

INVENZIONE NARRATIVA E TECNICHE DEL DISCORSO

Tra romanzo e fiction tv*

Umberto Eco

Sono un consumatore quotidiano di serial di ogni tipo, i cani poliziotto li adoro, ma da diversi anni non mi occupo di fiction a livello teorico e quindi non pretendo di tirare le somme con le mie osservazioni finali. Sono sempre del parere che ai convegni di cardiologia non bisogna invitare a parlare i cardiopatici. Mi limiterò quindi a riformulare, aggiornandola con esempi recenti, una materia su cui mi ero espresso diverso tempo fa.

È curioso che in italiano si chiami “fiction” solo quella televisiva, mentre ciò che in inglese si indica con “fiction” comprende anche Dickens. Tuttavia, se c’è fiction televisiva è perché ci sono stati Omero, Ariosto e Dickens. E se c’è della gente che discute teoricamente sulla fiction è perché c’è stato Propp, che ha cominciato ad analizzare le strutture costanti delle fiabe, e poi dalle fiabe si è passati, almeno nei casi più interessanti, all’esame di quelle che una volta si chiamavano opere d’arte: Greimas con Maupassant, Barthes con Balzac eccetera. I meno giovani si ricorderanno il grande dibattito tra Segre e Rosiello, che si potrebbe riassumere in questi termini: se ci si debba occupare di quello che rende un’opera diversa da un’altra o di quello che la rende uguale a tutte le altre. Ne era venuto fuori che mentre la critica, sia pure di

* Il saggio è la trascrizione, parzialmente riveduta, dell’intervento al convegno di Umberto Eco. Abbiamo mantenuto il tono colloquiale e orale della discussione, che ha pertanto un tenore più “giornalistico” rispetto a quello, teorico, degli interventi precedenti.

ispirazione semiologica, doveva mirare all'individualità dell'opera, la linguistica e la semiolinguistica dovevano invece interessarsi alle costanti. In altri termini, si trattava della possibilità di adottare, nei confronti delle opere, due prospettive diverse.

Io credo che la nascita della narratologia, da Propp in avanti, sia stata un evento culturalmente di grande importanza che ci ha permesso di capire molte cose. Poi però si è esagerato con il lavoro sulle costanti, tanto da portare alcuni imbecilli, anche molto famosi nel giro delle terze pagine, a dire che la semiologia non trova nessuna differenza tra Topolino e Dante Alighieri. Si tratta evidentemente di una menzogna, che però ha una parte di verità poiché riguarda la cattiva semiologia. A me sembra che le mie analisi narrative spieghino in realtà molto bene la differenza di livello fra James Bond e Gerard de Nerval. Non dimentichiamo poi le ascendenze antiche di questi metodi. La narratologia, per esempio, ha dei padri illustri, il primo e fondamentale dei quali è stato l'Aristotele della *Poetica*. Non è stato mai più scritto un trattato di narratologia altrettanto approfondito e acuto.

Anche per quanto riguarda la fiction televisiva, non è un caso se una cinquantina di anni fa un signore che si chiamava Mortimer Adler sia partito dalla *Poetica* di Aristotele per elaborare un'estetica del cinema. E funzionava perfettamente. Già in Aristotele, con la differenza tra *pragma* e *mythos*, si stabiliva un'opposizione che poi la narratologia dei formalisti russi ha reso popolare sotto le denominazioni di *fabula* e *intreccio*. Già in Aristotele si profilava un interesse per quello che poi, in ambito semiotico, è stato chiamato il *livello discorsivo*, quello più vicino al piano dell'espressione di una narrazione: non a caso, proprio nella *Poetica*, non si analizzavano soltanto *mythos* e *pragma* ma, per esempio, le strategie metaforiche. Si faceva attenzione al discorso. In epoche più recenti, invece, la narratologia non solo ha prestato un'attenzione esagerata al solo livello del contenuto, cioè a *fabula* e *intreccio*, ma ha portato a tal punto l'attenzione sulle costanti che nel "greimasismo degli stenterelli" – che non è quello di Greimas che leggeva Maupassant – non si riconosce effettivamente più alcuna differenza tra Amleto, il capitano della guardia di finanza visto solo qualche sera fa in televisione e una pubblicità di detersivo. Le strutture profonde sono le stesse – notate che il rapporto tra il capitano di finanza e la sua collaboratrice è simile a quello tra Amleto e Ofelia, lui la vuole ma la respinge, lei va in convento eccetera. Solo che il rapporto incestuoso tra Amleto e la madre nella fiction si sposta tra il capitano e l'amante. Se si applica in modo ingenuo la grammatica narrativa di Greimas, diventa assolutamente vero che la struttura profonda dell'Amleto è uguale a quella del capitano.

Se applicata in maniera non banale, la narratologia ha invece non pochi fondamentali meriti. Uno è di aver scoperto come funziona, narrativamente parlando, una semantica a enciclopedia di cui mi dichiaro seguace e teorico. Per capire il significato di "tigre" bisogna pensare a che cosa risponde una mamma quando il bambino glie-

lo chiede. La mamma in genere risponde: “È un animale fatto così e così, che sembra un gatto ma che vive nella giungla, che ti assale di notte, che ti mangia, e poi c’è un signore chiamato Tremal Naik che invece le cacciava”. Ma ancora una volta si rischia di intorbidare le acque perché, se ogni definizione enciclopedica è fondamentalmente narrativa, qual è la differenza tra la definizione di “tigre”, *Le due tigri* di Salgari e *Tiger, tiger* di Blake?

Torniamo qui a un problema che forse la narratologia ha abbandonato ma che una volta era ben presente nei discorsi di estetica – la quale non solo intendeva distinguere tra quello che è bello e quello che è brutto, ma anche tra quello che è opera d’arte e quello che non lo è. Ora, se parlate con uno qualsiasi dei nostri colleghi che insegna Estetica, avrete probabilmente l’impressione che tali problematiche non gli importino assolutamente più. A mio avviso è un segno della corruzione dei tempi. Il problema di che cosa noi riteniamo essere un’opera d’arte o meno è infatti ancora importante.

Tralasciamo pure, anche se a un certo punto è stata al centro degli studi semiotici, la differenza tra *narrativa naturale* e *narrativa artificiale*. La differenza non ha infatti rilievo estetico bensì rilievo *aletico*, riguarda cioè una teoria della verità, una teoria del riferimento, più che una teoria del bello. Si presume infatti che la narrativa naturale racconti cose che sono veramente accadute, come avviene sulla prima pagina del quotidiano; mentre la narrativa artificiale sarebbe quella che si chiama “fiction” proprio perché racconta cose finzionali, fantastiche. Riprenderò questa differenza più avanti, quando parlerò della distinzione, nella rappresentazione del significato, fra una narritività di tipo naturale (le tigri fanno davvero così e così) e una narritività della fiction, in cui le due tigri di Salgari non fanno necessariamente quello che fanno le tigri vere.

Torniamo ora al problema della differenza fra “narrare” *tout court* e “narrare con arte”. Una fabula: Mario uccide Maria. Un intreccio: Filippo è un detective che arriva dopo che Maria è morta e cerca di capire se è Mario che l’ha uccisa. Sono da prendere in considerazione, oltre alla storia pura e semplice, anche le tecniche di discorso. A parte la diversa scelta delle parole con cui si può raccontare questa storia (con due frasi, o con un romanzo di seicento pagine), ci sono altre tecniche che pertengono al livello discorsivo: per esempio, una componente fondamentale di una storia gialla è la tecnica volta a creare *suspense*. Ora, la tecnica di *suspense* era un fatto artistico quando fu inventata per la prima volta: l’*Edipo re* è totalmente basato su un *suspense* che dura per tutto l’arco della vicenda. Ci voleva un grande coraggio, all’epoca, per immaginare una situazione del genere. Ma in seguito il *suspense* divenne una tecnica artigianale, come quella per fare i vasi. Immagino che il primo vasaio sia stato uno dei più grandi geni dell’umanità, ma tutti i vasai successivi sono stati al più degli artigiani, e lo stesso si può dire dei costruttori di ruote. Dopo che la creazione di *suspense* è diventata una tecnica normale,

che ciascuno sapeva ormai adattare alle diverse situazioni, si sono verificati ancora casi rarissimi di uso geniale di questa tecnica: Hitchcock, per esempio, inventa nuove possibilità di creazione di *suspense*. Ma dopo è di nuovo *routine*, si torna al *suspense* normale. Tanto che a un certo punto persino la fiction poliziesca la abbandona e oggi sembra appannaggio solo del film horror.

Se consideriamo, per esempio, la celebre serie del tenente Colombo, che per me rimane il capolavoro dei serial televisivi, lì non c'è *suspense*, perché l'assassino lo conosciamo subito dall'inizio, né Colombo fa scoperte vere e proprie, perché per qualche ragione intuisce subito chi possa essere l'assassino e poi, attraverso una serie di ricatti psicologici, riesce a portarlo alla confessione. Il fatto che le repliche di Colombo continuino ancora oggi, dopo tanti anni, e che io me le riveda ancora tutte anche se conosco a memoria le trame, vuol dire che qualche cosa lì funziona sul piano del discorso, senza una vera carica di *suspense*. E non è un caso che ogni puntata di Colombo sia assegnata a un regista diverso e, quando il regista è abile, è il piano del discorso che acquista rilevanza, non quello della storia. La trama segue infatti uno schema che è sempre lo stesso, rigidamente prefissato. Per dire, Colombo non ha mai investigato sull'omicidio commesso da un povero, da un ragioniere o da un barbone: l'assassino deve essere sempre e solo un ricco pieno di *hybris*, abitante a Los Angeles. Quindi sul piano dell'invenzione narrativa siamo a zero, e anche sul piano delle piccole trovate, che sono godibili ma molto ripetitive, alla fin fine abbiamo Colombo che torna indietro, che dice "dimenticavo" eccetera. Eppure sul piano del discorso ogni volta c'è, cinematograficamente parlando, qualche cosa di nuovo.

Possiamo dire che si potrebbe fare un'analisi della narratività in genere, e non solo di quella televisiva, tornando a rivedere con attenzione le differenze tra contenuti (fabula, intreccio) e discorso, perché anche l'idea del serial come prodotto ripetitivo può essere messa in questione. Come abbiamo visto nel caso di *Colombo*, infatti, si possono avere serie ripetitive sul piano del contenuto ma non sul piano discorsivo. Quando c'è novità sul piano del contenuto si ha una categoria sulla quale vorrei intrattenermi adesso, che è l'*invenzione narrativa*. Che cos'è l'invenzione narrativa?

Faccio un esempio di grandi opere d'arte prive di invenzioni narrative. Una è la *Recherche* di Proust. Non vi succede granché: il protagonista incontra dei signori, delle signore eccetera. Tutto l'interesse dell'opera nasce dal piano del discorso, dove si crea anche l'approfondimento psicologico. L'altro esempio letterario che si potrebbe fare è l'*Ulisse* di Joyce. Non vi succede assolutamente niente: una giornata uguale a tutte le altre. Se l'incontro dell'uomo del Macintosh, invece che nel cimitero, fosse avvenuto in una cattedrale, l'intreccio avrebbe funzionato ugualmente. Non c'è invenzione narrativa. Invece c'è invenzione sul piano discorsivo: in questo caso il piano discorsivo comprende anche la strutturazione dell'intreccio.

Adesso prendiamo invece tre casi di grande invenzione narrativa, tanto che hanno

fatto epoca: *I tre moschettieri*, *Il conte di Montecristo* e *I misteri di Parigi*. Analisi sul piano valoriale o attanziale di tipo greimasiano non ci troverebbero niente di davvero interessante: bene contro male, più o meno sempre le stesse strutture attanziali, percorsi narrativi, ruoli tematici assodati come quello del delinquente, che nei romanzi citati fa esattamente quello che è iscritto nella definizione dizionariale di “delinquente”. Però tutte e tre queste opere sono modelli di grande invenzione narrativa: quella dei gioielli della regina è una grandissima idea, la storia di Athos e Milady è una grandissima idea, senza parlare de *Il conte di Montecristo*.

Il suo schema è quello di tutto il romanzo ottocentesco: c'è un superuomo vendicatore che piace e soddisfa il lettore perché risolve i problemi che i malvagi hanno creato ai buoni. Se, in questo senso, lo schema è vecchissimo, ne *Il conte di Montecristo* vi sono però, come aveva già capito Gramsci, veri colpi di genio quanto a invenzione narrativa: c'è lo Chateau d'If, la vendetta sui tre compagni, e poi l'improvvisa ricchezza che è una trovata magnifica per creare identificazione nel lettore.

Sia ne *I misteri di Parigi* sia ne *I tre moschettieri* c'è un'enorme e complessa invenzione narrativa, ma solo nel secondo anche il livello discorsivo è superbo. Benedetto Croce, che critica aspramente persino Manzoni, per non dire di Mallarmé, diceva che *I tre moschettieri* erano appassionanti, anche se naturalmente li metteva nella letteratura e non nell'arte (ma questo è un problema suo). Il motivo di questo apprezzamento nasce, secondo me, dal fatto che questo romanzo, oltre a presentare grandi invenzioni narrative, è anche scritto molto bene, con un ritmo jazzistico insuperato e insuperabile. Invece per *Il conte di Montecristo* – e una volta ho scritto un saggio su questo argomento – non possiamo dire altrettanto, perché in realtà è scritto malissimo.

Evidentemente l'autore teneva conto del fatto che veniva pagato un tanto alla riga. Ho osservato per esempio che scrive sempre: “si alzò dalla sedia su cui era seduto”. Ma da quale altra sedia dovrebbe alzarsi? Questa tendenza è propria di tutto il romanzo che appare così luttulento, e tuttavia questa luttulenza discorsiva, in qualche modo misterioso, contribuisce a sostenere la struttura dell'intreccio. Anni fa, su invito di Giulio Einaudi, tentai di fare una nuova traduzione ne *Il conte di Montecristo* e avevo calcolato che, in infiniti casi del genere, se avessi tradotto “si alzò” eliminando “dalla sedia in cui era seduto”, avrei ridotto del venticinque per cento il romanzo, rendendolo fra l'altro più facilmente leggibile.

Ma, dopo aver tradotto le prime cento pagine, mi accorsi che invece era proprio la luttulenza che, ritardando continuamente l'evento, creava *suspense*. Quindi abbiamo un libro di grande invenzione narrativa, di modestissime strutture discorsive, dove però, ripeto, per ragioni misteriose e miracolose, la bruttezza del discorso contribuisce al fascino dell'intreccio.

Infine, *I misteri di Parigi*: questo romanzo è scritto male, è lento, è di una noia insopportabile, e infatti nessuno lo legge più, mentre il *Montecristo* lo si legge ancora.

I misteri lo si leggeva perché usciva a puntate, e quindi a piccole dosi. So che adesso lo stanno ripubblicando, ma non riesco a prevedere chi lo leggerà, mi sembra ormai un libro illeggibile anche se di grande invenzione narrativa: Sue è stato il primo a immaginare che la prostituta fosse figlia del duca, anche se è talmente mal scritto che, non facendocela a tenere il *suspense* fino alla fine, lo svela a metà. Dice: “avrete già capito che Fleur de Marie era la figlia del duca, ma adesso occupiamoci di un’altra storia”. Insomma, rovina tutto pur di tirarla lunga. Ma all’epoca quest’opera ebbe più importanza e più successo, anche politico, del *Montecristo* o de *I tre moschettieri*, perché ne *I misteri di Parigi* c’è dentro, malgrado la luttolenza discorsiva, una grande invenzione narrativa.

L’invenzione narrativa può essere soffocata da un pessimo discorso, come si è appena visto, o ridotta a una forma semplice come la fiaba. La fiaba può essere raccontata in modi diversi – da Fedro o da La Fontaine, da Grimm o da Perrault – ma ha sempre una forma analoga: è cioè incentrata su una vicenda minima, quella per esempio della volpe che non riesce a raggiungere l’uva, che diventa però mitica.

Ed ecco che abbiamo introdotto una nuova nozione, tra l’altro non proprio recente: quella di “mito”. Sono mito Ercole e Icaro, è mito Cappuccetto Rosso, ma sono diventati miti anche i personaggi de *Il conte di Montecristo*. E si avvia o si avvierà a diventarlo anche *Il tenente Colombo*. I personaggi mitici, che sono prodotti dall’invenzione narrativa, indipendentemente dalle forme discorsive, sono i personaggi più memorabili e citabili. Chi era Starbuck, oltre che un signore che vende del caffè un po’ in tutto il mondo? In che romanzo appare? Nella *Balena bianca*. Però ricordiamo tutti la balena, che è diventata mito, mentre Starbuck no. Come si chiamava l’amante di Carla e della di lei madre negli *Indifferenti* di Moravia? Musumeci. Chi era Carlo Altoviti? Il protagonista delle *Confessioni di un italiano*. Chi era il signor Cosini? (Qui però, forse, più lettori se lo ricorderanno). In che romanzo appare il conte Mosca? In compenso ricordiamo bene Athos, Porthos, D’Artagnan, il conte di Montecristo, Cappuccetto rosso, il tenente Colombo, don Matteo, il maresciallo Rocca; forse non ancora il capitano della finanza, perché è troppo giovane e in questa fiction recitano tutti talmente male che verranno dimenticati.

In un saggio del 1964, avevo tratteggiato le differenze tra *tipo* e *topos*. L’estetica marxista dell’epoca diceva che un grande romanzo produce dei tipi e io replicavo: certo, un grande romanzo produce dei tipi, però bisogna tener conto anche di quest’altro aspetto, che qui ho chiamato dell’invenzione narrativa, che invece produce dei *topoi*. E il vantaggio dei *topoi* è che sono immediatamente citabili. Effetto di invenzione narrativa, lo schema mitico è indipendente dalla gabbia discorsiva. Talora se ne può avvantaggiare, come nel caso del *Montecristo*. Talora no, ne è anzi quasi soffocato, come nel caso de *I misteri di Parigi*. E ha poco a che vedere con l’arte del raccontare. Perché si ha invenzione narrativa e produzione di miti anche con storie raccontate

malissimo e che non sono opera d'arte, mentre opere d'arte squisite non hanno invenzione narrativa e non hanno prodotto miti, se non per coloro che telefonano ogni giorno a *Fahrenheit*, ma si tratta di una nicchia estremamente ridotta.

Anche sapersi o meno avvalere di un repertorio di situazioni topiche può spiegare il successo o la dimenticabilità della fiction televisiva. Abbiamo visto come *Il tenente Colombo* sia basato su schemi ripetuti e tuttavia possa eccellere perché ogni volta possiede qualcosa di discorsivamente nuovo. Si può anche ipotizzare che non ci sia più affatto invenzione narrativa negli attuali prodotti seriali televisivi, e che quindi si usino solo invenzioni narrative preesistenti. In questo caso, eventuali critiche alla serialità non andrebbero mosse a una sua presunta modestia discorsiva – perché talora abbiamo visto che a livello di discorso la cosa funziona benissimo – ma alla sua eventuale modestia inventiva, e cioè all'incapacità di produrre miti del nostro tempo.

CONVERSAZIONE CON UMBERTO ECO SULLA FICTION*

D. *Come azzeccare Il conte di Montecristo degli anni 2000?*

R. Lei mi sta richiedendo la ricetta per il genio che, secondo una definizione assestata, è la sregolatezza. Ora, se c'è qualcosa di cui il serial non si approfitta è proprio la sregolatezza. Non possono permettersi di essere sregolati. L'altra sera ne vedevo uno, credo fosse quello tedesco con la polizia stradale. A un certo punto si creava un immenso ingorgo, una macchina dietro l'altra, e uno dei personaggi dice "Siamo in *Sugarland Express*", cioè cita un mito, perché in *Sugarland Express* di Spielberg c'è stata un'enorme invenzione narrativa, l'idea della fila ininterrotta di macchine. Cosa fa invece il serial televisivo tedesco, che è il più depresso di tutti i serial esistenti? Cita l'invenzione narrativa precedente. Perché non può farlo lui? Perché di Spielberg ce n'è uno solo, un'idea così gli viene in mente una volta, poi un'altra volta gli viene in mente *Duel*. È la stessa ragione per cui i comici televisivi non fanno ridere. Ai miei tempi, si dice, in televisione c'era *Un due tre*, c'erano Tognazzi e Vianello, c'era Walter Chiari, ma dove sono andati a finire quei tempi? Sono andati a finire che c'era un solo canale, una sola trasmissione di varietà alla settimana, Walter Chiari e Ugo Tognazzi prima di arrivare là avevano passato vent'anni nell'avanspettacolo mangiando pane e caffelatte tutte le sere, poi un pochino di rivista, e arrivavano alla tv come venissero dalla legione straniera, ormai invincibili. Oggi ci sono una o due trasmissio-

* Diamo brevemente conto del dibattito che, in chiusura del convegno, è seguito alla relazione di Umberto Eco sopra riportata. Le domande, che formuliamo qui in maniera riassuntiva, sono state poste dai curatori e da alcuni presenti.

ni di varietà su una media di dieci canali, per metterci il comico bisogna prenderlo appena uscito dall'istituto tecnico e non fa gavetta, è ovvio che il comico in televisione non faccia più ridere. Così come il politico non sa più fare la politica, perché non ci sono più le scuole di partito della Dc e del Pci. Quindi io credo che il problema della serialità sia questo, che se ne deve fare troppa, non ci si può permettere di pagare uno Spielberg ogni volta e, anche se lo si pagasse, di idee ne tirerebbe fuori una o due. È poi il problema che già c'era nell'Ottocento, quando sul "Constitutionnel" o sul "Journal des débats" o sulla "Presse" uscivano puntate dei romanzi di cui vi ho detto: c'è stata una lotta furibonda negli anni dal 1842 al 1850, poi già con Ponson du Terrail il meccanismo era diventato ripetitivo. Ponson du Terrail comincia a scrivere dopo che Haussman aveva raso al suolo Parigi, ma va ad ambientare le sue vicende prima, quando Parigi era ancora come ai tempi di Sue, sennò non avrebbe trovato gli ambienti giusti. Quindi è successo anche col *feuilleton* ottocentesco. Dopo un po' non ce l'ha più fatta, ogni quotidiano doveva avere il suo *feuilleton* e quindi, una volta sparate le sue cartucce, con *I tre moschettieri* eccetera, lo stesso Dumas si mette a fare altre cose meno grandiose. Quindi non credo che la serialità televisiva possa uscire da questa condizione di inferiorità dovuta alla velocità, alle spese di produzione e alla quantità di materiale da produrre. Si può solo sperare sulla scrematatura storica. Lo dicevo già quando ho scritto il mio saggio sulla serialità televisiva che se, dopo un cataclisma, scomparissero tutte le serie televisive e in uno scavo uno Schliemann del futuro trovasse solo un episodio di *Colombo*, con il suo motivo portante del personaggio proletario e malvestito in conflitto coi potenti di Hollywood, lo scopritore direbbe: l'autore di questo telefilm era un Marx, o un Eschilo. Cioè, se ne rimane solo uno, diventa un capolavoro assoluto. Così come un solo *Don Matteo* farebbe in futuro cambiare totalmente l'idea che la storia avrebbe della chiesa cattolica. O dei carabinieri.

Lei, nel suo intervento, ha parlato di invenzione narrativa e di mito. Ma il mito non è, quanto meno secondo la definizione di Lévi-Strauss, più ricombinazione che invenzione?

La creatività è un capitolo del combinatorio. Non c'è mai creatività *ex nihilo*. Vorrei ricordare che sulla creatività il mio modello è Pascal: "qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau, la disposition des matières est nouvelle". Non c'è creatività che non sia ricombinatoria. Se ho definito creativa la storia del *Montecristo* è perché ricombina esemplarmente – e oltretutto l'autore lo denuncia spudoratamente nel titolo – la storia di Gesù Cristo, perché anche Dantès viene crocefisso, discende agli inferi, risorge, giudica, premia e punisce. Non c'è invenzione, per quanto prodigiosa, che non sia una ricombinazione di materiale mitico precedente. Il problema è sempre quello dell'uovo e della gallina: chi sarà mai il primo inventore di un mito? Ma

basterebbe accettare l'idea dell'eterno ritorno e saremmo a posto. Che è poi l'idea leibniziana dell'apocatastasi: siccome con tutte le lettere dell'alfabeto si possono costruire miliardi e miliardi di discorsi ma il loro numero è pur sempre finito, quando si è finita la serie, è possibile che tutto ricominci da capo.

Un altro problema sul quale vorremmo un approfondimento è quello relativo ai criteri per giudicare la qualità artistica; ma anche sull'altro tema, tuttavia collegato al primo, dell'incapacità, secondo lei, da parte dei prodotti televisivi contemporanei, di produrre nuovi miti.

Ha chiesto troppe cose. Cominciamo dal primo punto, relativo ai criteri di qualità o di arte. Quello che ho messo in dubbio è che l'invenzione narrativa abbia qualcosa a che fare con la nostra idea corrente di arte, cosa che ho già detto altre volte: in un romanzo non conta il linguaggio ma conta la storia. In Gadda conta moltissimo il linguaggio, di Svevo è stato detto che scrive malissimo, però Zeno Cosini con la sua ennesima sigaretta è un personaggio mitico mentre il commissario Ingravallo, mi dispiace tanto per Gadda, non lo è diventato, e neanche l'Adalgisa. Però naturalmente va rivista anche la concezione di cosa sia l'arte, perché è molto italiano credere che l'arte abbia a che fare con il linguaggio. Quando io, alla fine del liceo, decisi di iscrivermi a lettere, un mio compagno commentò: "Beh, fai bene perché sei uno di quelli a cui piace scrivere cose come Miramare Resoldor". Miramare Resoldor per lui era il modello di un discorso letterario inteso come sequenza di parole che suonavano bene. Se la nozione di arte si sposta dal livello lessicale al livello della strutturazione di una storia, allora anche l'invenzione narrativa può avere a che fare con l'arte. Ho cercato oggi di dimostrare come però le due cose possano, in taluni casi, essere slegate. Il secondo punto che lei ha toccato riguarda invece i miti. Sono personalmente convinto che si possa fare una bella recensione degli atteggiamenti umani fondamentali (ma forse basta leggere Freud): c'è il desiderio di risarcimento, il desiderio di rinascita, il desiderio di punizione, il desiderio di conquista. I miti penso che girino su quello, e che poi, a seconda delle epoche, alcune di queste passioni fondamentali diventino miticamente più interessanti. Perché ne *Il conte di Montecristo* il risarcimento degli umili è così importante? Stavano nascendo in quegli anni i movimenti socialisti. Oggi, quando nella scuola tutti i bambini hanno due telefonini e gli operai votano a destra, il tema del risarcimento degli umili non va più per la maggiore. Così può non essere più interessante il mito della conquista amorosa in un'epoca in cui si assiste a un forte relativismo degli orientamenti sessuali e il sesso non sembra più avere, in generale, la stessa attrazione di una volta né per gli uomini né per le donne. Anche di Icaro, del mito del volo, non ci importa più niente, oggi che voliamo tutti con venti euro partendo da aeroporti minori. E possono invece assumere importanza altri miti.

Rispetto ad altri tipi di narrazione, non pensa che la fiction televisiva abbia delle specificità che vanno considerate come tali? Per esempio, se ci poniamo il problema delle condizioni di produzione o dei gusti del pubblico...

Io credo che si debba stare attenti a non fare confusione tra semiotica, estetica, sociologia della produzione e sociologia del gusto. La semiotica interessa Eco, l'estetica interessa Tarantino, la sociologia della produzione interessa Fedele Confalonieri. Sono tre cose diverse. Qualcuno potrebbe dire: non c'erano geni creativi nella narrativa sotto lo stalinismo tranne, poi si è scoperto, Pasternak. Io risponderei: no, il fatto era, come poi si è scoperto, che li mettevano tutti nel gulag e che quindi non scrivevano. Dobbiamo distinguere la questione se ci sia o non ci sia invenzione in certa produzione, e la questione circa le ragioni sociologiche per cui eventualmente risulta non esserci. Possiamo analizzare se, nei romanzi di una certa epoca o di un certo paese, c'è o no il sesso, e questo è un fatto semiotico; che poi non ci sia perché c'è censura, è un fatto di sociologia della produzione. Poi c'è la sociologia del gusto che può spiegare perché, in termini di sociologia della produzione, si scommette su una rivisitazione de *Il conte di Montecristo* e poi si scopre che sono cambiate le aspettative e quindi il mito della vendetta e del risarcimento non è più appetibile. Invito quindi a distinguere queste cose, così come credo si debbano distinguere il fatto che un serial sia estremamente ripetitivo e il fatto che però, in quel serial, la presenza di un attore particolarmente dotato e carismatico sia in grado di controbilanciare in qualche modo la ripetitività. Serial di carabinieri ne abbiamo molti, ma alla fine uno si ricorda il maresciallo Rocca, o al massimo, se va bene, Alessia Marcuzzi. Ma ci si ferma lì, gli altri carabinieri non sembrano altrettanto interessanti. Io mi chiedo però se non sia un problema di sociologia del gusto la presenza di un personaggio che con la sua fisicità, la sua presenza, il suo *appeal*, va a suscitare l'interesse o il desiderio o le simpatie dello spettatore. Ci sono dei serial che sono fatti molto bene ma i personaggi sono abbastanza ripugnanti. Volevo solo correggere una cosa: ho detto che in Proust non c'è invenzione narrativa ma solo arte, e quindi non crea mito. No, Proust ha avuto in realtà un'enorme invenzione narrativa, ed è forse l'unico mito che è venuto fuori dalla *Recherche*: la madeleine. Un episodio che tutti citano, anche a sproposito.

Nelle fiction, come nelle opere letterarie, non è necessario però che ci sia un'istanza autoriale forte perché si creino dei miti.

Infatti. Prendiamo l'*Odissea*, esempio di incredibile invenzione narrativa, di esito mitico, di autore incerto. Potremmo dire che anche *Il conte di Montecristo* rientra nella categoria perché non si sa con chiarezza quanto sia dovuto a Dumas. Ma prendiamo

un altro grande mito del nostro tempo, *Casablanca*: non mi venite a dire che l'autore è Michael Curtiz, quando tutti sanno che gli sceneggiatori gli cambiavano la storia ogni giorno. Il vero autore del film è stato il caso, che ha creato una storia improbabile proprio perché la cambiavano ogni giorno. A me la cosa interessa pochissimo, perché nella mia teoria dell'interpretazione quello che conta è l'autore modello, quindi c'è un autore modello dell'*Odissea* così come c'è un autore modello di *Casablanca*, e sono perfettamente disinteressato all'autore empirico del film, cioè a Michael Curtiz, così come sono disinteressato a (poniamo) tale John Smith che nel 1956 abbia rivisto *Casablanca* nel Minnesota; mentre sono interessato al tipo di lettore modello che riesce a costruirsi, o fallisce nel costruirsi, un'interpretazione di *Casablanca*. In poche parole, il problema dell'autorialità riguarda le società degli autori, è un problema SIAE, non un problema estetico o semiotico.