

E . Verso la macchina narrante -LEZIONE I - ALLEGATO 1

Cibernetica e fantasmi

I

[...]

Nel modo in cui la cultura d'oggi vede il mondo, c'è una tendenza che affiora contemporaneamente da varie parti: il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre più come *discreto* e non come *continuo*. Impiego il termine «discreto» nel senso che ha in matematica: quantità «discreta» cioè che si compone di parti separate. Il pensiero, che fino a ieri ci appariva come qualcosa di fluido, evocava in noi immagini lineari come un fiume che scorre o un filo che si dipana, oppure immagini gassose, come una specie di nuvola, tant'è vero che veniva spesso chiamato «lo spirito», - oggi tendiamo a vederlo come una serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi su un numero finito (un numero enorme ma finito) di organi sensori e di controllo. I cervelli elettronici, se sono ancora lungi dal produrre tutte le funzioni d'un cervello umano, sono però già in grado di fornirci un modello teorico convincente per i processi più complessi della nostra memoria, delle nostre associazioni mentali, della nostra immaginazione, della nostra coscienza. Shannon, Wiener, Von Neumann, Turing, hanno cambiato radicalmente l'immagine dei nostri processi mentali. Al posto di quella nuvola cangiante che portavamo nella testa fino a ieri e del cui addensarsi o disperdersi cercavamo di renderci conto descrivendo impalpabili stati psicologici, umbratili paesaggi dell'anima, - al posto di tutto questo oggi sentiamo il velocissimo passaggio di segnali sugli intricati circuiti che collegano i relé, i diodi, i transistor di cui la nostra calotta cranica è stipata. Sappiamo che, 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. Ma sappiamo anche che tutte le partite sono implicite nel codice generale delle partite mentali, attraverso il quale ognuno di noi formula di momento in momento i suoi pensieri, saettanti o pigri, nebulosi o cristallini.

[...]

Il processo in atto oggi è quello d'una rivincita della discontinuità, divisibilità, combinatorietà, su tutto ciò che è corso continuo, gamma di sfumature che stingono una sull'altra. Il secolo decimonono, da Hegel a Darwin, aveva visto il trionfo della continuità storica e della continuità biologica che superava tutte le rotture delle antitesi dialettiche e delle mutazioni genetiche. Oggi questa prospettiva è radicalmente cambiata: nella storia non seguiamo più il corso d'uno spirito immanente nei fatti del mondo, ma le curve dei diagrammi statistici; la ricerca storica si va sempre più matematizzando. E quanto alla biologia, Watson e Crick ci hanno dimostrato come la trasmissione dei caratteri della specie consista nella duplicazione d'un certo numero di molecole a forma di spirale formate da un certo numero di acidi e di basi: la sterminata varietà delle forme vitali si può ridurre alla combinazione di certe quantità finite. Anche qui è la teoria dell'informazione che impone i suoi modelli. I processi che parevano più refrattari a una formulazione numerica, a una descrizione quantitativa, vengono tradotti in modelli matematici.

Nata e sviluppatasi su tutt'altro terreno, la linguistica strutturale tende a configurarsi in un gioco d'opposizioni altrettanto semplice che la teoria dell'informazione: e anche i linguisti hanno preso a ragionare in termini di codici e messaggi, a cercar di stabilire l'entropia del linguaggio a tutti i livelli, compreso quello letterario.

L'uomo sta cominciando a capire come si smonta e come si rimonta la più complicata e la più imprevedibile di tutte le sue macchine: il linguaggio. Il mondo d'oggi, rispetto a quello che circondava l'uomo primitivo, è molto più ricco di parole e di concetti e di segni; molto più complessi sono gli usi dei diversi livelli del linguaggio. Con modelli matematici trasformativi, la scuola americana di Chomsky esplora la struttura profonda del linguaggio, alle radici dei processi logici che costituiscono una caratteristica forse non più storica ma biologica della specie umana. Un'estrema semplificazione di formule logiche è usata invece dalla scuola francese della semantica strutturale di A. J. Greimas, che analizza la narratività d'ogni discorso, riducibile a una relazione tra «attanti».

Dopo un intervallo d'una trentina d'anni, è rinata in Unione Sovietica una scuola «neo-formalista» che impiega per l'analisi letteraria le ricerche cibernetiche e la semiologia strutturale. Capeggiata dal matematico Kolmogorov, questa scuola conduce studi d'una compassata scientificità accademica, basati sul calcolo delle probabilità e la quantità d'informazione dei testi poetici.

Un altro incontro tra matematica e letteratura si celebra invece in Francia sotto il segno del divertimento e della fumisteria: è l'*Ouvroir de littérature potentielle* fondato da Raymond Queneau e da alcuni matematici suoi amici. Questo gruppo quasi clandestino di dieci persone è un'emanazione dell'*Académie de Pataphysique*, il cenacolo fondato da Jarry come una specie d'accademia dello sberleffo intellettuale; eppure le ricerche dell'Ou-li-po sulla struttura matematica della sestina nei trovatori provenzali e in Dante non sono meno austere di quelle dei cibernetici sovietici. Queneau, non va dimenticato, è l'autore di un libro intitolato *Cent mille milliards de poèmes*, che più che come volume si presenta come un rudimentale modello di macchina per costruire sonetti uno diverso dall'altro.

Stabiliti questi procedimenti, affidato a un computer il compito di compiere queste operazioni, avremo la macchina capace di sostituire il poeta e lo scrittore? Così come abbiamo già macchine che leggono, macchine che eseguono

un'analisi linguistica dei testi letterari, macchine che traducono, macchine che riassumono, così avremo macchine capaci di ideare e comporre poesie e romanzi?

Quello che interessa non è tanto se questo problema sia risolvibile in pratica - perché poi non varrebbe la pena di costruire una macchina così complicata, - quanto la sua realizzabilità teorica, che ci può aprire una serie di congetture insolite. E in questo momento non penso a una macchina capace solo di una produzione letteraria diciamo così di serie, già meccanica di per se stessa; penso a una macchina scrivente che metta in gioco sulla pagina tutti quegli elementi che siamo soliti considerare i più gelosi attributi dell'intimità psicologica, dell'esperienza vissuta, dell'imprevedibilità degli scatti d'umore, i sussulti e gli strazi e le illuminazioni interiori. Che cosa sono questi se non altrettanti campi linguistici, di cui possiamo benissimo arrivare a stabilire lessico grammatica sintassi e proprietà permutative?

Quale sarebbe lo stile d'un automa letterario? Penso che la sua vera vocazione sarebbe il classicismo: il banco di prova d'una macchina poetico-elettronica sarà la produzione di opere tradizionali, di poesie con forme metriche chiuse, di romanzi con tutte le regole. In questo senso l'uso che finora l'avanguardia letteraria ha fatto delle macchine elettroniche è ancora troppo umano. La macchina in questi esperimenti, soprattutto in Italia, è uno strumento del caso, della destrutturazione formale, della contestazione dei nessi logici abituali: cioè io direi che resta uno strumento ancora squisitamente lirico, serve un bisogno tipicamente umano: la produzione di disordine. La vera macchina letteraria sarà quella che sentirà essa stessa il bisogno di produrre disordine ma come reazione a una sua precedente produzione di ordine, la macchina che produrrà avanguardia per sbloccare i propri circuiti intasati da una troppo lunga produzione di classicismo. Infatti, dato che gli sviluppi della cibernetica vertono sulle macchine capaci di apprendere, di cambiare il proprio programma, di sviluppare la propria sensibilità e i propri bisogni, nulla ci vieta di prevedere una macchina letteraria che a un certo punto senta l'insoddisfazione del proprio tradizionalismo e si metta a proporre nuovi modi d'intendere la scrittura, e a sconvolgere completamente i propri codici. Per far contenti i critici che ricercano le omologie tra fatti letterari e fatti storici sociologici economici, la macchina potrebbe collegare i propri cambiamenti di stile alle variazioni di determinati indici statistici della produzione, del reddito, delle spese militari, della distribuzione dei poteri decisionali. Sarà quella, la letteratura che corrisponde perfettamente a un'ipotesi teorica, cioè finalmente *la* letteratura.

II

Ora qualcuno di voi si domanderà perché annuncio con aria tanto giuliva prospettive che alla maggior parte degli uomini di lettere suscitano lamentazioni lacrimose punteggiate da gridi d'esecrazione. La ragione è che più o meno oscuramente ho sempre saputo che le cose stavano così e non come si usava dire comunemente.

[...]

Anche una macchina scrivente, in cui sia stata immessa un'istruzione confacente al caso, potrà elaborare sulla pagina una «personalità» di scrittore spiccata e inconfondibile, oppure potrà essere regolata in modo di evolvere o cambiare «personalità» a ogni opera che compone. Lo scrittore quale è stato finora, già è macchina scrivente, ossia è tale quando funziona bene: quello che la terminologia romantica chiamava genio o talento o ispirazione o intuizione non è altro che il trovar la strada empiricamente, a naso, tagliando per scorciatoie, là dove la macchina seguirebbe un cammino sistematico e coscienzioso, ancorché velocissimo e simultaneamente plurimo.

[...]

Scompaia dunque l'autore - questo *enfant gaté* dell'inconsapevolezza - per lasciare il suo posto a un uomo più cosciente, che saprà che l'autore è una macchina e saprà come questa macchina funziona.

III

Con questo credo d'avervi sufficientemente spiegato perché è con animo sereno e senza rimpianti che constato come il mio posto potrà essere occupato benissimo da un congegno meccanico. Ma certo molti di voi resteranno poco convinti dalla mia spiegazione, troveranno che con quest'atteggiamento d'ostentata abnegazione, di rinuncia alle prerogative dello scrittore per amore della verità, io non la conto giusta, che sotto si nasconde qualcos'altro; già sento che state cercando per il mio atteggiamento motivazioni meno lusinghiere. Non ho nulla in contrario a questo tipo d'indagine: sotto ogni presa di posizione ideale si può trovare la molla d'un interesse pratico, o più spesso d'una motivazione psicologica elementare. Vediamo qual è la mia reazione psicologica apprendendo che lo scrivere è solo un processo combinatorio tra elementi dati: ebbene, ciò che io provo istintivamente è un senso di sollievo, di sicurezza. Lo stesso sollievo e senso di sicurezza che provo ogni volta che un'estensione dai contorni indeterminati e sfumati mi si rivela invece come una forma geometrica precisa, ogni volta che in una valanga informe di avvenimenti riesco a distinguere delle serie di fatti, delle scelte tra un numero finito di possibilità. Di fronte alla vertigine dell'innumerabile, dell'inclassificabile, del continuo, mi sento rassicurato dal finito, dal sistematizzato, dal discreto.

[...]

IV

[...]

Il procedimento della poesia e dell'arte - dice Gombrich - è analogo a quello del gioco di parole; è 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: significato inconscio, o almeno la premonizione d'un significato inconscio.

Ecco dunque che i due diversi percorsi che il mio ragionamento ha seguito successivamente arrivano a saldarsi: la letteratura è sì gioco combinatorio che segue le possibilità implicite nel proprio materiale, indipendentemente dalla personalità del poeta, ma è gioco che a un certo punto si trova investito d'un significato inatteso, un significato non oggettivo di quel livello linguistico sul quale ci stavamo muovendo, ma slittato da un altro piano, tale da mettere in gioco qualcosa che su un altro piano sta a cuore all'autore o alla società a cui egli appartiene. La macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili in un dato materiale; ma il risultato poetico sarà l'effetto particolare d'una di queste permutazioni sull'uomo dotato d'una coscienza e d'un inconscio, cioè sull'uomo empirico e storico, sarà lo shock che si verifica solo in quanto attorno alla macchina scrivente esistono i fantasmi nascosti dell'individuo e della società.

[...]

V

[...]

La letteratura scritta nasce già con il peso d'un compito di consacrazione, di conferma dell'ordine esistente; peso di cui si libera molto lentamente attraverso i millenni, diventando un *fatto privato* che permetta ai poeti e agli scrittori d'esprimere le loro stesse oppressioni, di portarle alla luce delle loro coscienze. A questo la letteratura arriva - aggiungo io - attraverso giochi combinatori che a un certo punto si caricano di contenuti preconsce e danno loro finalmente voce; ed è per questa via di libertà aperta dalla letteratura che gli uomini acquistano lo spirito critico e lo trasmettono alla cultura e al pensiero collettivo.

VI

Su questo duplice aspetto della letteratura, cade a proposito citare qui in chiusura della mia chiacchierata un saggio del poeta e critico tedesco Hans Magnus Enzensberger: *Strutture topologiche nella letteratura moderna*. Egli passa in rassegna i numerosi casi di narrazioni labirintiche, dall'antichità fino a Borges e a Robbe-Grillet, o di narrazioni una dentro l'altra come scatole cinesi, e si domanda che cosa vuol dire l'insistenza della letteratura moderna su questi temi, ed evoca l'immagine d'un mondo in cui è facile perdersi, disorientarsi, e l'esercizio del ritrovare l'orientamento acquista un valore particolare, quasi d'un addestramento per la sopravvivenza. « Ogni orientamento - egli scrive - presuppone disorientamento. Solo chi ha sperimentato lo smarrimento può liberarsene. Però questi giochi di orientamento sono a loro volta giochi di disorientamento. In ciò sta il loro fascino e il loro rischio. Il labirinto è fatto perché chi vi entra si perda ed erri. Ma il labirinto costituisce pure una sfida al visitatore perché ne ricostruisca il piano e ne dissolva il potere. Se egli ci riesce, avrà distrutto il labirinto; non esiste labirinto per chi lo ha attraversato». Enzensberger conclude: « Nel momento in cui una struttura topologica si presenta come struttura metafisica il gioco perde il suo equilibrio dialettico, e la letteratura si converte in un mezzo per dimostrare che il mondo è essenzialmente impenetrabile, che qualsiasi comunicazione è impossibile. Il labirinto cessa così d'essere una sfida all'intelligenza umana e si instaura come facsimile del mondo e della società ». Il discorso di Enzensberger si può allargare a tutto ciò che oggi nella letteratura e nella cultura vediamo, dopo Von Neumann, come gioco matematico combinatorio. Il gioco può funzionare come sfida a comprendere il mondo o come dissuasione dal comprenderlo; la letteratura può lavorare tanto nel senso critico quanto nel senso della conferma delle cose come stanno e come si fanno. Il confine non sempre è chiaramente segnato; dirò che a questo punto è l'atteggiamento della lettura che diventa decisivo; è al lettore che spetta di far sì che la letteratura espliciti la sua forza critica, e ciò può avvenire indipendentemente dalla intenzione dell'autore.

Credo che questo sia il senso che si può dare all'ultimo racconto che ho scritto e che figura alla fine del mio nuovo libro *Ti con zero*. Nel racconto si vede Alexandre Dumas che ricava il suo romanzo *Il conte di Montecristo* da un *iperromanzo* che contiene tutte le varianti possibili della storia di Edmond Dantès. Prigionieri d'un capitolo del « Conte di Montecristo » Edmond Dantès e l'Abate Faria studiano il piano della loro evasione e si domandano quale delle varianti possibili sarà la buona. L'Abate Faria scava cunicoli per evadere dalla fortezza ma sbaglia continuamente la strada, e finisce per trovarsi in celle sempre più profonde; sulla base degli errori di Faria, Dantès cerca di disegnare una mappa della fortezza. Mentre Faria a forza di tentativi tende a realizzare la fuga perfetta, Dantès tende a immaginare la prigione perfetta, quella dalla quale non si può fuggire. Le sue ragioni sono spiegate nel passo che ora vi leggo:

« Se riuscirò col pensiero a costruire una fortezza da cui è impossibile fuggire, questa fortezza pensata o sarà uguale alla vera - e in questo caso è certo che di qui non fuggiremo mai ma almeno avremo raggiunto la tranquillità di chi sta qui perché non potrebbe trovarsi altrove, - o sarà una fortezza dalla quale la fuga è ancora più impossibile che di qui - e allora è segno che qui una possibilità di fuga esiste: basterà individuare il punto in cui la fortezza pensata non coincide con la vera per trovarla ».

Questo è il finale più ottimistico che sono riuscito a dare al mio racconto, al mio libro, e a questa mia conferenza.