

L'estetica del mito: opera aperta e morte dell'autore.

Laddove le “notizie dalla crisi”,¹ scandiscono uggiamente la fase di stanca attraversata dalla critica italiana – e dai critici, che più recentemente (e attraverso uno dei più intelligenti di essi) giungono a paventarne persino una vera e propria “eutanasia”² con, per la verità, scarsi tentativi per esorcizzarla –³ riteniamo possa essere utile proporre un approccio, per così dire, “genetico” alla letteratura,⁴ che vedrebbe nel mito l’origine dell’opera letteraria, la sua causa. E non soltanto causa formale ma anche il principale serbatoio tematico-contenutistico.

Si potrebbe forse teorizzare una vera e propria “estetica del mito”, che nel gioco del pieno e del vuoto,⁵ nell’alternarsi tra una “struttura” e un’ “assenza”,⁶ individuerrebbe le ragioni della polisemia dei testi letterari.

Ed è in questa dialettica di pieno e vuoto che il mito trova la ragione della sua stessa polisemia. In questo continuo tendere, verso un’unità perduta e

¹ Cfr. C. Segre, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993. Segre “ritorna” sull’argomento anche con il successivo *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino, 2001.

² Cfr. M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005. Nonostante il vigore appassionato e intelligente del *pamphlet*, il bel libro di Lavagetto, non fa altro che riabilitare il valore della letteratura e della lettura proprio a spese della critica che, come si suol dire, non ne esce certo in piedi. Pertanto, senza inutili *pruderie* morali, se è morta clinicamente, tanto vale aiutarla a morire. Forse, benché amaro, potrebbe essere proprio questo il messaggio, “dissimulato”, del libro.

³ Tra i pochi tentativi segnaliamo il saggio curato da Emanuele Zinato, *Il critico come intruso*, Le Lettere, Firenze 2007, che ricostruisce la biografia intellettuale di Alfonso Berardinelli, mettendo in discussione “i mostri sacri” e le “scuole” letterarie del Novecento. Il saggio è stato protagonista di un vivace dibattito anche tra i critici più “giovani” (Andrea Cortellessa, Silvio Perrella, Emanuele Trevi) che si sono divisi nella definizione di “buoni” e “cattivi maestri”, e nello schierarsi a favore ora degli “accademici”, ora degli “antiaccademici”, non senza prendere in considerazione la “questione”, tanto ingombrante quanto scabrosa e, a nostro giudizio anche stantia, della militanza marxista. Dal canto nostro, optiamo per una “neutralità armata” che esprime nostalgia nei riguardi di figure dal profilo umano di un Giacomo Debenedetti, ammirazione per personalità del calibro di Alfonso Berardinelli e “risentimento” per il silenzio, se non addirittura l’ostracismo, praticato da certa “Accademia” nei riguardi di personalità dalla finezza critica e del calibro di Roberto Calasso. Ci preme inoltre segnalare l’interessante attività di alcuni critici (tutti accademici stavolta, con un nucleo rilevante costituito dall’Università di Venezia) che, dal 2005, si raccolgono attorno alla rivista “Ermeneutica letteraria” e tra cui spiccano i nomi, tra gli altri, oltre che dello stesso Berardinelli, di Carlo Alberto Augieri, Paolo Leoncini, Pietro Gibellini, Filippo Secchieri, Ricciarda Ricorda, Ilaria Crotti. In uno tra i più recenti seminari promossi dall’Università di Venezia (2 marzo 2007) per fare il punto sullo stato di salute della critica in Italia e puntualmente segnalato dalla rivista, si riflette anche sulla comparatistica letteraria, ma in maniera – riteniamo – ancora troppo ancorata alla tradizione critica italiana, cfr. A. Zava, *Dove sta andando la critica letteraria – itinerari, riflessioni e proposte*, in “Ermeneutica Letteraria”, III, 2007.

⁴ Nessun riferimento qui alla “critica genetica” o “degli scartafacci”, sorta in Francia in reazione allo strutturalismo e diffusasi in Italia grazie anche alla mediazione di Maria Teresa Gaviere.

⁵ Come sostiene Barthes, infatti, “il significante del mito si presenta in modo ambiguo: è senso e forma a un tempo, pieno da un lato, vuoto dall’altro” (R. Barthes, “Il mito oggi”, in *Miti d’oggi* (1957), Einaudi, Torino 1994, p. 199).

⁶ Cfr. U. Eco, *La struttura assente* (1968), Bompiani, Milano 2004.

apparentemente incontestabile, che si caratterizza sempre come mancanza, desiderio e, tuttavia, realizzazione. “Il mito parla di ciò che non è mai accaduto e tuttavia è sempre”, affermava Salustio.⁷ In questa dialettica fatta di pieno e di vuoto, di necessità e accidentalità, il mito cercherà la realizzazione dei suoi molteplici sensi e significati nella sua stessa ricezione storica. Detto con Blumenberg: “proprio grazie alla sua elasticità, anzi porosità, grazie all’adattabilità dei suoi elementi, alla sua mera ‘contiguità, la costanza del mito fondamentale ha potuto trasformarsi nel fenomeno della propria ricezione’”.⁸

In tal senso il mito – inteso come causa formale – non annienterebbe affatto le ragioni della storia.⁹ Come sostiene Roland Barthes, “meno terrorizzata dallo spettro del ‘formalismo’, la critica storica sarebbe stata forse meno sterile; avrebbe capito che lo studio specifico delle forme non contraddice in niente i principi necessari della totalità e della Storia”.¹⁰

E’ proprio in virtù della circolarità ermeneutica innescata dalla dialettica complementare tra mito (simbolo) e *logos* (allegoria) che l’opera d’arte – in virtù dell’inevitabile discesa nel non formato, nel dionisiaco nietzschiano¹¹ (e sarebbe il caso di dire, con Derrida, nella “differenza”; nella misura in cui quest’ultima sancisce il “superamento” della metafisica della “presenza”) - sfugge all’intenzione del soggetto che la crea e si configura come “opera aperta”,¹² in movimento, esposta alla paradossalità e alla “pluralità” del simbolo e del senso piuttosto che all’ “univocità” ed alla certezza del *logos*, dell’allegoria e del significato.¹³

La paradossale compresenza di “forma” e “indeterminazione” che Eco individuava (in un saggio ormai datato) come l’essenza delle poetiche contemporanee, ma che a nostro avviso potrebbe essere valida universalmente, sembra infatti coincidere col movimento paradossale della

⁷ Citato da Blumenberg in *Il futuro del mito* (1971), Medusa, Milano 2002, p. 79.

⁸ H. Blumenberg, *Il futuro del mito*, cit., p. 116. Riguardo all’attenzione attribuita all’aspetto della ricezione del mito, Blumenberg è in debito nei riguardi della “teoria della ricezione” elaborata da Hans Robert Jauss.

⁹ Il tentativo di conciliare le ragioni della storia con quelle formali del testo è stata la prerogativa della cosiddetta “teoria della ricezione” elaborata da Hans Robert Jauss e dalla scuola di Costanza. “La provocazione di Jauss è quella di (...) mediare conoscenza estetica e conoscenza storica, e a tal fine egli propone di conciliare formalismo e marxismo” (G. Gulizia, *Mercurio e l’esperienza estetica. La ‘provocazione’ ermeneutica di Hans Robert Jauss*, in “Ermeneutica letteraria”, III, 2007, p. 58). La prima formulazione teorica della teoria della ricezione si trova nel libretto di H. R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?* (1967), Guida, Napoli 1969; tra le opere successive segnaliamo: *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* (1977), Il Mulino, Bologna 1987, 2 voll.

¹⁰ R. Barthes, “Il mito oggi”, in *Miti d’oggi* (1957), tr. it., Einaudi, Torino 1994, p. 194.

¹¹ Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, tr. it., Adelphi, Milano 2000.

¹² Cfr. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Bompiani, Milano 2000.

¹³ Per la differenza tra senso e significato cfr. G. Frege, “Senso e significato”, in *Logica e aritmetica*, a cura di C. Mangione, tr. it., Boringhieri, Torino 1965.

forma mitica. Secondo il noto semiologo, infatti, “questa *possibilità* cui l’opera si *apre* è tale nell’ambito di un *campo* di relazioni”:¹⁴

Come nell’universo einsteiniano, nell’*opera in movimento* il negare che vi sia una sola esperienza privilegiata non implica il caos delle relazioni, ma la regola che permette l’organizzarsi delle relazioni. L’*opera in movimento*, insomma, è possibilità di una molteplicità di interventi personali ma non è invito amorfo all’intervento indiscriminato: è l’invito non necessario né univoco all’intervento orientato, ad inserirci liberamente in un mondo che tuttavia è sempre quello voluto dall’autore.¹⁵

L’opera aperta, pertanto, contiene essa stessa i limiti ad una infinita interpretazione,¹⁶ ad una deriva di senso, per evitare la quale non occorre che individuare quel “campo” di relazioni che sembrerebbe coincidere con le “possibilità” del mito, dell’astratto “tutti-nessuno” che è l’Essere heideggerianamente inteso.

Il saggio di Eco, infatti, deve molto alla visione estetica di Luigi Pareyson, che muove proprio da una rimediazione del pensiero heideggeriano.

L’interpretazione, scrive Pareyson:

Attua la primigenia solidarietà dell’uomo con la verità (...) L’originario rapporto ontologico è necessariamente ermeneutico, e ogni interpretazione ha necessariamente un carattere ontologico. Ciò significa che della verità non c’è che interpretazione e che non c’è interpretazione che della verità.

Nell’interpretazione l’originalità che deriva dalla novità della persona e del tempo e l’originarietà che proviene dal primitivo rapporto ontologico sono indivisibili e coesenziali. L’interpretazione è quella forma di conoscenza che è insieme e inseparabilmente veritativa e storica, ontologica e personale, rivelativa ed espressiva”.¹⁷

E ancora:

L’interpretazione non è qualcosa di diverso dall’opera, cioè non è una copia o riproduzione, che tenti di darne un surrogato, né un’aggiunta che vi faccia sopravvivere la personalità dell’interprete come qualcosa di nuovo e di indiscreto. L’interpretazione dell’opera è l’opera stessa.¹⁸

¹⁴ U. Eco, *Opera aperta*, cit., p. 58.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Cfr. U. Eco, *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990. Qui l’autore, sull’onda delle teorie decostruzioniste e degli epigoni che sottopongono il testo letterario ad una infinita deriva rivedrà, in parte, le posizioni pionieristicamente espresse in *Opera aperta*, evitando di esporre la “semiosi illimitata” ad una deriva incontrollata. Se le interpretazioni di un testo possono esser infinite, insomma, non è detto che tutte siano buone. Cfr anche *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979 dove l’autore opera una netta distinzione fra “interpretazione” e “uso” del testo, insistendo sul carattere arbitrario del secondo.

¹⁷ L. Pareyson, *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia, 1971, p. 53.

¹⁸ L. Pareyson, *Conversazioni di estetica*, Milano, Mursia, 1966, p. 112

L'interpretazione dunque non è una riproduzione, non imita, per dirla con Deleuze, ma "ripete" la potenza del Linguaggio, "il cui potere critico e rivoluzionario può toccare il punto più alto conducendo dalle smorte ripetizioni dell'abitudine alle ripetizioni profonde della memoria, quindi alle ripetizioni ultime della morte ove è in gioco la nostra libertà".¹⁹

Per evitare una infinita deriva di senso sarebbe sufficiente cogliere, dunque, l'organizzazione mitico-simbolica di un'opera, la sua struttura archetipica, al cui interno è attiva la stessa dinamica che compone l'essenza più profonda dell'Essere: quell'eterno ripetersi della vita e della morte, che caratterizza il ciclo frazeriano della fertilità,²⁰ e che troverebbe riscontro persino nelle dinamiche interne della psiche, nella struttura profonda dell'inconscio.

Alessandro Portelli, commentando il "cabalistico" testo di Thomas Pynchon *The crying of lot 49*, definisce (con un paradosso) i testi letterari come degli "infiniti finiti", "in quanto contengono infinite possibilità di interpretazione e rivelazioni, ma che tuttavia ne escludono un numero egualmente infinito".²¹ Ci sembra un'ottima giustificazione per arginare il rischio della deriva interpretativa, cui la "semiosi illimitata" sarebbe pericolosamente esposta.

Il testo letterario (in quanto "opera aperta") troverebbe dunque la sua origine, fuori dalla storia, in quella che Derrida definisce l'opposizione tra la "forma" e la "forza". Anche per il pensatore francese, infatti, l'opposizione "tra la *forma* e la *forza*, tra la struttura spazializzata e l'energia che promana dall'opera, si chiarisce come una opposizione tra Apollo e Dioniso che non risiede *nella* storia: sta all'origine di ogni storia possibile, è la struttura della storicità."²²

La divergenza, la *differenza* tra Dioniso e Apollo, tra lo slancio e la struttura non si cancella nella storia, perchè essa non è *nella* storia. E' anch'essa in un senso insolito, una struttura originaria: l'apertura della storia, la storicità stessa. La *differenza* non fa semplicemente parte né della storia né della struttura. Se con Schelling è necessario dire che "tutto non è che Dioniso", è anche necessario sapere – e questo è scrivere – che come la forza pura, Dioniso è travagliato dalla differenza. Vede e si lascia vedere. E (si) cava gli occhi. Da sempre egli è in relazione con il suo esterno, con la forma visibile, con la struttura, come propria morte. E' così che si fa evidente.²³

¹⁹ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), tr. it., Il Mulino, Bologna 1971, p. 466.

²⁰ Cfr. J.G. Frazer, *Il ramo d'oro* (1922), tr. it., Boringhieri, Torino 1973.

²¹ A. Portelli, "Non illudersi di non sapere: note su *The crying of lot 49*", in *Canoni americani*, Donzelli, Roma 2004, p. 263.

²² U. Eco, *La struttura assente*, cit., p. 343. Di Derrida si veda in proposito: *La scrittura e la differenza* (1967), Einaudi, Torino, 2002, pp. 3-38.

²³ J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 36.

Qui sembra emergere chiaramente, che il rapporto tra Dioniso e Apollo, mito e *logos* è lo stesso rapporto di “identità e differenza”²⁴ che lega l’Essere all’ente. E’ morendo nella forma determinata della sua struttura apollinea che Dioniso (il mito) si “manifesta celandosi”, “travagliato dalla differenza”. A questo punto potremmo dire, con Peter Szondi, che “il solo modo equo di considerare l’opera d’arte è quello che vede in essa la storia, e non già l’opera d’arte nella storia”.²⁵

La letteratura troverebbe la sua origine fuori dalla storia - in uno schema in larga misura riconducibile, ancora una volta, a quello della dialettica nietzsciana tra apollineo e dionisiaco – anche nella ricerca antropologica di Ernesto De Martino. Come mette in evidenza Renato Nisticò la letteratura, nella visione del celebre etnologo, sarebbe intesa come opera di “destorificazione istituzionale”.²⁶ Costituirebbe il prodotto di una crisi, di uno stato psicopatologico in grado di scaraventare letteralmente l’artista al di là del *continuum* storico. Fin qui avremmo il cosiddetto livello “preletterario”. Una nevrosi, uno stato psicopatologico, da soli non bastano a produrre letteratura. Il “livello letterario” si realizza soltanto quando lo scrittore “reintegra la sua presenza” e ci racconta la sua crisi attraverso gli strumenti formali della tradizione: le figure retoriche, le tecniche, le convenzioni, i generi letterari. Nella visione demartiniana della letteratura dunque, l’opera letteraria, in quanto esempio di “destorificazione istituzionale”, “può resistere nella storia, proprio in quanto, come *atto simbolico fondato sulla ripetizione*, si sottrae al flusso del continuum storico e si slancia verso la temporalità paradossale del destino.”²⁷

Ma ecco come appare, a circa un anno dalla morte, questa dialettica complementare in un brano di Cesare Pavese, che ha quasi il sapore della sintesi, della *summa* di tutta una poetica:

Fonte della poesia è sempre un mistero, un’ispirazione, una commossa perplessità davanti a un’irrazionale – Terra incognita. Ma l’atto della poesia – se è lecito distinguere qui, separare la fiamma dalla materia divampante- è un’assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione, di sapere. Il mito e il logo [...] Si aggiunga che la riduzione a figura, a chiara visione, a conoscenza mondana di un’estatica e rovente intuizione mitica può soltanto avvenire sul terreno di una fredda consuetudine tecnica, di un’acquisita

²⁴ M. Heidegger, *Identità e differenza*, tr. it., in “Aut Aut”, 187-188, 1982, pp. 2-38.

²⁵ Citato in P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Einaudi, Torino 2003, p. 21.

²⁶ Cfr. R. Nisticò, “Ernesto De Martino e la teoria della letteratura”, in *Belfagor*, anno LVI, n.3, 31 maggio 2001, pp. 267-286. Sull’opera di De Martino cfr. R. Di Donato, *I greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto De Martino*, Manifesto Libri 1999.

²⁷ Ibidem, p. 284.

esperienza culturale di avvenute riduzioni di vecchi miti a mondo organico e razionale, sulla esperienza insomma di passate estasi altrui già divenute letteratura.²⁸

Come nota acutamente Gillo Dorfles: “il significato del mito (come quello dell’arte) è sempre in effetti transrazionale e transconcettuale; il che non significa che sia aconcettuale o arazionale; ma è proprio del mito essere passibile di un’interpretazione (di un’ermeneutica) e perciò di una fede che è multipla.”²⁹ Il superamento dei limiti della razionalità concettuale e codificata posto in essere dal mito, non può infatti prescindere, paradossalmente (pena il suo silenzio), dalla razionalità e dalla certezza del codice; esso è “transrazionale”, non “arazionale”.

Un’estetica del mito, dunque, per via della sua attenzione alla componente dionisiaca, all’energia che promana dall’opera d’arte, non potrà che configurarsi come un’estetica della morte, intesa come l’evento in grado di dischiudere e “ripetere” il gioco della libertà e della possibilità (quindi della vita).³⁰ La sfera dionisiaca è la stessa sfera dell’Essere e dell’estasi, in cui avviene la disintegrazione panica dell’individuazione apollinea. Secondo Cesare Pavese l’attimo estatico corrisponderebbe al simbolo (e quindi al mito), “che sarebbe quindi la pura libertà”.³¹

E’ in questa sfera che l’autore si “trasfigura”, rammentandoci la “parentela della scrittura con la morte”,³² decretando la sua stessa morte. La scrittura – sostiene Foucault – “è legata al sacrificio, al sacrificio stesso della vita; è un eclissarsi volontario che non deve essere rappresentato nei libri poichè esso si compie nell’esistenza stessa dello scrittore. L’opera il cui dovere era di conferire l’immortalità ha ormai acquisito il diritto di uccidere, di essere l’assassina del suo autore”.³³

La letteratura, dunque, come chiarisce Maurice Blanchot, sembra aver perso il suo soggetto:

Lo scrittore appartiene a un linguaggio che nessuno parla, che non si rivolge a nessuno, che non ha centro, che non rivela niente (...) Ciò che egli afferma è assolutamente privo della sua personalità (...) Scrivere vuol dire farsi l’eco di ciò che non può cessare di parlare – e, proprio per questo, per divenire l’eco, devo in un certo modo imporgli

²⁸ Cfr. C. Pavese, “Poesia e libertà”, in *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, pp. 300-301.

²⁹ G. Dorfles, *L’estetica del mito*, Mursia, Milano, 1967, p. 59.

³⁰ Heidegger definisce la morte come “la possibilità della pura e semplice impossibilità dell’essere” (cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it., Longanesi, Milano 2000, p. 306).

³¹ Si tratta di una nota del *Diario* che chiosa la lettura del libro di Cesare Luporini, *Situazione e libertà nell’esistenza*, in data 17 settembre 1942 (cfr. C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1999, p. 223).

³² M. Foucault, “Che cos’è un autore” (1969), tr. it., in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 3.

³³ Ivi, p. 4. Sul tema della morte dell’autore di fondamentale importanza è lo scritto di R. Barthes, “La mort de l’auteur”, in *Oeuvres Complètes*, Tome II, 1966-73, Paris, Gallimard 1994, pp. 491-95.

silenzio. Porto a questa parola incessante la decisione, l'autorità del mio silenzio. Rendo sensibile con la mia silenziosa mediazione, l'affermazione ininterrotta, il mormorio gigantesco, sul quale il linguaggio aprendosi si fa immagine, immaginario, profondità parlante, indistinta, pienezza che è vuoto. Questo silenzio ha la sua origine nella sparizione alla quale è invitato colui che scrive (...) L'opera esige dallo scrittore che egli perda ogni "natura", ogni carattere, e che, cessando di riferirsi agli altri e a se stesso con la decisione che lo fa io, diventi il luogo vuoto dove si formula l'affermazione impersonale.³⁴

Torna in Blanchot quell'alternarsi di vuoto e pienezza che abbiamo visto contrassegnare la dialettica tra mito e *logos*. La morte dell'autore avviene, dunque, al di là delle colonne d'Ercole del *logos*, del dominio della "voce" (del "fonologocentrismo" direbbe Derrida), dove, inghiottito nel gorgo del Linguaggio, il soggetto si imbatte nel rumoroso fragore del silenzio, dell'impersonalità, diventando contemporaneamente "nessuno" alla maniera di Ulisse e "tutti gli uomini della storia" alla maniera di Nietzsche. Ma, paradossalmente, la morte dell'autore sancirà la sua rinascita. Una rinascita che vedrà farsi strada una nozione "complessa" di soggetto, che sia in grado di accogliere al suo interno, senza annullarle (come hanno fatto, all'insegna del determinismo, il pensiero metafisico e la scienza classica), le sue ambivalenze e le sue contraddizioni. Ecco come Edgar Morin – illuminante teorico e divulgatore del "pensiero complesso" – sintetizza questa esigenza di una nuova idea di soggettività:

il soggetto non è un'essenza, non è una sostanza, ma non è un'illusione. Credo che il riconoscimento del soggetto richieda una riorganizzazione concettuale che rompa con il principio deterministico classico che ancora è utilizzato nelle scienze umane e in particolare nelle scienze sociologiche. E' evidente che nel quadro di una psicologia behaviorista è impossibile concepire un soggetto. Dunque c'è bisogno di una ricostruzione, c'è bisogno delle nozioni di autonomia/dipendenza, della nozione di individualità, della nozione di auto-produzione, della concezione della circolarità ricorsiva in cui si è nello stesso tempo il prodotto e il produttore. Bisogna anche associare nozioni antagonistiche come il principio di inclusione e quello di esclusione. Bisogna concepire il soggetto come ciò che dà unità e invarianza a una pluralità di personaggi, di caratteri, di potenzialità. Ed è per questo che, se si è sotto la dominazione del paradigma cognitivo prevalente nel mondo scientifico, il soggetto è invisibile e si nega la sua esistenza. Al contrario, nel mondo filosofico, il soggetto diventa trascendentale, sfugge all'esperienza, concerne la mente pura, e non si può concepire il soggetto nelle sue dipendenze, nelle sue debolezze, nelle sue incertezze. In entrambi i casi non si possono pensare le sue ambivalenze, le sue contraddizioni, la sua centralità e la sua insufficienza nello stesso tempo, il suo senso e la sua insignificanza, il suo carattere di tutto e niente

³⁴ M. Blanchot, *Lo spazio letterario* (1955), tr. it., Einaudi, Torino 1967, pp. 12-41.

insieme. Abbiamo dunque bisogno di una concezione complessa del soggetto.³⁵

Si tratta dell'epilogo de *La testa ben fatta*, il testo in cui Morin auspica una riforma di quel pensiero che domina le scienze umane, quello della "metafisica" e della scienza classica.

Proprio oggi, nel pieno dell'era globale e planetaria, una rinnovata attenzione alla letteratura – in quanto straordinario strumento di conoscenza, portatore di un valore aggiunto di civiltà e democrazia – e una riscoperta del pensiero mitico-simbolico non potrebbero che contribuire a questa "strategia" riformista.

Pertanto, sarà proprio a partire da questa nozione complessa di soggetto, in quanto "tutto e niente insieme" ("uno, nessuno e centomila" direbbe Pirandello), che l'universo "in movimento" dell' "opera aperta", coinciderà – proprio come sosteneva Eco – con quello del suo stesso autore.

Potremmo considerare il destino dell'opera "come il trasmigrare di un corpo immortale, che usa il corpo dell'autore come un involucro provvisorio e lo abbandona al più presto, per timore di essere soffocato".³⁶

Dunque l'opera non si configura come materia inerte, struttura statica, ma interagisce col suo autore e il suo osservatore-lettore (in tal senso potrebbe forse affermarsi che l'autore è già il primo lettore dell'opera e il lettore potrebbe esserne – nella misura in cui contribuisce a riattivare la sua polisemia – un *alter ego* dell'autore), in una relazione dinamica e "complessa" in cui il prodotto (l'opera) è allo stesso tempo produttore (del soggetto-autore) e, viceversa, il produttore prodotto, all'insegna della concezione della "circolarità ricorsiva".³⁷

Una situazione colta con sagacia anche da un critico di estrazione strutturalista quale Jean Strarobinski:

Le strutture non sono cose inerti né oggetti stabili. Esse emergono da una relazione instauratasi tra l'osservatore e l'oggetto; si destano in risposta a una domanda preliminare, ed è in funzione di questa domanda posta alle opere che si stabilirà l'ordine di preferenza dei loro elementi. E' al contatto con la mia interrogazione che le strutture si manifestano e si rendono sensibili, in un testo da molto tempo fissato sulla pagina del libro. I diversi tipi di lettura scelgono e prelevano strutture "preferenziali"...Ci si accorgerà abbastanza presto che una stessa opera, a seconda della domanda posta, permetterà di prelevare più strutture ugualmente accoglibili.³⁸

³⁵ E. Morin, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero* (1999), tr. it., Raffaello Cortina 2000, p. 138.

³⁶ R. Calasso, *La letteratura e gli dei*, Adelphi, Milano 2001, p. 156.

³⁷ Per questo concetto cardine del "pensiero complesso" rimandiamo E. Morin, *La testa ben fatta*, cit.

³⁸ Contributo all'inchiesta *SeC*, p. XX, citato in U. Eco, *La struttura assente*, cit., p. 283.

Ma qui si intravedono già i prodromi della distruzione della “struttura”, in favore dell’ “ipostasi dell’assenza”.³⁹

Nino Arrigo.

³⁹ Cfr. U. Eco, *La struttura assente*, cit.