettarci come caratteristica saliente (privilegiata) dell'arte del nostro tempo quella di essere « aperta »; tale caratteristica conferisce all'opera d'arte la possibilità di essere interpretata in più modi diversi « senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata ». È così che la fruizione diventa anche interpretazione ed esecuzione. D'altra parte Eco è avvertito del fatto che l'arte più o meno è sempre stata aperta: la questione su questo binario rischia di avviarsi a un semplice aumento di cifre. Per ovviare all'inconveniente non gli resta che affermare che esiste oggi *nell'artista* una maggiore coscienza di tale apertura. Ciò tuttavia lo fa scivolare dal campo prefissato della descrizione dei fatti artistici al campo delle « buone intenzioni » dei produttori di quei medesimi fatti: non a torto Emilio Garroni nel supplemento libri di *Paese sera* del 16 ottobre 1962 avanzava l'ipotesi che la dialettica giustificatrice dello svolgimento storico dell'attività artistica fosse in Eco « intesa soltanto in senso psicologico, incapace quindi di dare la misura della complessità, della pienezza del processo storico effettivo ».

Il saggista fa cenno alla teoria medievale dell'allegorismo che, dice, prevede « soltanto una rosa di esiti fruitivi rigidamente prefissati e condizionati, in modo che la reazione

interpretativa del lettore non sfugga mai al controllo dell'autore». Ma è proprio sicuro Eco che l'«apertura» fruitiva sia oggi smisuratamente dilatabile, oppure, accertati allargamenti e restringimenti relativi, la questione si pone ormai, più che in termini d'«apertura», in termini di «semiapertura»? Così dopotutto lo stesso Eco: «Il dizionario, che ci presenta migliaia di parole con le quali siamo liberi di comporre poemi e trattati fisici, lettere anonime o elenchi di generi alimentari, è molto “aperto” a qualsiasi ricomposizione del materiale che esibisce, ma non è un'opera. L'apertura e la dinamicità di un'opera consistono invece nel rendersi disponibile a varie integrazioni, concreti complementi produttivi, incanalandoli a priori nel gioco di una vitalità organica che l'opera possiede anche se non è finita, e che appare valida anche in vista di esiti diversi e molteplici».

Sta di fatto che sopprimendo il dizionario all'estremo della serie delle opere aperte, Eco ci prospetta non tanto la definizione di «opera aperta» ma l'immagine ben più tradizionale di «opera semiaperta». È in fondo ciò che Angelo Guglielmi (che, fatto non trascurabile in una polemica metodologica, è al pari di Eco redattore del «Verri») gli rimprovera su «Tempo presente» (luglio 1962): «Il concetto di apertura, come è descritto da Eco, non riesce a mettere a fuoco lo scarto qualitativo esistente tra l'opera d'arte contemporanea e quella tradizionale».

E qui vogliamo introdurre un nostro piccolo sospetto: quello che Eco definisce «aperto» non coinciderà per caso con il «diverso» colto in un determinato periodo storico? In altri termini «apertura» non equivarrà a «informazione» (artistica e non banale) e «chiusura» non significherà «consumo di informazione», vale a dire «entropia»? Insomma il nostro sospetto verte sul fatto che non crediamo a «opere aperte» descritte una volta per tutte e consegnate con tale dicitura all'eternità: l'«apertura» è a parer nostro in funzione in primo luogo dell'informazione (artistica e non banale) recata dall'opera e in secondo luogo della storicità di essa. Oggi i sacchi di Burri potranno apparire infinitamente aperti; fra un paio di lustri, col venir meno del loro carattere informativo, lo saranno certamente meno e fra un secolo (senza voler suggerire raffronti di valore) sembreranno chiusi al pari delle Madonne di Giotto. Non sono già «opera chiusa» per Guglielmi le pagine di Joyce e le tele di Mondrian e di Rothko?

Inoltre: l'«opera aperta» non può secondo noi configurarsi come un prodotto da farsi mediante determinati processi di lavorazione e non mediante altri: il fatto stesso ci apparirebbe come una pesante «chiusura». Non per nulla quella pedissequa parafrasi del Petrarca nell'«arrangiamento» di Eco che tramuta le «chiare, fresche, e dolci acque» nel resoconto amoroso di un ragioniere ha per noi un certo fascino. D'altronde l'estetica non ha inglobato per esempio la letteratura del catasto di Robbe-Grillet? E in altro senso