

L'INTELLETTUALE E IL COMPUTER:
IL GIOCO COMBINATORIO E LA RIFLESSIONE
SULLA FIGURA DELL'INTELLETTUALE NEL
PENDOLO DI FOUCAULT DI UMBERTO ECO

Susanne Kleinert
Université de Sarrebruck

In una recensione uscita poco tempo dopo la pubblicazione del *Pendolo di Foucault*, Alberto Asor Rosa osserva che il computer è «il personaggio più importante, o per meglio dire è l'ur-personaggio, è l'archi-personaggio del libro»¹. Asor Rosa non si riferisce solo al fatto che le riflessioni del personaggio Belbo vengano trasmesse nella forma di testi scritti al computer, ma anche ad un aspetto strutturale:

Questo riguarda, da una parte, il controllo sulla mole immensa dei dati eruditi: centinaia, anzi migliaia di nomi, di titoli, di riferimenti, di relazioni (vagoni di schede, che solo un'alta tecnologia poteva mettere in movimento). Ma, dall'altra, riguarda anche la costruzione del racconto, che in ogni suo punto richiama tutti gli altri. Se uno lo legge come un racconto lineare, è fottuto.²

Asor Rosa segue un ragionamento di tipo genetico. Siccome nel frattempo il personal computer è diventato lo strumento più diffuso di redazione di un testo e quindi non rappresenta più un criterio valido per distinguere eventualmente un testo da un altro, oggi non daremmo più sì tanta importanza alla prospettiva genetica come all'epoca in cui Asor Rosa scrisse la sua recensione.

Eco stesso ha sottolineato un altro aspetto del suo romanzo. Lo ha interpretato come un messaggio contro la sindrome del sospetto, cioè contro una tendenza a cercare dei significati cifrati dappertutto. Questa

1. Alberto Asor Rosa, « Il trattato dell'impostura », in *La Repubblica*, 4 ottobre 1988, p. 32.

2. *Ibid.*

interpretazione era diretta non solo contro la dietrologia (e in tal modo si inseriva in una riflessione politica), ma anche contro i pericoli che Eco vedeva all'interno di una prassi di interpretazione dei testi non più controllata da una successione razionale di ipotesi. L'autore inoltre ha messo a confronto *Il pendolo di Foucault* e *Il nome della rosa* nel modo seguente: *Il nome della rosa* parte da un mondo ideologicamente stabile per introdurre un filone di pensiero destabilizzante, mentre nel *Pendolo di Foucault* il punto di partenza è un mondo destabilizzato nel quale alla fine si torna all'idea della necessità di imporre dei limiti al pensiero³. Nell'interpretazione qui proposta, che parte dai riferimenti al computer e alla combinatoria nel *Pendolo di Foucault*, non è possibile soffermarsi sugli aspetti di riflessione teorica dell'autore, ma vorremmo seguire due temi collegati fra di loro all'interno del romanzo: il tema della tecnologia informatica e della combinatoria da un lato e l'immagine dell'intellettuale dall'altro lato.

Gli intellettuali affascinati dal computer: riferimenti alla tecnologia informatica nel *Pendolo di Foucault*

La vicenda principale del romanzo è ambientata a Milano negli anni '80, ma i ricordi dei protagonisti risalgono indietro fino alla Seconda Guerra Mondiale e al '68. I protagonisti, tre intellettuali, lettori presso una casa editrice, devono seguire una nuova tendenza del mercato editoriale e occuparsi di una collana di letteratura esoterica. Al tempo stesso scoprono la nuova tecnologia del personal computer e se ne servono per scrivere un proprio testo occultistico, inserendovi moltissime allusioni alla storia dell'esoterismo, e al contempo alla storia universale. All'inizio è un gioco che permette loro di distanziarsi dagli autori esoterici per mezzo dell'ironia e della parodia, ma poco a poco essi prendono sul serio tale gioco identificandosi sempre di più con il prodotto della loro fantasia. Alla fine il Piano, come lo denominano, diventa un incubo. La finzione dei tre intellettuali di aver scoperto un piano di dominio universale provoca le smanie di

3. Eco inserisce il concetto di «sindrome del sospetto» nella sua riflessione sui limiti dell'interpretazione: vedi U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, p. 53. Secondo lui, la semiosi ermetica non si trova solo nell'esoterismo, ma anche in certi aspetti del pensiero di Heidegger o del decostruzionismo e in una mentalità che Eco definisce come nevrosi dell'interpretazione. Su questo vedi anche il volume di interviste di Th. Stauder con Eco: Th. Stauder, *Gespräche mit Umberto Eco*, Münster, LIT-Verlag, 2004, pp. 33-58, in part. pp. 45-47.

potere di un gruppo di occultisti di estrema destra che tenta d'impadronirsi del Piano. Loro uccidono Belbo, uno dei tre protagonisti.

In un'intervista che Umberto Eco mi concesse nel 1991, l'autore spiegò che l'introduzione dei personal computers in Italia nell'anno 1983 rappresenta un elemento essenziale per l'ambientazione temporale della trama, nel senso che la vicenda narrata non poteva aver luogo prima di quella data⁴. Da questa informazione si può dedurre che per Eco l'invenzione del cosiddetto Piano non poteva avvenire senza lo strumento del computer. Questa ipotesi è sostenuta anche dalle affermazioni di Belbo, che spiega come il computer sia lo strumento che mette in moto la scrittura stessa, e che acquista quindi un potenziale creativo – come illustra appunto il primo dei 12 files di Belbo inseriti nei 120 capitoli del romanzo. Il nome Abulafia con il quale il computer viene battezzato rimanda al filosofo cabalistico spagnolo del Duecento e inserisce il computer nella lunga tradizione del pensiero combinatorio.

I vantaggi del computer che permettono a Belbo di superare la sua paura rispetto alla scrittura sono la velocità e la possibilità di far scomparire e riapparire un testo a volontà. I files di Belbo vengono distinti all'interno del testo del romanzo attraverso l'uso di una veste grafica diversa, che li fa apparire come scritti al computer ed evidenzia al contempo il principio del montaggio intertestuale. L'aspetto dell'esteriorizzazione della memoria affascina Belbo, mentre il narratore Casaubon che ama le enciclopedie è piuttosto attratto dalla forza combinatoria della tecnologia informatica.

L'importanza del computer viene sottolineata all'inizio del romanzo, nel secondo capitolo, dedicato alla riflessione sul computer e sulla combinatoria. In questo capitolo il computer viene associato al tema religioso tramite il riferimento alla cabala e ai suoi procedimenti di combinatoria delle lettere. Il narratore Casaubon cerca la password dei files di Belbo e sviluppa una serie d'ipotesi. Inizia cercando la password al livello metafisico più alto e mette nel computer un programma di permutazione delle lettere di Iahwe, cioè del nome di Dio. Questa combinazione fra l'informatica e la metafisica però non ha successo. Dopo vari tentativi falliti, Casaubon inserisce un semplice «no» alla domanda del computer «Hai la parola d'ordine?» Questo «no», cioè l'accettazione del non-sapere, paradossalmente è la risposta giusta che fa emergere tutte le informazioni sullo

4. Vedi S. Kleinert, «La narrativa oggi è come una storiografia critica dell'immaginario – Ein Gespräch mit Umberto Eco», *Grenzgänge*, 1, 1994, pp. 65-83. «Se Le dico la ragione per cui ho fatto nascere tutto verso l'81, 82, 83, è perché avevo bisogno che Jacopo Belbo scrivesse sul computer, e i personal computer sono stati messi in commercio nell'83 – e non poteva essere prima.» (p. 72)

schermo. La contrapposizione fra metafisica e rifiuto di un messaggio è sintomatica per l'ambivalenza dei campi semantici di questo romanzo relativi ai riferimenti al computer e alla combinatoria.

Un aspetto sorprendente è il fatto che Eco inserisce la nuova tecnologia in una tradizione religiosa antica, quella della cabala. La combinatoria cabalistica serve da modello alla strutturazione del romanzo stesso, i cui capitoli portano i titoli delle varie stazioni dell'albero delle Sefirot della cabala. Anche l'ars memorativa medievale, rinascimentale e barocca viene connessa al computer, come accade per esempio con il trattato *Ars Magna Sciendi* di Athanasius Kircher. Il commento di Casaubon mescola il gioco anagrammatico alla metafisica e alla storia della cultura:

E soprattutto un conto era creare il modello astratto delle combinazioni possibili e un conto pensare a una macchina in grado di metterle in atto. Ed ecco che sia Kircher che il suo discepolo Schott progettano organetti meccanici, meccanismi a schede perforate, computer ante litteram. Fondati sul calcolo binario. Cabbala applicata alla meccanica moderna.

IBM: Iesus Babbage Mundi, Iesum Binarium Magnificamur. AMDG: Ad Maiorem Dei Gloriam? Macché: Ars Magna, Digitale Gaudium! IHS: Iesus Hardware & Software!⁵

Questo brano di testo mostra bene la mentalità giocosa attraverso la quale Belbo e Casaubon recepiscono la nuova tecnologia e, al tempo stesso, lo spirito combinatorio della scrittura di Eco, capace di saltare attraverso i secoli, ma saldamente ancorato ad un'ampia erudizione. Raimundus Lullus e Giulio Camillo vengono citati come altri testimoni della tradizione dei sistemi combinatori⁶.

Come suggeriscono già i primi riferimenti al computer nel *Pendolo di Foucault*, la nuova tecnologia viene inserita in varie tradizioni culturali. I tre protagonisti del romanzo, Belbo, Casaubon e Diotallevi, rappresentano queste tradizioni e con ciò aspetti diversi della combinatoria, nella maniera seguente:

1. Belbo usa la combinatoria intertestuale, sintomatica della letteratura moderna e postmoderna, come strumento di scrittura, cioè in modo estetico positivo, ma anche come un mezzo per riscrivere la storia;
2. Diotallevi rappresenta la combinatoria religiosa, è discepolo della cabala;

5. U. Eco, *Il Pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988, p. 371. D'ora in poi abbreviato in PF.

6. Il capitolo 47 inizia con una citazione di Giulio Camillo tratta da *L'Idea del Teatro* (1550) (PF, p. 225).

3. Casaubon rappresenta la combinatoria conoscitiva e si diverte a usare il computer come strumento di una nuova combinazione di conoscenze enciclopediche, quindi collega il gioco all'aspetto conoscitivo.

I tre protagonisti collaborano per creare un nuovo testo secondo i principi di una specie di enciclopedia impazzita, il cosiddetto Piano. Come materiale usano diversi elementi della storia dell'esoterismo, ma anche della storia mondiale. Li connettono secondo le regole che hanno scoperto nell'esoterismo:

Qualsiasi dato diventa importante se è connesso a un altro. La connessione cambia la prospettiva. Induce a pensare che ogni parvenza del mondo, ogni voce, ogni parola scritta o detta non abbia il senso che appare, ma ci parli di un Segreto. Il criterio è semplice: sospettare, sospettare sempre. (PF, p. 300.)

Secondo queste regole si può connettere tutto con tutto, e sconvolgere il rapporto logico tra causa e effetto o tra passato e presente. Il computer è il medium che permette quindi di creare un'enciclopedia nella quale ogni elemento può associarsi a ogni altro elemento. Un primo esempio di questo procedimento si trova nel paragone di tipo cabalistico fra la creazione del mondo e il funzionamento di un'automobile (PF, p. 301). Come una poetica implicita, anche i files di Belbo illustrano la tecnica delle connessioni sregolate, soprattutto il lungo file «Lo strano gabinetto del dottor Dee», un pastiche nel quale Shakespeare, Pessoa (anagrammato «Soapes») e Joyce appaiono accanto a figure della tradizione occultistica (pp. 322-330).

Il romanzo sottolinea la capacità della nuova tecnologia di creare nuovi nessi fra i significati, nessi interminabili. In questo senso si potrebbe dire che Eco abbia capito il potenziale della nuova tecnologia di creare una rete infinita di significati già prima dell'espansione di Internet. Allo stesso tempo però ci può stupire il fatto che abbia associato questa immagine del computer proprio ad un rimando alla tradizione esoterica, perché capovolge la solita associazione fra tecnologia e razionalismo⁷. C'è un aspetto parodico in questo collegamento fra nuova tecnologia e irrazionalismo tradizionale. Si tratta qui di una figura di pensiero che possiamo ritrovare in *A passo di gambero* (2006). L'immagine del passo del gambero – lo dimostra l'introduzione a questa collezione di articoli di giornale – viene

7. Per ciò che riguarda il passato, Eco si appoggia agli studi del Warburg Institute diretti all'esplorazione dei legami fra esoterismo e sistemi della mnemotecnica. Nei *Limiti dell'interpretazione* rimanda alla presenza di un'esplicita ispirazione esoterica nel concetto di *misreading* di Harold Bloom e al riferimento alla tradizione talmudica in Geoffrey Hartman, cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, p. 51.

associata ad un'interpretazione scherzosa della storia dei media. Secondo Eco l'Internet rappresenta un «ritorno trionfale alla Galassia Gutenberg», se confrontato con l'invenzione della televisione⁸.

I pericoli della combinatoria illimitata

Il collegamento fra computer e tradizione esoterica nel *Pendolo di Foucault* non ha solo una funzione giocosa e parodica ma è più ambigua, è come attraversata da un'inquietudine. Belbo stesso rappresenta una forma di slittamento nell'irrazionalismo⁹. Lui, che dei tre intellettuali è il più affascinato dal Piano, agisce come una specie di apprendista stregone quando comincia a cancellare i limiti fra finzione e realtà inserendo sempre più materiali nel Piano, e tra questi anche materiali ricevuti da esponenti dell'estrema destra. L'energia con cui si dedica alla propria invenzione nasce dalla volontà di creare un testo come sostituto di una realtà che per motivi storici trova deludente. Non a caso Belbo è una figura di ispirazione faustiana e si riferisce quindi ad un mito moderno dell'intellettuale, come dimostrano due citazioni tratte dal *Faust* di Goethe¹⁰. Dopo avere riflettuto sul progetto di Belbo di far scomparire la realtà immettendola nel Piano e attribuendole in questo modo un carattere irreali, Casaubon conclude con la citazione tratta dal *Faust* di Goethe: «Credo che ci credesse sul serio, tanto può il desiderio deluso. Quel suo *file* terminava, né poteva essere altrimenti, con la citazione d'obbligo di tutti coloro che la vita ha sconfitto: *Bin ich ein Gott?*» (PF, p. 433.)

La morte di Belbo sottolinea il carattere inquietante della combinatoria messa in moto nel Piano. Belbo non si salva, perché rifiuta ogni collaborazione con gli esoterici che credono che lui abbia trovato il segreto del dominio universale. Anche se l'autore sembra aver voluto nascondere il pathos inerente alla scena di morte di Belbo aggiungendo alcuni aspetti grotteschi nella descrizione, la scena contiene tuttavia un'immagine patetica dell'intellettuale perché, nel suo rifiuto di collaborare, Belbo riafferma

8. U. Eco, *A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico*, Milano, Bompiani, 2006, p. 6.

9. Casaubon commenta che inventando il Piano, i tre intellettuali si abituano ad una forma di ragionamento perverso mediante l'uso della combinatoria: «Quanto a Belbo si stava immedesimando anche a livello di coscienza. Io mi abituavo, Diotallevi si corrompeva, Belbo si convertiva. Ma tutti stavamo lentamente smarrendo quel lume intellettuale che ci fa sempre distinguere il simile dall'identico, la metafora dalle cose [...]» (PF, p. 367.)

10. La prima citazione si trova all'inizio del cap. 107, p. 429; l'altra – non marcata come tale – a p. 433: «*Bin ich ein Gott?*» è tratta dal famoso monologo di *Faust* nella scena notturna del *Faust*, parte I. In questo monologo Faust esprime la sua delusione per la scienza e per la filosofia e si vota alla magia.

quella responsabilità dell'intellettuale che aveva precedentemente smarrito perdendosi nei giochi combinatori del Piano.

Anche al di fuori del personaggio di Belbo, la facilità con la quale si amalgamano razionalismo e irrazionalismo nel romanzo può creare nel lettore un effetto di inquietudine. Il *Conservatoire des Arts et Métiers* invaso dai discorsi esoterici è, da questo punto di vista, un simbolo spaziale di ciò che succede nel processo d'invenzione del Piano. Usando diversi materiali storici nella costruzione del loro Piano (materiali che vanno dalla storia dei Templari fino al conflitto fra Israele e i Palestinesi), i tre lettori scoprono che anche dei testi non appartenenti all'universo della finzione, che hanno avuto delle conseguenze nella Storia reale, possono apparire come testi combinatori. Ricostruendo il modo in cui vari pre-testi, fra i quali anche romanzi, furono riscritti nei *Protocolli dei Savi di Sion*, uno dei testi più funesti dell'antisemitismo, i tre lettori ritrovano la medesima logica combinatoria che essi stessi adottano nella costruzione del Piano: «Poche variazioni, permutazioni minime: i Protocolli si stavano facendo da soli. Un progetto astratto di complotto migrava da complotto a complotto.» (PF, p. 385.) Il carattere inquietante del mescolamento fra razionalismo e irrazionalismo si fonda su esempi tratti dalla storia reale, oltre che sui *Protocolli dei Savi di Sion* anche sul nazismo.

Il Piano fornisce un modello di ciò che può avvenire se abbandoniamo il senso comune e le regole della combinatoria del sapere inerenti alle Enciclopedie. In questo senso il romanzo di Eco è un «*Gedankenexperiment*», un esperimento mentale. Un'enciclopedia tradizionale rappresenta una forma ordinata e lineare di composizione del sapere. L'esperimento al quale Eco sottopone il sapere è l'invenzione di un'enciclopedia impazzita e non più regolata dalla logica e dal senso comune. Si tratta qui di un elemento strutturale del romanzo, perché il testo del Piano che si sta sviluppando secondo questa logica coincide con una grande parte del romanzo stesso.

La riflessione sulla combinatoria ha il ruolo di una riflessione metafinzionale perché *Il Pendolo di Foucault* è un romanzo combinatorio, intertestuale, un montaggio di elementi tratti da varie tradizioni. Perciò i giudizi espliciti sul Piano, il programma intratestuale di scrittura, sono importanti per l'interpretazione del romanzo. Mentre Belbo è affascinato dal Piano e Casaubon lo prende come un gioco, due altre persone invece lo criticano severamente. Diotallevi crede che il Piano sia la causa della propria malattia e quindi della propria morte imminente e lo qualifica come un cancro. Lia, la moglie di Casaubon, una figura che rappresenta il senso comune, non accetta l'autodifesa di Casaubon quando questo dice che il

Piano è Poesia perché è invenzione. Prendendo come modello la poesia di Omero, critica severamente l'aspetto di costruzione arbitraria del Piano. Lia difende quindi un concetto di letteratura alta contro i giochi combinatori del Piano. Ma anche questa posizione è ambigua, perché Lia stessa usa un metodo combinatorio inferenziale per decifrare il documento-nucleo del Piano, interpretandolo come una lista della lavandaia¹¹. La differenza quindi non risiede in una contrapposizione fra letteratura alta e letteratura postmoderna combinatoria, bensì nell'uso razionalistico o impazzito che si fa della combinatoria.

Nella critica rivolta al Piano non si nasconde una critica conservatrice contro una scrittura basata su procedimenti combinatori, detto brevemente su una scrittura postmoderna, ma sull'uso che i tre intellettuali ne fanno. L'ammonimento contenuto nella fine del romanzo riguarda una dimensione pragmatica della scrittura e del pensiero. Eco stesso lo definisce come un testo pedagogico: «Il Piano è un programma per ricostruire la Storia, in modo paranoico. *Il Pendolo* è un testo pedagogico che dice di stare attenti, anche quando si fa storiografia.»¹²

Belbo è la figura alla quale l'autore ha prestato più profondità psicologia e storica, e quindi è una figura d'identificazione per il lettore e che lo coinvolge nel gioco combinatorio. Casaubon spiega le ragioni per cui in un determinato contesto storico questo gioco diventa un'ossessione per il protagonista. Belbo si lascia sedurre dalla propria invenzione del Piano perché – come commenta Casaubon – «per sfuggire all'inquietudine della Storia, Belbo aveva scritto e rivisitato la vita per interposta scrittura» (PF, p. 390). Accumulando vari riferimenti all'esoterismo e alla letteratura popolare in uno dei suoi files, Belbo riflette sulla sua scrittura combinatoria e la collega direttamente al computer:

Hai umiliato gli scrivani dell'illusione, e ora – lo vedi – scrivi, con l'alibi della macchina. Ti illudi di essere spettatore, perché ti leggi sullo schermo come se le parole fossero di un altro, ma sei caduto nella trappola, ecco che cerchi di lasciare tracce nella sabbia. Hai osato cambiare il testo del romanzo del mondo, e il romanzo del mondo ti riprende nelle sue trame, e ti avvinghia al suo intreccio, che tu non hai deciso. (PF, p. 397.)

La malinconia di Belbo nasce dal sentimento di una perdita, manifesta nel suo ricordo dell'epoca della Resistenza – si tratta d'un ricordo autobio-

11. Sull'ironia inerente a questa riflessione metafunzionale vedi L. Hutcheon, «Eco's Echoes: Ironizing the (Post)modern», *Umberto Eco*, a. c. di M. Gane e N. Gane, London, Thousand Oaks, New Delhi, SAGE Publications, 2005, vol. 3, pp. 25-41.

12. Cfr. S. Kleinert, *op. cit.*, p. 72.

grafico dell'autore – un'epoca decisiva che il protagonista cerca di ritrovare nel movimento del 1968, il quale però lo delude invece profondamente per la sua mancanza di continuità. Altri dettagli collegano la storia di Belbo al contesto storico degli anni di piombo: il diabolico Agliè gli fa trasportare una bomba in un treno senza che lui lo sappia e così Belbo diventa sospetto di attentati terroristici. In questa scena viene menzionato il funerale di Enrico Berlinguer. La sconfitta di Belbo e la vittoria degli esoterici di estrema destra avvengono in un contesto storico preciso, carico di significato storico. A questo punto occorre prendere in considerazione anche il contesto culturale degli anni a cui si fa allusione nel romanzo.

Il pendolo di Foucault e il contesto culturale

L'estetica che i tre intellettuali seguono nella costruzione del Piano rimanda agli esperimenti della neoavanguardia della quale Eco stesso faceva parte. L'uso del computer per comporre nuovi esempi di poesia, una nota pratica dell'Oulipo, si trova anche nella neoavanguardia italiana. Nanni Balestrini fece i suoi esperimenti poetici col computer già nel 1961¹³ e pubblicò con Eco il capitolo «Poesia virtuale» in *Opera aperta*. La scrittura del Piano nel *Pendolo di Foucault* segue gli stessi procedimenti di alcune opere della Neoavanguardia. E infatti all'inizio della stesura del Piano, troviamo un'allusione non marcata agli esperimenti poetici della neoavanguardia: Belbo produce una poesia virtuale inserendo una serie di versi nel computer e facendoli combinare dal programma, e il giorno dopo spiega ai suoi colleghi:

Il programma le chiede di quanti versi dev'essere lunga la poesia, e lei decide, dieci, venti, cento. Poi il programma trae dall'orologio interno del computer il numero dei secondi, e lo randomizza, in parole povere ne trae una formula di combinazione sempre nuova. Con dieci versi può ottenere migliaia e migliaia di poesie casuali. (PF, p. 297.)

I tre intellettuali prendono questo procedimento come il modello per la stesura del Piano. Anche i files di Belbo rappresentano un'estetica postmoderna di continui rimandi intertestuali, un'estetica del montaggio

13. Si tratta del testo poetico *Tape Mark I*, pubblicato nell'*Almanacco Bompiani* nel 1961: cfr. <www.nannibalestrini.it>. Senza voler individuare un riferimento preciso a Balestrini nella trappola in cui cade Belbo all'interno del romanzo, vorrei comunque accennare al fatto che Balestrini fu incriminato per associazione sovversiva e banda armata nel 1979 e assolto da queste accuse solo nel 1984. L'incriminazione per banda armata era frequente nel contesto storico a cui allude il romanzo.

abbastanza vicina alla formula dell'ironia postmoderna che Eco ha sviluppato in poche righe nelle *Postille al Nome della rosa*.

La critica finale del romanzo non riguarda l'uso della nuova tecnologia in sé né l'estetica postmoderna del montaggio, ma l'uso che ne hanno fatto i tre intellettuali in un determinato contesto, quello degli anni del «riflusso», anni che nel romanzo sono descritti come un periodo nel quale la distinzione fra la destra e la sinistra è diventata sempre più difficile. Nella vicenda del romanzo l'atto di scrittura volutamente falsificante che rappresenta il Piano conduce alla sconfitta degli intellettuali perché gli esoterici di destra non capiscono il carattere parodistico del Piano. L'aspetto di falsificazione consapevole quindi non comporta un risultato libertario, al contrario degli effetti previsti da chi aderiva al concetto della controinformazione diffuso nel movimento del '77. A Bologna, la strategia della controinformazione era pubblicizzata dalla rivista *Altraverso*. Secondo Claudia Salaris, Eco era «uno dei pochi che all'epoca hanno accettato di confrontarsi senza pregiudizi con le questioni poste dal movimento»¹⁴. Il movimento del '77 aveva usato il gioco parodico e la falsificazione di notizie come una strategia per creare disordine nei discorsi politici e per praticare la scrittura come un atto distruttivo rispetto alla «lingua del potere». Balestrini condivise queste opinioni, Eco invece era molto scettico rispetto al concetto della «guerriglia della falsificazione». Non condivise l'idea che la falsificazione possa avere effetti diretti solo contro il potere, ma avvertì contro il pericolo che attraverso una pratica massiccia della falsificazione la comunicazione all'interno della società possa essere danneggiata – cosa che metterebbe in questione la sopravvivenza stessa della società. Nella sua collezione di saggi e articoli *Sette anni di desiderio* (1983), nega l'idea di un effetto rivoluzionario legato alla pratica della falsificazione¹⁵. Nello stesso periodo dedica un saggio più ampio alle teorie di Barthes e Foucault sul rapporto fra linguaggio e potere e analizza il concetto di controcultura nel saggio «Esiste la controcultura?». In quest'ultimo, abbozza anche vari tentativi di delineare il ruolo dell'intellettuale per arrivare alla definizione dell'intellettuale come «portavoce critico delle grandi trasformazioni culturali», come «espressione critica e auto-coscienza» della propria contro-cultura, all'interno della cultura dominante¹⁶.

14. C. Salaris, *Il movimento del Settantasette. Linguaggi e scrittura dell'ala creativa*, Bertolo, AAA Edizioni, 1997, p. 17; sul tema del gioco/impegno e il concetto della controinformazione vedi anche pp. 45-122.

15. Cfr. U. Eco, «La falsificazione e il consenso», *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 196-201.

16. Cfr. U. Eco, *Sette anni di desiderio*, p. 230.

Nel *Pendolo di Foucault*, il clima politico degli anni del «riflusso» e il ritorno all'irrazionalismo esoterico sono le condizioni esteriori che favoriscono la sconfitta finale dei tre intellettuali. Eco non ha negato di essere stato ispirato alla scrittura del romanzo dal fenomeno della loggia P 2, ma ha inserito questo aspetto nella tematica più ampia dei sistemi paranoici di pensiero¹⁷. In questo senso, la speranza che gli intellettuali possano influire l'opinione pubblica cede a una visione scettica e piuttosto pessimistica dell'isolamento e della debolezza dell'intellettuale perché nel romanzo l'intellettuale si rivela impotente di fronte ad una destra pronta ad ucciderlo. Ma occorre sottolineare che gli intellettuali vengono sconfitti anche perché non assumono il ruolo di un'istanza critica, perché si lasciano implicare nel proprio gioco falsificatorio di una combinatoria impazzita. Perciò, per il lettore del romanzo, l'impressione inquietante suscitata dal testo promana anche dal sospetto che gli intellettuali possano perdere ciò che li distingue da altri, la lucidità. Dopo la messa in scena di un testo combinatorio che riscrive la Storia in modo delirante, il romanzo si chiude con un ammonimento indiretto, rivolto agli intellettuali, a non abbandonare volontariamente il razionalismo, l'auto-riflessione e il pensiero critico.

17. Cfr. Th. Stauder, *op. cit.*, p. 50.