

Eugenio Burgio

*Sulla manipolazione 'esoterica' degli oggetti folklorici: il caso di «The Da Vinci Code»*

1. Ci sono sicuramente molte ragioni per non occuparsi di *The Da Vinci Code*. Il romanzo di Dan Brown è, a essere indulgenti, un buon *thriller* scritto in uno stile congeniale alla lettura in un mezzo pubblico o sulla spiaggia<sup>1</sup>, e un fortunatissimo prodotto dell'industria culturale *pop*: interessante per sociologi della letteratura e studiosi della cultura di massa<sup>2</sup>, e – a causa del suo contenuto (la controfattuale ricostruzione di una storia 'segreta' ed esoterica dell'Occidente) – per chi si occupa di *cultic milieu* o di pastorale cattolica. *Si minima licet componere parvis* e se si vuole gettare uno sguardo sull'*imagery* contemporanea della leggenda del Graal, si deve ammettere che, per *allure* carismatica, tra Harrison Ford/Indiana Jones e Tom Hanks/Harry Langdon non c'è proprio partita...

Molte sono sicuramente le ragioni per non perdere tempo ed energie su un romanzetto dalla dubbia virtù. E tuttavia, esso stimola un sospetto, da cui muove questa comunicazione: che *DVC* sia una di quelle «cattive cose nuove» al cui studio Brecht invitava Benjamin (perché, chiosa Ginzburg, offrono risposte errate a problemi veri)<sup>3</sup>, e che – per quanto possa risultare incredibile a prima vista – possa stimolare qualche riflessione intorno a temi e questioni che investono direttamente il nostro terreno di ricerca.

Partirei da due dati di fatto. Innanzitutto, *DVC* è un romanzo sul Graal – certo, un Graal *sui generis*. Nel migliore fra gli studi recenti sulla ricezione moderna del mito, Francesco Zambon osservava che con il libro di Brown «siamo ormai alle soglie di una nuova creazione romanzesca, assai lontana tanto dal ciclo medioevale quanto dalla ricreazione wagneriana e dai suoi prolungamenti occultistici e letterari»<sup>4</sup>; io sfumerei la nettezza del giudizio, perché mi pare che in *DVC* permangano i tratti pertinenti della *fabula* graaliana (ovvero le sue declinazioni medievali e moderne, *Wagner auctore*): la struttura 'iniziatica' dell'intreccio, che ha il suo nucleo nella *queste* di un segreto (declinata nella forma dell'*aventure chevaleresque* o dell'intrigo poliziesco); il carattere linguistico della chiave che permette lo svelamento del segreto (sia la domanda non posta da Perceval o la costellazione di enigmi imposta a Harry Langdon e a Sophie Neveu)<sup>5</sup>; la natura stessa del segreto, che apre all'iniziato una prospettiva ultramondana superiore a quella secolare; la sua connessione con la genealogia (sia Perceval sia Neveu scoprono che il Graal è letteralmente un'*affaire de famille*, la propria)<sup>6</sup>. Da qui discende un doppio ordine di considerazioni.

<sup>1</sup> «Intendiamoci: come thriller, o come prodotto d'un genere 'giallo-nero', non si sarebbe dinanzi nemmeno a una cosa poi tanto infame» (Franco Cardini, «Dan Brown e dintorni», Annesso 5. a *La tradizione templare*, Firenze, Vallecchi, 2007, pp. 165-174, p. 166).

<sup>2</sup> Fra il marzo 2003 (data della prima edizione, New York, Doubleday) e il maggio 2006 *The Da Vinci Code* (d'ora in poi *DVC*) ha venduto, in originale o in traduzioni in quarantaquattro lingue, sessanta milioni e mezzo circa di copie (a fronte degli ottantuno di *Le Petit Prince* di Saint-Exupéry [1948], i sessantacinque di *The Catcher of the Rye* di Salinger [1951] e di *O Alchimista* di Coelho [1988], i cinquanta de *Il nome della rosa* di Eco [1988]). (Cfr. *Wikipedia* – <http://en.wikipedia.org>).

<sup>3</sup> «Non dobbiamo partire dalle buone vecchie cose ma dalle cattive cose nuove». L'invito (riferito da Walter Benjamin) è citato da Carlo Ginzburg, «Descrizione e citazione» (1988), in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 15-38, p. 16.

<sup>4</sup> Francesco Zambon, «Castelli del Graal», in *Lo spazio letterario del Medioevo – 2. Il Medioevo volgare*, dir. da P. Boitani, M. Mancini e A. Vârvaro, Roma, Edd. Salerno, 2004, IV, pp. 125-162, p. 149.

<sup>5</sup> Per ragioni di spazio do per scontata la trama di *DVC*, e non indulgerò in una delle pratiche correnti (vd. n. 11), la segnalazione dei molti errori di fatto di natura storica che punteggiano il suo intreccio.

<sup>6</sup> Vd. Jean Frappier, «La légende du Graal: origine et évolution», in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, 1978, IV/1, pp. 292-331; Claude Lévi-Strauss, «De Chrétien de Troyes à Wagner» (1975), in Id., *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, pp. 301-324.

Innanzitutto, non credo si possa mettere in dubbio la natura folklorica del nucleo semantico del mito: per certificarla è sufficiente la lettura delle pagine di Frappier indicate in nota 6, o di molti dei contributi a *Lumière du Graal* (1951)<sup>7</sup>; ma è un fatto che, in quanto oggetto folklorico il Graal non ha una vita autonoma prima e al di fuori del *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes: i dati anteriori (di origine celtica perlopiù), raccolti dalle ricerche sulle sue ‘radici storiche’, sono stati attratti per analogia nel cono di luce emanato da quel romanzo, e da quella luce hanno ricavato parte del loro valore e della loro identità. Voglio cioè dire che l’intreccio del Graal non esiste prima di una testualizzazione *culta* – la fisionomia delle eventuali testualizzazioni folkloriche (e il loro scarto rispetto all’*inventio* di Chrétien) costituisce un vuoto non colmabile; inoltre, la mitografia graaliana è per intero prodotto di (ri)scrittura: allo *champenois* si rifanno – direttamente o indirettamente – sia le prosificazioni duecentesche che il libretto del *Parsifal* (1882), da cui discende tutta la fortuna moderna del Graal<sup>8</sup>. I chierici dei romanzi oitanici in prosa, Wagner e i suoi successori – e quindi *anche* Brown – ripetono ogni volta la mossa originaria di Chrétien: manipolano una *matière* in origine extraletteraria, e nella rielaborazione la investono di un senso in parte tradizionale in parte nuovo. La seconda considerazione è connessa all’enorme fortuna editoriale di *DVC*, e investe la ‘vitalità’ delle *matières* medievali nella (Post-)modernità. Piaccia o no, il romanzetto (ma il discorso si può allargare all’Indiana Jones di *The Last Crusade* [1989]) può a buon diritto rivendicare d’essere la sola variante attuale del mito capace di colpire nell’*imagery* contemporanea; la controprova, sconcertante ma potente nella sua effettualità, sta nei giudizi perplessi (dei critici) e nello scarso interesse (del pubblico) che accolsero il film di Eric Rohmer, *Perceval le Gallois* (1978), unico tentativo contemporaneo di riattualizzare il mito nel suo intreccio originario (il *Conte* di Chrétien) evitando ogni richiamo a Wagner e all’abituale armatura immaginale della rappresentazione contemporanea del Medioevo feudale<sup>9</sup>. A quanto pare, rifiutarsi di «fare del Viollet-le-Duc»<sup>10</sup>, porre lo spettatore di fronte a un Medioevo che non coincide con quello inscritto nel suo orizzonte immaginale / concettuale, si paga con il rifiuto dell’*audience*: possiamo naturalmente prendercela coi meccanismi della cultura di massa, ma, almeno in questo caso, le cose non sono così semplici.

Il secondo fatto è costituito da una peculiarità della fortuna di *DVC*: il suo successo presso i lettori è stato accompagnato dalla proliferazione di una sterminata letteratura di commento, disposta a ventaglio fra gli estremi della glossa ai suoi contenuti, ai *pamphlets* sugli innumerevoli errori di fatto contenuti nelle sue digressioni ‘storiografiche’<sup>11</sup>. Questa

<sup>7</sup> *Luce del Graal*, ed. it. a cura di Gianfranco de Turreis, Roma, Edd. Mediterranee, 2001 (ed. or. 1951).

<sup>8</sup> Vd. Zambon, «Castelli del Graal», pp. 125-133; Eugenio Burgio, «Parsifal / Perceval», in c.s. in *Il mito nella letteratura italiana*, dir. da Pietro Gibellini, Brescia, Morcelliana, V.

<sup>9</sup> Il film narra la storia di Perceval con una tecnica originale: la sceneggiatura si basa sull’adattamento del *Conte*, rispettandone la scansione in versi e rinnovando gli arcaismi; l’azione si svolge in una scenografia artificiale (un castello di cartone dorato, un albero di plastica etc.), in un teatro di posa. Come indicò Rohmer, *Perceval le Gallois* «non pretende di inserirsi nella linea delle opere che, alla maniera del *Parsifal* di Wagner o del *Lancillotto* di Robert Bresson, riprendono, amplificano, interpretano la leggenda del Graal. Non è tanto il tema che qui ci importa, quanto il *testo*, uno dei più belli della letteratura francese e a cui il cinema può ridare un’attenzione che non ha più» (Eric Rohmer, «Note sur la traduction et sur la mise en scène de *Perceval*», *L’Avant-scène Cinéma*, n° 221 (févr. 1979), pp. 6-7; trad. it. in «Documenti: Bresson, Rohmer, Boorman», a cura di R. Venturelli, in *Graal. Un mito senza tempo dal Medioevo al cinema*, a cura di M. Macconi e M. Montesano, Genova, De Ferrari, 2002, pp. 283-292, p. 288).

<sup>10</sup> Rohmer in J. Magny et D. Rabourdin, «Entretien avec Eric Rohmer», *Cinéma*, n° 242 (févr. 1979), pp. 11-18 (trad. it. in Venturelli, «Documenti», p. 286).

<sup>11</sup> Cfr. S. Bagnasco e A. Ferrero, «Introduzione» a *Dietro il «Codice da Vinci». Antologia critica*, a c. di M. Tomatis, Padova, I quaderni del CICAP, 2006, pp. 8-15, p. 8 (osserva M. A. Iannaccone, «Le ‘cabale dei devoti’. I percorsi di una polemica plurisecolare, dal cardinale Mazzarino a Dan Brown», in *ivi*, pp. 46-81, p. 74 che gli errori sono così numerosi da parere intenzionali); vd. poi Cardini, «Dan Brown e dintorni», p. 173 e Umberto

letteratura di secondo grado è stata generata non solo dall'*aitton* dell'intreccio – che, come si ricorderà in § 2, consiste nell'identificazione del Graal con una linea genealogica sacra che dal matrimonio tra Maria Maddalena e Gesù giunge alla sedicente continuazione nei nostri giorni della dinastia merovingia (nei fatti interrottasi nel 679) –, ma, soprattutto dagli appelli veridittivi che costellano il testo, a cominciare dal ben noto «Fact» posto da Brown sulla 'soglia' della diegesi vera e propria:

Fact:

The Priory of Sion – an European secret society founded in 1099 – is a real organization. In 1975 Paris's Bibliothèque Nationale discovered parchments known as Les Dossiers Secrets, identifying numerous members of the Priory of Sion, including Sir Isaac Newton, Sandro Botticelli, Victor Hugo and Leonardo da Vinci.

The Vatican prelature known as Opus Dei is a deeply devout Catholic sect that has been the topic of recent controversy due to reports of brain-washing, coercion and a dangerous practice known as 'corporal mortification'. Opus Dei has just completed construction of a \$47 million National Headquarters in 243 Lexington Avenue in New York City.

All descriptions of artwork, architecture, documents and secret rituals in this novel are accurate.<sup>12</sup>

In questo passo, strategicamente incipitario, l'uso di lemmi come *fact* e *accurate* e il ricorso a sintagmi che contengono nomi propri e indicazioni precise attivano nella ricezione una specifica forma di 'presupposizione', che sulla scorta di Eco chiamerò 'esistenziale': «in ogni asserzione che contenga nomi propri o descrizioni definite, si suppone che il destinatario assuma come indiscutibile l'esistenza dei soggetti di cui viene predicato qualcosa»<sup>13</sup>. In tal modo si può modificare l'orizzonte d'attesa dei lettori: alla 'sospensione dell'incredulità' si sostituisce la convinzione di essere di fronte alla verità storica, e una 'narrativa artificiale' viene percepita come 'narrativa naturale'<sup>14</sup>. È quanto è accaduto con il romanzetto, che ha sollevato nel dominio secolarizzato della *Christianitas* discussioni sulla storia della tradizione della Scrittura (la dialettica fra testi 'canonici' e 'apocrifi') e sui nodi dottrinali della mitografia cristiana che hanno investito un pubblico di massa, e ha fatto presa su parte di esso come portatore di una verità fin qui negata, tanto da preoccupare la gerarchia cattolica e da spingerla a pubbliche rettifiche<sup>15</sup>. In più, questo dinamismo ha scosso una solida convinzione illuministica: che basti uno scritto ben argomentato e sorretto da prove documentarie per neutralizzare un testo fondato su «sequele di panzane»: come registra sconcolato Eco, quelli pubblicati («e ne sono stati scritti di ottimi») hanno avuto l'effetto di permettere, nella citazione per confutazione, l'autoriproduzione delle teorie del romanzo<sup>16</sup>. Osserverò di passata che un atteggiamento del genere si intravede nella recensione che

---

Eco, «Credere a Dan Brown» (2005), in Id., *A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico*, Milano, Bompiani, 2006, pp. 270-272.

<sup>12</sup> *DVC*, p. 15. (Citerò il testo nella ristampa London, Corgi Books, 2004).

<sup>13</sup> Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi (Harvard University, Norton Lectures 1992-1993)*, Milano, Bompiani, 1994, p. 122.

<sup>14</sup> «Si ha narrativa naturale quando raccontiamo una sequenza di eventi realmente accaduti, che il locutore crede che siano accaduti, o vuol far credere (mentendo) che siano realmente accaduti. [...] La narrativa artificiale sarebbe rappresentata dalla finzione narrativa, la quale fa soltanto finta, come si è detto, di dire la verità, o assume di dire la verità nell'ambito di un universo di discorso finzionale» (ivi, pp. 148-149).

<sup>15</sup> Il 16 marzo 2005 Tarcisio Bertone, Cardinale segretario della Congregazione per la Dottrina della Fede, dichiarò ufficialmente che *DVC* era colmo di «bugie a buon mercato», invitò i cattolici a non leggerlo e si spinse a ipotizzare una «strategia nella diffusione di questo castello di menzogne». (Cfr. Bagnasco e Ferrero, «Introduzione», p. 10). Ottimi esempi di questa campagna di rettificazione 'sul terreno' sono Bart D. Ehrman, *La verità sul Codice da Vinci*, trad. it., Milano, Mondadori, 2005 (ed. or. 2004), o l'articolo di Jean-Michel Maldamé OP, «Décoder *Da Vinci Code*. Étude scientifique et théologique du roman de Dan Brown et du film de Ron Howard» (2006: in 'www.biblio.domuni.org/articleshum./davincicode/#P76\_12279').

<sup>16</sup> Eco, «Credere a Dan Brown», p. 271.

Eduard Hanslick pubblicò sulla «Neue Freie Presse» dopo aver assistito alla prima del *Parsifal* (26 luglio 1882): mortalmente annoiato dal libretto e dalla durata eccessiva del dramma, ammoniva che «[l'ascoltatore] dovrà solo difendersi dalla falsa idea che sotto tutto ciò ci sia un significato santo, insondabilmente profondo, una rivelazione filosofica e religiosa. Disgraziatamente, è proprio a questo profondo significato morale, all'elemento cristiano-mistico nel poema di Wagner, che si dà la massima importanza», e poi si rassicurava osservando che «l'esaltazione isterica associata incessantemente al Santo Graal, alla Santa Lancia ed al Santo Sangue nel *Parsifal* di Wagner non trova rispondenza oggi nelle menti e nei cuori tedeschi, e non la troverà mai»<sup>17</sup> – si è poi visto come è andata a finire, con la fortuna dell'apparato del Graal in certa *imagery* della mistica SS...

Per spiegare il fenomeno si possono avanzare ragioni di ordine diverso: Eco, per esempio, indica eziologie socio-letterarie<sup>18</sup> o invoca l'*auctoritas* di Chesterton<sup>19</sup>, o ancora sposta la discussione su un terreno più sofisticato, su cui tornerò in § 6. In questa sede tenterò un approccio di tipo diverso: a me pare che l'investimento di verità di cui *DVC* è stato oggetto dipenda *anche* dall'abile utilizzo, da parte di Brown, di strutture narrative e schemi cognitivi che riconduciamo a quel fondo di *longue durée* che definiamo 'folklorico'.

2.1. La 'verità' di *DVC* è centellinata in più agnizioni parziali, che punteggiano la *quête* di Langdon e di Neveu sulle tracce lasciate da Jacques Saunière (il *conservateur* del Louvre – e maestro del Priorato di Sion – assassinato dal monaco Silas, a cui il vescovo dell'Opus Dei Aringarosa ha affidato l'incarico di strappare a Saunière il segreto sul Graal)<sup>20</sup>. Montate

<sup>17</sup> Eduard Hanslick, *Richard Wagner, Parsifal. Texte, Materialien, Kommentare*, hrsg. von A. Csampai u. D. Holland, Reinbeck/Hamburg-München, Rowohlt Taschenbücher-Ricordi, 1984, pp. 134-161. Lucy Beckett, *Richard Wagner – Il Parsifal*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1984 (ed. or. 1981), pp. 153-154, da cui proviene la trad. qui citata, ricorre alla trad. ingl. di H. Pleasants (E. Hanslick, *Music Criticisms 1846-99*, Harmondsworth, Penguin Books, 1963, pp. 190 e 194-196); ho verificato sull'originale (pp. 138-139, 147) l'esattezza della resa italiana.

<sup>18</sup> «Avendo avuto l'esperienza di aver scritto due romanzi che hanno raggiunto alcuni milioni di lettori, mi sono reso conto di uno straordinario fenomeno. Sino ad alcune decine di migliaia di copie (questa stima può cambiare di paese a paese) si incontrano di regola lettori che conoscono perfettamente il patto finzionale. Dopo, e certamente oltre il primo milione di copie, si entra in una terra di nessuno dove non è detto che i lettori siano a corrente del patto» (Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, p. 92).

<sup>19</sup> «Perché, anche a confutarlo, *Il Codice* si autoriproduce? Perché la gente è assetata di misteri (e di complotti) e basta che le offri la possibilità di pensarne uno in più (e persino nel momento in cui le dici che era l'invenzione di alcuni furbacchioni) ed ecco che tutti cominciano a crederci. Credo che sia questo che preoccupa la Chiesa. La credenza nel *Codice* (e in un Gesù diverso) è un sintomo di scristianizzazione. Quando la gente non crede più in Dio, diceva Chesterton, non è che non creda più a nulla, crede a tutto. Persino ai mass-media» (Eco, «Crede a Dan Brown», p. 272). E Cardini, «Dan Brown e dintorni», p. 174: «perché perder tempo su questo cumulo di sciocchezze? Semplicemente per il rumore che hanno sollevato; e che, ridicolo in sé, è in realtà un sintomo gravissimo dell'ignoranza, del disorientamento e del cattivo gusto nel quale sta naufragando l'Occidente postmoderno. Che, non credendo più in Dio nemmeno nel momento in cui lo invoca per legittimare le sue guerre d'aggressione, finisce col credere a tutto».

<sup>20</sup> Le agnizioni più rilevanti sono tre. 1) Il dialogo tra Langdon e Neveu mentre raggiungono nel Bois de Boulogne la filiale di una banca svizzera che conserva la cassetta di sicurezza da aprire con la chiave lasciata da Saunière – una sorta di *accessus* alla storia del Priorato di Sion e del Graal (*DVC*, capp. 37-38.40, pp. 216-235). 2) La lunga conversazione (*DVC*, capp. 52-61, pp. 298-350) fra i protagonisti e Sir Leigh Teabing, massimo esperto vivente del Graal (con un'analogia *pop* Langdon spiega a Sophie che «the Grail has been Teabing's life, and hearing the story of the Holy Grail from Leigh Teabing will be like hearing the theory of relativity from da Einstein himself») [*DVC*, cap. 51, p. 297]). 3) L'episodio conclusivo, presso la cappella scozzese di Rosslyn (una cappella «gotico-eclittica ... meta tradizionale degli appassionati della tradizione e della simbolica massoniche», che «si sviluppa da una fondazione quattrocentesca, ma è stata profondamente rimaneggiata tra Sei e Settecento» [Cardini, «Dan Brown e dintorni», p. 172]): Sophie ritrova la nonna e il fratello (che credeva morti nell'incidente automobilistico in cui avevano perso la vita, lei bambina, i genitori) e scopre d'essere l'ultimo *rejeton* della stirpe del Graal (*DVC*, capp. 104-105, pp. 564-587).

secondo l'*ordo naturalis*, le loro informazioni compongono la *fabula* 'storica' che giustifica e governa l'intreccio. Ne richiamo le linee portanti.

Il Cristo fu legato in matrimonio a Maria Maddalena: ne ebbe una figlia, Sara, che nacque in Gallia, dove la donna era giunta dopo la crocifissione del marito. Nel V secolo la stirpe prodotta da Sara si unì a quella dei sovrani merovingi: dinastia solo apparentemente esauritasi nel 679 con la morte di Dagobert II, perché contrariamente a quanto indicano le fonti il figlio di questi, Sigebert IV (detto 'le Plant Ard' ovvero 'il pollone ardente'), sopravvisse; gli ultimi eredi di tale ramo, i soli che possono nel XXI secolo rivendicare la corona di Francia, sono i membri delle famiglie Plantard e Saint-Clair...

L'esistenza di un *Sang réal* direttamente discendente dal Messia (contenuto segreto allegorizzato nella leggenda del Graal) si intreccia nell'XI secolo con la storia delle Crociate. Goffredo di Buglione, discendente di Sigebert, fondò a Gerusalemme una società segreta a struttura gerarchica, il Priorato di Sion, e poi (come suo braccio armato) l'ordine templare, per proteggere il segreto, nel frattempo rafforzato dalla scoperta di documenti che comprovavano il matrimonio sacro. Alla fine dell'ordine templare (ottobre 1307) l'intero archivio fu preso in carico dal Priorato stesso, e protetto nel segreto dalla sua struttura, guidata da un Gran Maestro. La segretezza è necessità imposta dall'ostilità della Chiesa, che dopo l'affermazione del Simbolo niceno ha occultato ogni possibile riferimento alla sua vicenda, e ha sottoposto a *damnatio memoriae* la figura della Maddalena, portatrice di un valore del 'femminile' perturbante entro la definizione maschile del Sacro cattolico. La storia della società è poi una sorta di 'storia parallela' della cultura occidentali: alla sua guida si avvicendarono personaggi del calibro di Leonardo, Botticelli, Newton, Hugo, Cocteau...

Brown è prodigo di indizi che permettono il riconoscimento della fonte principale (e forse esclusiva) della sua costruzione mitografica: alle spalle del romanetto si riconosce agevolmente l'ombra del saggio «più ambizioso e strabiliante» prodotto all'interno del *cultic milieu*<sup>21</sup>, *The Holy Blood and the Holy Grail* (1982) di Michael Baigent, Richard Leigh e Henry Lincoln<sup>22</sup>: i quali, con una «grande trovata», hanno saputo saldare in un solo schema, nell'aura numinosa del Graal, tre diversi temi.

Sullo sfondo sta il mitologema del 'Graal pirenaico': fissatosi negli anni Trenta grazie al romanzo di Maurice Magre, *Le sang de Toulouse* (Paris, Fasquelle, 1931) e al saggio di Otto Rahn, *Kreuzzug gegen den Gral* (Freiburg/Br., Urban Vg., 1933), esso connetteva l'intreccio medievale – nella forma del *Parzival* di Wolfram von Eschenbach (1200-1210) – alla vicenda del Catarismo (interpretato nel suo manicheismo come antecedente della sapienza esoterica), e fece del Graal l'oggetto più prezioso del tesoro di Montségur (la rocca catara caduta nel marzo 1244)<sup>23</sup>.

In secondo piano sta una curiosa *affaire* francese *fin-de-siècle*: la vicenda dell'abbé Béranger Saunière (1852-1917), dal 1885 curato di Rennes-le-Château (50 km a SO di Carcassonne) e nel 1910 sospeso *a divinis*, che dopo una vita di stenti si arricchì improvvisamente nel 1891. Saunière tenne ben nascoste le cause di tanta fortuna – si pensa oggi a un traffico di messe –, e la *vox populi* ne accreditò la connessione con l'intensa attività edilizia (tra cui il restauro della chiesa di Sainte-Marie-Madeleine) commissionata dall'abbé: insomma durante uno degli scavi Saunière avrebbe trovato un tesoro<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Da Zambon, «Castelli», p. 149 le due citazioni. Con una modalità isotopica ad altre poste in essere nel testo, Brown allude al saggio attraverso i *nomina*: il *conservateur* Saunière ha lo stesso cognome dell'abbé; Fache, poliziotto titolare dell'inchiesta sul suo omicidio, è anche toponimo di una montagna nelle vicinanze di Rennes-le-Château; Leigh Teabing porta nella sua identità i cognomi di due degli autori, (direttamente) Leigh e (per anagramma) Baigent; Sophie Neveu scopre alla fine di essere in realtà una Plantard... (cfr. A. Nicolotti, «Maria Maddalena e il Codice da Vinci», in *Dietro il «Codice da Vinci»*, pp. 16-45, p. 37; Iannaccone, «Le 'cabale dei devoti'», p. 75 n. 2; M.-F. Etchegoin et Fr. Lenoir, *Code da Vinci. L'enquête*, Paris, Laffont, 2004 [= Paris, Seuil, 2006], p. 15). È lo stesso Teabing a mostrare il saggio a Neveu: «the cover read: *Holy Blood, Holy Grail*. 'The acclaimed International Bestseller' ... "This caused quite a stir back in the nineteen eighties. To my taste, the authors made some dubious leaps of faith in their analysis, but their fundamental premise is sound, and to their credit, they finally brought the idea of Christ's bloodline into the mainstream.» (*DVC*, cap. 60, p. 340).

<sup>22</sup> Trad. it., *Il Santo Graal*, Milano, Mondadori, 1982.

<sup>23</sup> Cfr. il mio «Graal occitanico ed esoterico (su *Kreuzzug gegen den Gral* / *La Croisade contre le Graal* di Otto Rahn)», in c.s. in *Intrecci di motivi e temi nel Medioevo germanico e romanzo* (Atti, Napoli, 27-28 novembre 2007).

<sup>24</sup> Cfr. Etchegoin et Lenoir, *Code da Vinci. L'enquête*, pp. 17-33, e M. A. Iannaccone, *Rennes-le-Château, una decifrazione. La genesi occulta del mito*, Milano, Sugarco, 2005.

Della vicenda dell'abbé si impadronì un curioso terzetto di avventurieri, a cui si può ascrivere l'enorme fama attuale di Rennes-le-Château nel *cultic milieu*. Nel giugno 1956 Pierre Plantard (poi *annobli* da sé come Pierre de Plantard de Saint-Clair) fondò ad Annemasse (nei pressi di Mont-Sion) il 'Prioré de Sion', associazione debitamente registrata presso la *sous-prefecture* di Saint-Julien-en-Genevois (Haute-Savoie)<sup>25</sup>, e il bollettino *Circuit*. Plantard era un esoterista uscito dal *milieu* cattolico-reazionario (e antisemita) che durante la Guerra si era schierato con Pétain<sup>26</sup>; da un romanzo di Maurice Leblanc – nella cui cerchia occultistica era entrato negli anni Trenta – ricavò probabilmente la pensata che gli permetteva di spiccare nell'affollata scena esoterica francese: presentarsi come ultimo erede vivente dei Merovingi e come maestro del medievale 'Prioré de Sion'<sup>27</sup>. Dopo una fase di sonno il 'romanzo familiare' di Plantard prese piede, grazie soprattutto alla collaborazione di Gérard de Sède (1920-2004) e di Philippe de Chérisey (1925-1985). Il primo, uno scrittore trozkista che gravitava nel *milieu* surrealista<sup>28</sup>, si mosse come un *agit-prop*: in *L'Or de Rennes ou la Vie insolite de Bérenger Saunière* (1967) 'dimostrò' come il tesoro di Saunière consistesse nelle pergamene che dimostravano la sopravvivenza della linea merovingia in Sigebert IV (condotto in segreto a Rennes-le-Château dopo l'assassinio del padre), e come essa si incarnasse in Pierre de Plantard de Saint-Clair (accreditato anche come erede della famiglia custode della cappella massonica di Rosslyn); le pezze documentarie furono raccolte nei celebri *Documents secrets*, depositati presso la B.n.F. di Parigi (4° Im 249) negli anni Sessanta: un fascicolo composto di materiali fotocopiati/dattilografati, che contengono testi 'originali' trascritti da pergamene prodotte dall'abilità di Philippe de Chérisey, un attore frequentatore pure lui degli ambienti surrealisti – «une encyclopédie vivante. Et un talentueux faussaire» che nel 1979 confessò il suo capolavoro<sup>29</sup>.

Baigent, Leigh e Lincoln hanno 'riorientato' la leggenda del 'Roi Perdu'<sup>30</sup> sull'asse 'Maria Maddalena / Graal'. La loro *matière* è stata assunta *in toto* da Brown, che di suo vi ha aggiunto l'integrazione del tema maddalenino nello schema mitografico del 'femminino sacro' ('the sacred feminine'). Per il cattolico Cardini questo è esattamente il «centro concettuale» (e il nodo più pericoloso) di *DVC*: l'invenzione di una

'Chiesa femminile', ideata da Gesù, centro della quale sarebbe stata Maria Maddalena, perseguitata e distrutta dalla Chiesa maschilista dei sacerdoti e del potere costantiniano, quella che avrebbe instaurato il potere violento e falocratico del Dio unico ... Tale idea non è affatto farina del sacco di Dan Brown: egli la prende di sanapianta da due famosi libri dell'antropologa Margaret A. Murray: *The witch-cult in Western Europe* del 1928 e *The god of the witches*, del 1933. Allieva di Frazer, la Murray propose una tesi relativa al culto stregonico in Europa come sopravvivenza di un culto della fertilità originatosi in Egitto, la 'vecchia' religione matriarcale e pacifica, cui si sarebbe sovrapposta quella 'nuova', maschilista, repressiva e feroce. Molto semplificata, questa tesi è ancor oggi alla base della *Weltanschauung* di molte associazioni femministe, particolarmente forti negli Stati Uniti d'America...<sup>31</sup>

2.2. Una delle divise preferite da de Sède era una frase di Breton, «l'imaginaire, c'est ce qui tend à devenir réel»: nel caso della mitografia del 'Roi Perdu', si è osservato, «il a réussi

<sup>25</sup> Cfr. Etchegoin et Lenoir, *Code da Vinci. L'enquête*, pp. 53-56.

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, pp. 56-61, citazione in p. 61).

<sup>27</sup> È la tesi di Iannaccone, «Le 'cabale dei devoti'», pp. 57-63. Maurice Leblanc (1846-1941), creatore di Arsène Lupin e rappresentante dell'ermetismo massonico parigino, in *L'Aiguille creuse* (1909) fece di Lupin il legittimo successore di Luigi XVI, in quanto titolare del 'segreto dei re di Francia', scoperto grazie alla decifrazione di una pergamena cifrata.

<sup>28</sup> Gérard Marie de Sède de Lièoux fu un visconte tolosano, « issu d'une vieille famille ... catholique, royaliste et ruinée depuis la Révolution », e un ribelle. Negli anni della Seconda guerra diresse una rivista dadaista e partecipò alla Resistenza (Etchegoin et Lenoir, *Code da Vinci. L'enquête cit.*, pp. 35 e 40).

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 52. I *Documents* sono ovviamente citati da Brown, in un 'a parte' di Langdon: «Every Priory historian and Grail buff had read the *Dossiers [secrets]*. Catalogued under Number 4° Im<sup>1</sup> 249, the *Dossiers Secrets* had been authenticated by many specialists and incontrovertibly confirmed what historians had suspected for a long time» (*DVC* 48, p. 280)

<sup>30</sup> Così Gérard de Sède, *Rennes-le-Château*, Paris, Laffont, 1988, pp. 115 ss.

<sup>31</sup> Cardini, «Dan Brown e dintorni», p. 169; sulla fortuna del *Sacred Feminine* nel *cultic milieu* statunitense cfr. *Occidente segreto. Introduzione alle dottrine esoteriche*, a cura di Jay Kinney, trad. it., Roma, Fazi, 2007 (ed. or. 2004), pp. 137-164.

au-delà de toute espérance»<sup>32</sup>. D'altra parte, il già citato *Rennes-le-Château* (1988) mostra che l'antico surrealista aveva ben chiaro il confine fra *factio* e *res gestae*; lo certifica l'esattezza della definizione del metodo utilizzato dagli autori di *Holy Blood*: «tout au long de ces pages ... les auteurs utilisent une méthode que l'on peut résumer ainsi: "Absolument rien ne prouve que les sources que nous citons et les faits que nous rapportons soient authentiques, mais à supposer qu'ils le soient, les conclusions qu'on ne peut tirer sont incontestables"»<sup>33</sup> – come sa bene de Sède, questo è un metodo da avventurieri dell'intelligenza, che di fronte al parto della loro fantasia non possono che assumere un'ironica distanza... Sicché, al netto delle ragioni di bottega (la speranza di dividere un ricco bottino per via giudiziale), suona curioso che Baigent Leigh e Lincoln abbiano nel marzo 2006 chiamato in giudizio Brown per plagio: perché, come nota Cardini con un finissimo ricorso all'argomento dell'*eliminatio codicum descriptorum*, non avevano nessuna possibilità di vincere la causa:

essi, al pari del Brown, non hanno mai rinunciato a proclamare che quel ch'è scritto nei loro rispettivi libri è non già frutto di fantasia e di libera rielaborazione di documenti falsi e di dati immaginari, bensì pura verità storica. Ora, è evidente che la verità storica si può riferire, magari citando le fonti (e Brown l'ha in qualche modo fatto), ma il farlo è puro rispetto dell'effettivamente accaduto, non plagio: e che Baigent, Leigh e Lincoln avrebbero vinto la loro causa solo ammettendo che la loro 'ricerca' era, in realtà, un sacco di balle, cosa che non erano disposti ad ammettere<sup>34</sup>.

Diversamente dai tre inglesi, Brown non è obbligato a spergiurare su *DVC*, visto che un simile giuramento – giusta il principio della 'sospensione dell'incredulità' – non è estorcibile a un romanzo né al suo autore... Ma, più in generale, si potrebbe osservare – pure ammettendo che Brown creda in quello di cui scrive – che la 'verità' di *DVC* risiede non nella definizione di una rete di relazioni verificabili tra fatti, ma nella loro posizione in una rete di significazione che aderisce all'interpretazione esoterica del reale. Quando Langdon spiega a Neveu che

«The Grail story is everywhere, but it is hidden. When the Church outlawed speaking of the shunned Mary Magdalene, her story and importance had to be passed on through more discreet channels... channels that supported metaphor and symbolism.»

«Of course. The arts.»

Langdon motioned to the *Last Supper*. «A perfect example. Some of the today's most enduring art, literature and music secretly tell us the history of Mary Magdalene and Jesus.»

Langdon quickly told her about works by Da Vinci, Botticelli, Poussin, Bernini, Mozart and Victor Hugo that all whispered of the quest to restore the banished sacred feminine. Enduring legends like Sir Gawain and the Green Knight, King Arthur and Sleeping Beauty were Grail allegories. Victor Hugo's *Hunchback of Notre Dame* and Mozart's *Magic Flute* were filled with Masonic symbolism and Grail secrets.

«Once you open your eyes to the Holy Grail» Langdon said, «you see her everywhere. Paintings. Music. Books. Even in cartoons, theme parks, and popular movies.»<sup>35</sup>

il discorso di Brown non solo spiega una 'teoria del complotto' (vd. oltre, § 5), ma esibisce (in forma semplificata) almeno tre dei caratteri che appartengono storicamente al pensiero esoterico: la convinzione che dietro il visibile esista una verità invisibile che lo contiene, ricostruibile attraverso una rete di corrispondenze simboliche/reali tra tutte le parti<sup>36</sup>;

<sup>32</sup> Etchegoin et Lenoir, *Code da Vinci. L'enquête*, pp. 40-41.

<sup>33</sup> de Sède, *Rennes-le-Château*, p. 147.

<sup>34</sup> Cardini, «Dan Brown e dintorni», p. 173.

<sup>35</sup> *DVC*, cap. 61, pp. 348-349.

<sup>36</sup> In questo caso (è un altro tratto specifico, dell'esoterismo cattolico) la 'verità' riguarda una rivelazione *interna* (e parassitaria) alla Rivelazione – quella che René Guénon chiamava «una forma speciale di Cristianesimo, ma del lato 'interiore' della tradizione cristiana» («L'esoterismo del Graal», in *Luce del Graal*, pp. 44-54, p. 48; e cfr. Antoine Faivre, *L'esoterisme*, Paris, P.u.f., 2002<sup>3</sup>, p. 12). In effetti: 1) l'ipervalutazione della

l'attivazione – per rendere effettuale il principio di corrispondenza – di meccanismi di analogia (in senso retorico: 'x sta per y') basati su «*principi di facilità* che si ritrovano in tutti i testi di questa tradizione»; la trasmissione del sapere da maestro e allievo, in un percorso prestabilito che è parte di un'iniziazione<sup>37</sup>.

Insomma, *DVC* è, per calcolo o per convinzione del suo autore, un libro che ricorre alla leggenda del Graal per fornire una sorta di 'teoria unificata' della storia di tipo esoterico; Brown si allinea a quegli autori che cercarono una verità 'sotto il velame' della letteratura medievale: Gabriele Rossetti (1793-1852), Eugène Aroux (1773-1859)<sup>38</sup>, o il già citato Otto Rahn – autori che

nella quasi totalità ... si proclamano seri filologi quando non addirittura logici e matematici. L'esoterismo è l'oggetto del loro discorso dal momento che credono di individuare nell'opera di Dante, e a volte anche di alcuni suoi contemporanei, i contenuti di una tradizione occulta o i segni dell'appartenenza a una vera e propria setta segreta. Dimostrare 'positivamente', e cioè sulla scorta di documentazioni e argomentazioni inconfutabili, che Dante era un mistico settario è lo scopo di quasi tutti...<sup>39</sup>

---

Maddalena nello schema di Brown funziona solo se ha come intertesto la *legenda* agiografica della santa, e non l'attuale *silhouette* disegnata dalla più avvertita filologia testamentaria; 2) anche Sara è il frutto di una mitografia di secondo grado: il suo nome è nella versione della leggenda raccolta a Saintes-Maries-de-la-Mer, dove il 24 maggio gli zingari celebrano lo sbarco in Gallia di Maria di Giacomo, Maria Salome, Lazzaro, Marta, Massimino e Maddalena: Sara era la loro serva nera (la chiesa del villaggio conserva nella cripta una sua statua). Cfr. Nicolotti, «Maria Maddalena e il *Codice da Vinci*», pp. 39-40.

<sup>37</sup> Umberto Eco, «Sospetto e dispendio interpretativo» (1989), in Id., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 86-99, pp. 87-88 (cfr. anche Id., «Due modelli d'interpretazione» (1987), in *ivi*, pp. 41-55, pp. 43-44); Faivre, *L'esoterisme*, pp. 15-22.

Restando al romanzetto, in esso l'applicazione del 'principio di facilità' dà esiti esilaranti, come l'identificazione di una *vérité cachée* nei *cartoons* Disney: «When Langdon had first seen *The Little Mermaid*, had actually gasped aloud when he noticed that the painting in Ariel's underwater home was non other than seventeenth-century artist Georges de la Tour's *The Penitent Magdalene* – a famous homage to the banished Mary Magdalene – fitting decor considering the movie turned out to be a ninety-minute collage of blatant symbolic references to the lost sanctity of Isis, Eve, Pisces the fish goddess and, repeatedly, Mary Magdalene. The Little Mermaid's name, Ariel, possessed powerful ties with the sacred feminine and, in the Book of Isaiah, was synonymous with 'the Holy City besieged'. Of course, the Little Mermaid's flowing red has was certainly non coincidence either.» (*DVC*, cap. 61, p. 350). Ma da una parte bisognerà ammettere che l'applicazione è coerente con la logica totalizzante della 'semiosi ermetica' (cfr. § 5 e n. 95), e dall'altra non si può escludere che la scelta non risponda alla volontà di attirare pure i lettori provvisti di un'enciclopedia che non va oltre i *cartoons* Disney. Come ha scritto un suo agiografo (e lo cito a scopo dimostrativo: *absit* qualsiasi accordo nel merito): «senza dubbio, ci sono scrittori molto più colti e raffinati di Brown, ma ben pochi di questi affrontano nei loro romanzi grandi concetti filosofici, cosmologici o storici. E anche chi lo fa produce per lo più libri del tutto inaccessibili al lettore medio. Dan Brown, invece, ci ha fornito un incredibile assortimento di idee affascinanti. E possiamo parteciparne tutti, senza per forza possedere conoscenze specialistiche» (D. Burnstein, *I segreti del Codice*, trad. it., Milano, Sperling & Kupfer, 2007<sup>6</sup> (ed. or. 2004), p. XX).

<sup>38</sup> In *Il mistero dell'Amor Platonico nel Medio Evo* (1840) e *La Beatrice di Dante* (1842) Rossetti affermava che la *Commedia* è un poema a chiave per iniziati, una setta segreta affine ai Templari (i 'Fedeli d'Amore') e impegnata nella lotta al papa. In *Les mystères de la chevalerie et de l'amour platonique au moyen âge*, Paris, 1858, Aroux sostenne che i testi occitanici (e molti oitanici) offrono sotto il velame i fondamenti della dottrina catara; in più egli difese l'esistenza di un Graal occitanico: i suoi cavalieri sarebbero stati membri di una società segreta (affine alla Massoneria), la 'Massenia del Santo Graal', chiamata a proteggere in qualche località del Midi il sacro Vaso del sangue di Cristo. (Cfr. Helena Lozano Miralles, «*Dantis Amor*: Gabriele Rossetti e il 'paradigma del velame'», e Charo Lacalle Zalduendo, «Il Dante eretico, rivoluzionario e socialista di Eugène Aroux», entrambi in *L'idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, a cura di Maria Pia Pozzato, Milano, Bompiani, 1989, rispettivamente pp. 47-77 e 79-105).

<sup>39</sup> M. P. Pozzato, in *L'idea deforme*, p. 40. Più precisamente, il rapporto che intercorre tra il romanzetto e la sua fonte principale è della stessa grana di quello che unisce *Kreuzzug gegen den Graal* al romanzo sopra citato di Magre, *Le sang de Toulouse*: ovvero, un comune sistema di convinzioni sulla nozione di 'verità' (in questo caso, una 'verità segreta') si manifesta attraverso due modalità distinte retoricamente.



3. Le strutture narrative attivate da Brown nella costruzione dell'intreccio qualificano *DVC* come romanzo *pop*, o se si preferisce 'popolare': nipotino postmoderno del *feuilleton* ottocentesco. Uso il sintagma 'romanzo popolare' (antonimo di 'romanzo alto') nel senso con cui lo utilizza Eco in alcuni saggi degli anni Settanta raccolti in *Il superuomo di massa* (1976-1978). Il tratto pertinente è l'opposizione tra 'problematicità' e 'consolazione': nel romanzo 'alto'

la catarsi scioglie il nodo della trama ma non concilia lo spettatore con se stesso: anzi il concludersi della storia gli apre un problema. La trama, e con essa l'eroe, sono problematici: finito il libro, il lettore rimane confrontato con una serie di interrogativi senza risposta.

Nella forma 'popolare' «da trama, risolvendo i nodi, si consola e ci consola. Tutto finisce esattamente come si desiderava che finisse»; in questo caso il costruttore di intrecci blandisce, non provoca, le attese del suo pubblico<sup>40</sup>.

Il 'romanzo popolare' predilige quindi strategie compositive che favoriscono la ripetizione, la ridondanza, a danno dello scarto semantico, della sorpresa: «non inventa situazioni narrative originali, ma combina un repertorio di situazioni 'topiche' già riconosciute ... dal proprio pubblico»<sup>41</sup>; utilizza «caratteri prefabbricati, tanto più accettabili e graditi quanto più noti, in ogni caso vergini di ogni penetrazione psicologica, come lo sono i personaggi delle favole»; ricorre a soluzioni stilistiche che offrano

al lettore la gioia del riconoscimento del già noto. E giocherà di iterazioni continue, per procurare al lettore il piacere regressivo del ritorno all'atteso, e snaturerà, riducendole a cliché, le soluzioni altrimenti inventive della letteratura precedente. Ma nel far questo metterà in opera una tale energia, sprigionerà una tale felicità, se non inventiva almeno combinatoria, da procurare piaceri che sarebbe ipocrita nascondere: perché esso rappresenta intreccio allo stato puro; spregiudicato e libero da tensioni problematiche.<sup>42</sup>

Semplificazione cognitiva e ripetizione di schemi diegetici/discorsivi elementari sono i caratteri pertinenti del romanzetto. Essi sono correlati alla sua *fabula*, generata dall'imbricazione di due modelli narrativi tanto semplici quanto universali, che vengono montati secondo un effetto prospettico. Sullo sfondo sta lo schema *basic* di ogni intreccio *pop*, lo scontro tra due forze moralmente opposte<sup>43</sup>, designate per giustapposizione nel «Fact» preliminare: l'Opus Dei (il Male) e il Priorato di Sion (il Bene); al centro dello scontro sta il possesso di una verità che, per ragioni opposte, entrambe vogliono mantenere segreta: e in effetti il conflitto è acceso da un Antagonista che vuole il disvelamento, e che, per ottenere tale risultato, assume alternativamente i panni dell'Adiuvante di entrambe le

<sup>40</sup> Umberto Eco, «Le lacrime del Corsaro Nero» (1971), in Id., *Il superuomo di massa* (1976), nuova ed., Milano, Bompiani, 1978, pp. 7-18, pp. 10-11.

<sup>41</sup> Umberto Eco, «I Beati Paoli e l'ideologia del 'romanzo popolare'» (1971), in Id., *Il superuomo di massa*, pp. 69-87, p. 73.

<sup>42</sup> Eco, «Le lacrime del Corsaro Nero», p. 12. In tal senso la narrativa 'popolare' rappresenta una forma specifica di *Kitsch*: un fenomeno che non solo «stimola effetti sentimentali, ma ... tende continuamente a suggerire l'idea che, godendo di questi effetti, il lettore stia perfezionando una esperienza estetica privilegiata», e sotto un profilo sociologico si pone come «ciò che appare consumato; che arriva alle masse o al pubblico medio perché è consumato; e che si consuma (e quindi si depaupera) proprio perché l'uso a cui è stato sottoposto da un gran numero di consumatori ne ha affrettato e approfondito l'usura» (Umberto Eco, *Apocalittici e integrati* (1964), Milano, Bompiani, 1977, pp. 71 e 100 – corsivi dell'autore).

<sup>43</sup> Nel romanzo popolare «sempre si dipanerà ... una lotta del bene contro il male che si risolverà sempre o comunque (sia lo scioglimento intriso di felicità o di dolore) in favore del bene, il bene rimanendo definito nei termini della moralità, dei valori, dell'ideologia corrente» (Eco, «Le lacrime del Corsaro Nero», p. 13; cfr. pure «I Beati Paoli e l'ideologia del 'romanzo popolare'», p. 77).

forze (e dunque ‘monta’ un complotto). Su questo si innesta il secondo, quello della *queste*, che assume al contempo le forme dell’inchiesta di stampo poliziesco e del percorso iniziatico verso l’acquisizione di una verità che riguarda tanto direttamente i suoi attori (Langdon e Neveu) da essere alla lettera ‘incarnata’ – perché, in sostanza, il Graal è Sophie Neveu. (E vale la pena di notare che nel suo dispiegarsi nell’intreccio lo schema impone agli attori di giocare in alternanza due parti: la situazione di partenza, nella quale Langdon è il Protagonista e Neveu l’Adiuvante, si modifica progressivamente fino all’inversione conclusiva)<sup>44</sup>.

‘Il segreto è la verità’ è l’isotopia fondamentale della *fabula* di *DVC*; il suo corollario: ‘le cose non sono mai come appaiono’. Essa genera la ‘figura’ principale dell’intreccio, che Brown itera senza risparmiarsi: alla dichiarazione di un segreto corrisponde il suo disvelamento, a ogni ‘giro di vite’ il suo allentamento; ogni segreto è solo una parte del Segreto, e ogni disvelamento è una tappa (iniziatica) verso il Disvelamento<sup>45</sup>. Il congegno trova la sua forma più semplice nel montaggio alternato delle sequenze: la concatenazione dei primi capitoli ne è un esempio. Nel passaggio dal primo al secondo (pp. 26-27) ci muoviamo fra l’Hôtel Ritz e rue La Bruyère, fra Robert Langdon e l’agente Collet da una parte e l’albino Silas dall’altra:

The agent looked grim. «You don’t understand, Mr Langdon. What you see in this photograph...» He paused. «Monsieur Saunière did that to himself.»

||

One mile away, the hulking albino named Silas limped through the front gate of the luxurious residence on Rue La Bruyère.

Tra il secondo e il terzo (pp. 30-31) lasciamo Silas alle prese con il suo cilicio, e assistiamo allo spostamento di Langdon e Collet dall’albergo al Louvre (allo stacco corrisponde anche un cambio di focalizzazione, dal primo piano al campo medio):

*Castigo corpus meum.*

Finally, he felt the blood begin to flow<sup>46</sup>.

||

The crisp April air whipped through the open window of the Citroën ZX as it skimmed south past the Opera House and crossed Place Vendôme.

Lo ‘stacco’ può servire a modulare una preterizione, che genera nel lettore l’attesa di un ‘giro di vite’, e gli suggerisce un’emozione che reduplica quella provata dal personaggio – ancora Silas, quando riceve istruzioni per penetrare in Saint-Sulpice (cap. 2, p. 29):

<sup>44</sup> Giusta la logica descritta in n. 36 si potrebbe osservare che i ruoli di Langdon e di Neveu ‘ripetono’ la relazione tra evangelisti e evangelio: nel libro che sta per pubblicare (vd. *infra*) Langdon è giunto, attraverso la ricerca ‘scientifica’, a ipotizzare la ‘verità’ che gli si manifesta nell’agnizione di Rosslyn. La verità rivelata coincide con gli esiti (in teoria sottoposti a falsificazione) della ricerca: un esito che piacerebbe molto a Benedetto XVI, se non fosse il prodotto arguto, e solo apparentemente paradossale, dell’Anticristo...

<sup>45</sup> Dall’isotopia ‘Il segreto è la verità’ discende che il Disvelamento non può esaurire del tutto il Segreto: Neveu scopre di essere il Graal, Langdon raggiunge la convinzione – indimostrabile – che i documenti protetti dal Priorato sono sepolti sotto le piramidi nella *Cour carrée* del Louvre; essa è lo stigma della superiorità dell’iniziato sulla massa dei lettori ‘profani’, e costituisce la volgarizzazione narrativa di un principio della ‘semiosi ermetica’, lo slittamento infinito del senso (vd. § 5 e n. 96).

<sup>46</sup> La frase in latino e lo sprizzare del sangue sono dettagli che evocano irresistibilmente atmosfere ‘gotiche’. È un pedale che Brown pigia con una certa frequenza, a cominciare dall’*effictio* del monaco albino Silas alla sua prima apparizione in scena: «Only fifteen feet away, outside the sealed gate, the mountainous silhouette of his [*di Saunière*] attacker stared through the iron bars. He was broad and tall, with ghost-pale skin and thinning white hair. His irises were pink with dark red pupils» (*DVC*, prologo, p. 17).

With the confident tone of a man of enormous influence, the Teacher explained what was to be done.

|  
When Silas hung up the phone, his skin tingled with anticipation...;

oppure a modulare l'effetto di un'agnizione (capp. 13-14, pp. 105-106):

«Silly, I know,» she [*Sophie*] said. «But it was years ago. When I was a little girl.»

«You knew him when you were a little *girl?*»

«Quite well,» she said, her eyes welling now with emotion. «Jacques Saunière was my grandfather.»

| |

«Where's Langdon?» Fache demanded, exhaling the last of a cigarette as he paced back into the command post.

«Still in the men's room, sir.» Lieutenant Collet had been expected the question.

Il congegno può essere montato in due momenti, e il suo montaggio ricorre alla manipolazione della doppia temporalità di *récit/histoire*: a un'anacronia (che può a sua volta articolarsi in più anacronie) che esibisce (o allude a) un elemento oscuro o incomprensibile (al lettore o al personaggio) corrisponde sempre, prima o poi, la sua spiegazione. Particolarmente istruttiva è la reazione di Sophie di fronte al cadavere del nonno: i suoi ricordi ci riportano prima indietro di dieci anni, all'allusione di un evento innominabile, e quindi, con una brusca accelerazione, al pomeriggio antecedente all'omicidio di Saunière (cap. 16, pp. 110 e 111):

She pictured her grandfather's body, naked and spread-eagled on the floor. There was a time when he had meant the world to her, yet tonight, Sophie was surprised to feel almost no sadness for the man. Jacques Saunière was a stranger to her now. Their relationship had evaporated in a single instant one March night when she was only twenty-two. *Ten years ago*. Sophie had come home a few days early from graduate university in England and mistakenly witnessed her grandfather engaged in something Sophie was obviously not supposed to see. It was an image she barely could believe to this day.

*If I hadn't seen it with my own eyes...*

Too ashamed and stunned to endure her grandfather's pained attempts to explain, Sophie immediately moved out on her own, taking money she had saved, and getting a small flat with some roommates. She vowed never to speak to anyone about what she had seen. ...

«Princess...» Her grandfather's voice cracked, with an emotion Sophie could not place. «I know I've kept things from you, and I know it has cost me your love. But it was for your own safety. Now you must know the truth. Please, I must tell you the truth about your family.»

Langdon le spiegherà che l'innominabile è un *hierós gámos* con cui il Priorato perpetua il culto del 'femminino sacro' (*DVC*, cap. 74, pp. 408 ss.)<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Ancora. (1) Nel prologo (*DVC*, pp. 18 e 20), i pensieri di Saunière agonizzante servono per introdurre il lettore all'esistenza di un'antica gerarchia (i cui caratteri sono poi spiegati da Langdon a Neveu – e ai lettori – in cap. 37, pp. 216 ss.): «The curator's true identity, along with the identities of his three *sénéchaux*, was almost as sacred as the ancient secret they protected. Saunière now realized his *sénéchaux*, following strict procedure, had told the same lie before their own deaths. It was part of the protocol. ... Staggering to his feet, he pictured his three murdered brethren. He thought of the generations who had come before them... of the mission with which they all had been entrusted. *An unbroken chain of knowledge.*» (In *DVC* il corsivo marca il discorso indiretto libero). (2) Durante la corsa in taxi verso il Bois de Boulogne, il ricordo di Langdon – un recente colloquio con il suo *editor*, a proposito di un suo saggio, consegnato per la pubblicazione, che contiene la verità sul Graal – serve a ritardare la risposta all'interrogativo di Neveu (che trova soddisfazione solo nell'incontro con Teabing): «“But if the Holy Grail is not a cup,» she asked, “what is it?” Langdon had known this question was coming, and yet he still felt uncertain exactly how to tell her. If he did not present the answer in the proper historical background, Sophie would be left with a vacant air of bewilderment – the exact expression Langdon had seen on his own editor's face a few months ago after Langdon handed him a draft of the manuscript he was working on.» (cap. 38, p. 224).

I segreti riguardano gli uomini e le cose. Nel corso del romanzetto si susseguono a cascata le agnizioni sulla vera natura dei personaggi, ai quali si potrebbe applicare come divisa la riflessione («You are not the only with secrets») di suor Sandrine, portinaia di Saint-Sulpice e affiliata del Priorato, sull'ospite notturno che vuole pregare nella chiesa (cap. 24, pp. 160-161):

Silas smiled. His victims had spoken the truth.

Standing, he searched the sanctuary for something with which to break the floor tile.

|

High above Silas, in the balcony, Sister Sandrine stifled a gasp. Her darkest fears had just been confirmed. This visitor was not who he seemed. The mysterious Opus Dei monk had come to Saint-Sulpice for another purpose. A secret purpose.

*You are not the only with secrets*, she thought.

Sister Sandrine Biell was more than the keeper of this church. She was a sentry. And tonight, the ancient wheels had been set in motion. The arrival of this stranger at the base of the obelisk was a signal from the brotherhood.

*It was a silent call of distress.*

E così via. Saunière è per Neveu l'oggetto di tre agnizioni successive: il laido protagonista di un'orgia, quindi (grazie alla maieutica di Langdon, che nel *conservateur* 'riconosce' il Gran Maestro) il signore di una setta misteriosa, e infine il protettore di un mistero che coincide con la sua vita stessa. Rémy Legadulec, *bon-à-tout-faire* di Sir Teabing, a un certo punto – a Londra, nella Temple Church – pare giocare in proprio: libera Silas (catturato a Château La Villette), sottrae con la forza a Langdon, Neveu e Teabing il cryptex – la 'chiave di volta' per arrivare al Graal –, e fugge (capp. 84 ss., pp. 460 ss.); la sua risposta a Neveu – «“Who are you working for?”» – è una sorta di attivatore di agnizione: «“You would be surprised, Mademoiselle Neveu”» (cap. 86, p. 477): e infatti Rémy lavora per il 'Teacher', il Maestro... Ovviamente, il picco della serie è la scoperta a Westminster – «for a moment Langdon thought he must be dreaming» (cap. 98, p. 531) – che il 'Maestro', il grande alleato del vescovo Aringarosa, è Teabing: un'agnizione che si dimostra 'artefatta' e non 'reale'<sup>48</sup> se teniamo conto dell'indizio fornito dalla riflessione di Rémy, che con Silas si allontana da Temple Church, sull'ultima telefonata tra il monaco e il 'Maestro' (cap. 91, pp. 493-494):

As Rémy took the phone, he knew this poor, twisted monk had no idea what fate awaited him now that he had served his purpose.

*The Teacher used you, Silas.*

*And your bishop is a pawn.*

Rémy still marvelled at the Teacher's powers of persuasion. Bishop Aringarosa had trusted everything. He had been blinded by his own desperation. *Aringarosa was far too eager to believe.*

L'agnizione 'artefatta' funziona esattamente come le agnizioni in serie: entrambe disinnescano il congegno (depotenziando l'effetto della sorpresa) e in compenso blandiscono il lettore<sup>49</sup>, confermandolo nella ridondanza sulla corretta interpretazione del senso dell'intreccio.

Il congegno trova il suo simmetrico nel meccanismo che modula i momenti di 'crisi' nell'intreccio stesso. Esso procede, si diceva, per rivelazioni progressive di verità parziali; ogni epifania dipende dal superamento da parte degli attori coinvolti di una 'prova' che

<sup>48</sup> 'Riconoscimento artefatto' è «il riconoscimento che coinvolge solo il personaggio», cogliendo di sorpresa lui ma non il lettore; 'reale' è quello che sorprende personaggio e lettore (Umberto Eco, «L'agnizione: appunti per una tipologia del riconoscimento» (1971), in Id., *Il superuomo di massa* cit., pp. 19-26, pp. 19-20).

<sup>49</sup> Perché «la pigrizia del lettore chiede proprio di essere blandita con la proposta di enigmi che egli abbia già risolto o sappia risolvere facilmente» (ivi, p. 25).

ripete un identico ‘gesto linguistico’<sup>50</sup>: la soluzione di un enigma, ovvero la decifrazione di un contenuto cifrato. Lo svelamento determina scenari e azioni successivi, secondo una modalità che si può ridurre al gioco della ‘caccia al tesoro’<sup>51</sup>: la «sudden revelation» (cap. 20, p. 136) dell’ultimo messaggio di Saunière sul pavimento della Grande Galerie – «13-3-2-21-1-1-8-5 | O, Draconian devil! | Oh, lame saint! | P.S. Find Robert Langdon»<sup>52</sup> – porta Langdon e Neveu davanti alla *Gioconda*; nuovo enigma e nuova soluzione: «SO DARK THE CON OF MAN» (la frase di Saunière sul plexiglass che protegge il dipinto) è riconosciuto da Neveu come anagramma di *Madonna of the Rocks*; in un interstizio fra tela e cornice della *Vergine delle Rocce* i due trovano una chiave dorata che li conduce alla banca nel Bois de Boulogne; grazie ad essa e all’uso corretto della sequenza di Fibonacci, vengono in possesso del cryptex... e così via, fino a Rosslyn<sup>53</sup>.

Alla natura sapienziale delle prove è connessa la caratterizzazione dei protagonisti: nella storia dello svelamento di un mistero gli eroi non possono che essere dei sapienti. Sophie Neveu, crittologa della *Police judiciaire*, da brava *fille de famille* ha trasformato in professione un talento infantile abilmente nutrito dal nonno<sup>54</sup>; Teabing è un *Royal Historian*, Langdon insegna a Harvard una materia fascinosa (simbologia comparata *et similia*), e non una polverosissima filologia qualunque.

Langdon è sicuramente la figura più ‘costruita’ del romanzetto, e non per caso. In effetti, Brown non consuma energie per costruire fisionomie moralmente complesse: i suoi personaggi sono nettamente identificabili *per quello che fanno*, esistono non come individui ma come incarnazione di funzioni dell’intreccio<sup>55</sup>; per contro, la *notatio* del personaggio che

<sup>50</sup> André Jolles, *Forme semplici*, trad. it., Milano, Mursia, 1980 (ed. or. 1929), pp. 120-140.

<sup>51</sup> È *Sic* Neveu quando recupera dalla tela la chiave nascosta dal nonno: «Sophie now realized that the entire purpose of tonight’s word game had been the key. Her grandfather ... devised an ingenious treasure hunt to ensure only Sophie would find it.» (cap. 30, p. 183. Il commento corrisponde alla definizione di ‘enigma’ in Jolles, *Forme semplici*, p. 122: «un uomo che sa, pone ad un altro uomo una domanda, ma la pone in modo che l’altro necessariamente pervenga alla sua sapienza»).

<sup>52</sup> Vd. *DVC*, cap. 20, pp. 137-138. Si noti la forma ‘a catena’ della cifratura: il riconoscimento che la serie numerica nasce dalla perturbazione della sequenza di Fibonacci è passo necessario per riconoscere che la serie verbale è un anagramma (vd. pp. 136-138. Per buon peso Brown aggiunge il dettaglio che il messaggio è scritto con una penna ‘a filigrana’: «a specialized felt-tipped marker originally designed by museums, restorers and forgery police to place invisible marks on items» [cap. 6, p. 64] – con che altro un *conservateur* potrebbe scrivere un messaggio segreto?).

<sup>53</sup> Ciò che vale per gli attori riconducibili all’etichetta ‘Protagonista’ vale pure, in speculare opposizione, per l’‘Antagonista’: la *quête* di Silas – che in montaggio alternato procede parallela a quella di Langdon e Neveu nel Louvre – si ferma a Saint-Sulpice, davanti all’irridente messaggio (scoperto nel nascondiglio appositamente pensato dal Priorato) «Job 38: 11», ovvero «Hitherto shalt thou come, but no further» (*DVC*, cap. 29, pp. 177 e 179); a Westminster, Teabing fallisce nel tentativo di decifrare correttamente l’enigma del cryptex, ed è costretto a un vano uso della forza (cap. 101, pp. 548-557).

<sup>54</sup> «Sophie’s passion and aptitude for cryptography were a product of growing up with Jacques Saunière – a fanatic himself for codes, word games and puzzles ... At the age of twelve, Sophie could finish the *Le Monde* crossword without any help, and her grandfather graduated her to crosswords in English, mathematical puzzles and substitution ciphers. Sophie devoured them all. Eventually she turned her passion into a profession by becoming a codebreaker for the Judicial Police.» (*DVC*, cap. 16, p. 113).

<sup>55</sup> Da qui alcuni tic linguistici: Brown ricorre talvolta a deittici per marcare la prima apparizione di certi personaggi – Silas è «*the hulking albino named Silas*», l’Antagonista è «*the Teacher*»; utilizza aggettivi o azioni che fissano senza sfumature o zone grigie certe *silhouettes* – Saunière è citato per la prima volta come. «Renowned curator Jacques Saunière» (*DVC*, p. 17), e uno degli ultimi gesti, agonizzante nella Grande Galerie, è rivolto ai ‘suoi’ dipinti – con un ricercato effetto *keitsch*: «Saunière gazed up at the walls of his opulent prison. A collection of the world’s most famous paintings seemed to smile down on his like old friends» (p. 20) – oppure fa leva sulle tassonomie morali proprie della subcultura astrologica (è il caso del *capitaine Fache*: «“What is the captain’s name?” Langdon asked ... “Bezu Fache,” the driver said, approaching the pyramid’s main entrance. “We call him *le Taureau*.” Langdon glanced over at him, wondering if every Frenchman had a mysterious animal epithet. “You call your captain *the Bull*?” The man arched his eyebrows.

si colloca nel cuore dell'intreccio conosce sfumature diverse, anche se riconducibili a un contesto *pop*. L'investimento di *auctoritas* è più volte ribadita, nella forma indiretta – e quindi più rilevante – della *fama*. L'argomento che il suo *editor* oppone alla stravaganza delle idee contenute nel saggio da Langdon appena consegnato per la stampa pigia proprio su questo pedale (cap. 38, pp. 224-225: «... You are a Harvard historian, for God's sake, not a pop schlockmeister looking for a quick buck. Where could you possibly find enough credible evidence to support a theory like this?»); nella presentazione che apre la conferenza di Langdon presso l'American University di Parigi il richiamo all'*auctoritas* accademica – «“Our guest tonight needs no introduction. He is the author of numerous books: *The Symbolology of Secret Sects*, *The Art of the Illuminati*, *The Lost Language of Ideograms*, and when I say he wrote the book on *Religious Iconology*, I mean that quite literally. Many of you use his textbooks in class.” The students in the crowd nodded enthusiastically.» (cap. 1, p. 23) – piega all'ammicco verso un'icona della mitografia cinematografica: citando un'articolo dal «Boston Magazine»,

«“Although Professor Langdon might not be considered hunk-handsome like some of our younger awardees, this forty-something academic has more than his share of scholarly allure. His captivating presence is punctuated by an unusually low, baritone speaking, which his female students describe as ‘chocolate for the years’.”».

The hall erupted in laughter.

Langdon forced an awkward smile. He knew what came next– some ridiculous lines about “Harrison Ford in Harris Tweed” ... (*ibid.*, p. 24).

Non è casuale il richiamo a Harrison Ford (e, indirettamente, a Indiana Jones): Langdon ne costituisce l'antitipo<sup>56</sup>, perché è un 'eroe per caso', un tranquillo professionista americano trascinato in un meccanismo più grande di lui<sup>57</sup>; la sua *silhouette* è al contempo investita dall'aura del Sapere e venata di rassicurante 'normalità': raffigura un accademico come lo immagina la *doxa*, concentrato sui suoi oggetti fino ad esserne ossessionato<sup>58</sup>, ma capace di distrazioni molto *commoner* di fronte a certi monumenti della cultura universale<sup>59</sup>. Brown usa poi il personaggio come catalizzatore di una rappresentazione semplificata (e macchiettistica) della cultura francese, che pare pensata esplicitamente per un lettore

“Your French is better than you admit, Monsieur Langdon.” *My French stinks*, Langdon thought, *but zodiac iconography is pretty thing*. Taurus was always the bull. Astrology was a symbolic all over the world – e poi, in *incipit* del cap. 4: «Captain Bezu Fache carried himself like an angry ox ...» [capp. 3 e 4, pp. 36 e 39].

<sup>56</sup> Un antitipo, peraltro, perfettamente previsto, e 'costruito' nei dettagli, dalla macchina mitografica *pop*: si pensi al personaggio incarnato dallo stesso Ford in *Frantic* di Roman Polanski (1988).

<sup>57</sup> Commenta il *capitain* quando i due gli sfuggono al Louvre: «*A female cryptologist and a schoolteacher? They wouldn't last till dawn*» (cap. 36, p. 215).

<sup>58</sup> Arrivato al 24 di rue Haxo il professore scopre che, contrariamente alle sue fantasie, alimentate dalla forma della chiave trovata sul dipinto leonardesco, l'edificio non è una chiesa templare ma una banca zurighese: «Langdon was thankful not to have shared his Templar church hopes with Sophie. A career hazard of symbolologists was a tendency to extract hidden meaning from situations that had none. In this case, Langdon had entirely forgotten that the peaceful, equal-armed cross had been adopted as a perfect symbol for the flag of neutral Switzerland» (*DVC*, cap. 40, p. 235).

<sup>59</sup> Come il 'codice Leicester', visto da Langdon nella mostra presso il Fogg Museum: «Langdon would never forget his reaction after waiting in line and finally viewing the priceless parchment. Utter letdown. The pages were unintelligible. Despite being beautifully preserved and written in an impeccably neat penmanship – crimson ink on cream paper – the codex looked like gibberish. At first Langdon thought he could not read them because Da Vinci wrote in an archaic Italian. But after studying them more closely, he realized he could not identify single Italian word, or even one letter. «Try this, sir,» whispered the female docent at the display case. She motioned to a hand mirror affixed to the display on a chain. Langdon picked it up and examined the text in the mirror's surface. Instantly it was clear. Langdon had been so eager to peruse some of the great thinker's ideas that he had forgotten one of the man's numerous talents was an ability to write in a mirrored script that was virtually illegible to anyone other than himself.» (*DVC*, cap. 71, pp. 399-400).

virtuale statunitense non troppo alfabetizzato, e che svia dalla citazione di una frase *en français* (per speziare con un *parfum* ‘esotico’ il testo) alla glossa da guida turistica<sup>60</sup>, fino all’esibizione di *idées reçues* adatte a titillare un puritanesimo misogallo da *Innocents Abroad*. Le chiacchiere tra il tenente Collet e Langdon durante lo spostamento notturno dal Ritz al Louvre (nel cap. 3) si addensano intorno a due icone del turismo *pop* alimentando altrettanti stereotipi culturali (e si noti che in entrambi i casi, con calcolata ambiguità, Brown ricorre al discorso indiretto libero). Alla visione della Tour Eiffel, e al commento di Collet – «“She is the symbol of France. I think she is perfect”» – Langdon reagisce «nodd[ing] absently. Symbolologists often remarked that France – a country renowned for machismo, womanizing and diminutive insecure leaders like Napoleon and Pepino the Short – could not have chosen a more apt national emblem than a thousand-foot phallus» (p. 33); e quando, poco dopo, Collet gli domanda «“Do you like our pyramid?”», «Langdon frowned. The French, it seemed, loved to ask Americans this. It was a loaded question, of course. Admitting you liked the pyramid made you a tasteless American, and expressing dislike was an insult to the French» (p. 36). Lo stereotipo della Francia libertina riappare in un dialogo tra Langdon e Neveu, in cui la giovane spiega che la posizione del cadavere di Saunière (l’“Uomo vitruviano” di Leonardo) è un segnale pensato per lei (cap. 13, p. 104):

«*The Vitruvian Man*» she said flatly. «That particular sketch has always been my favourite Da Vinci work. Tonight he used it to catch my attention.»

«Hold on. You’re saying that the curator *knew* your favourite piece of art?»

She nodded. «I’m sorry. This is all coming out of order. Jacques Saunière and I...»

Sophie’s voice caught, and Langdon heard a sudden melancholy there, a painful past, simmering just below the surface. Sophie and Jacques Saunière apparently had some kind of special relationship. Langdon studied the beautiful young woman before him, well, aware that aging men in France often took young mistresses. Even so, Sophie Neveu as a ‘kept woman’ somehow didn’t seem to fit.

4. *DVC* itera dunque un numero limitato di ‘figure’, e nell’iterazione produce quel «tipico *messaggio ad alta ridondanza*»<sup>61</sup> che è lo stigma del ‘romanzo popolare’. Dall’adozione di questa strategia narrativa dipende in buona misura il successo internazionale del romanetto<sup>62</sup>: la semplicità della struttura garantisce a qualsiasi tipo di lettore una sua facile percezione. Più interessante mi pare però la relazione che si intravede tra questa forma narrativa e il contenuto da essa trasmesso.

Costruzione di un intreccio ‘tipico’ (una rottura dell’equilibrio che invoca *per se* il conclusivo ritorno all’ordine), *ethopoeia* dei personaggi semplificata e funzionale alla loro posizione all’interno dell’intreccio (a sua volta proiezione di una tassonomia morale elementare della realtà), relativa indifferenza della descrizione ai fini dello svolgimento dell’intrigo: per tali caratteri la struttura di *DVC* può essere classificata come variante

<sup>60</sup> (1) La tarsia alloglotta (cap. 4, p. 46): invitando Langdon all’interno dell’ufficio di Saunière, al Louvre, «“*Messieurs*”, Fache called out, and men turned. “Ne nous dérangez pas sous aucun prétexte. Entendu?” | Everyone inside the office nodded their understanding. | Langdon had hung enough NE PAS DERANGER signs on hotel rooms to catch the gist of the captain’s order. Fache and Langdon were not to be disturbed under any circumstances.». (2) La glossa per turisti (cap. 3, p. 33): «... the famed Tuileries Gardens – Paris’s own version of Central Park. Most tourists mistranslated Jardins des Tuileries as relating to the thousands of tulips that bloomed here, but *Tuileries* was actually a literal reference to something far less romantic. This park had once been an enormous, polluted excavation pit from which Parisian contractors mined clay to manufacture the city’s famous red roofing tiles – or *tiles*.»

<sup>61</sup> Eco, *Apocalittici e integrati*, p. 251.

<sup>62</sup> E non può che essere così: in un secolo e mezzo di *pop literature* il congegno è stato registrato, perfezionato, sottoposto a manutenzione così frequentemente e regolarmente che solo un suo eventuale fallimento risulterebbe degno di considerazione.

individuale di quella forma – uno schema formulaico, caratterizzato da stabilità di regole nel tempo, ripetibile (e storicamente ripetuto) all’infinito – che chiamiamo ‘fiaba’ (giusta Propp) o *romance* (giusta Frye); quei caratteri sono le ‘grandezze costanti’ riconoscibili come pertinenti a una tipologia, mentre il contenuto che esse articolano costituisce la ‘grandezza variabile’ data<sup>63</sup>. Il romanzetto si qualifica come un *romance* ‘sentimentale’, un’invenzione ‘moderna’ che manipola uno schema folclorico universale per costruire e trasmettere una spiegazione narrativa e olistica del reale, cioè un mito<sup>64</sup>.

Tale definizione apre a un doppia prospettiva. La prima, che meriterebbe un approfondimento che in questa sede non è possibile, è la sostanziale omologia che sussiste tra le categorie del pensiero esoterico adottate da Brown (vd. § 2.2.) e il ‘pensiero selvaggio’ (o ‘logica del concreto’), quelle strutture cognitive che nelle culture tradizionali sorreggono la produzione mitologica: un sistema di tassonomie olistiche del reale – dal suo funzionamento biologico / cosmologico all’articolazione delle costruzioni materiali e simboliche dell’uomo – generate da «un grande schema universale d’organizzazione»; il quale, a sua volta, funziona per opposizioni semantiche elementari, a partire da quelle che coinvolgono l’orientamento spazio-sensoriale dell’uomo (‘alto / basso’ etc.), e procede per progressive oggettivazioni lungo la scala delle rappresentazioni culturali del reale fino al livello più alto, quello che oppone il ‘profano’ al ‘sacro’<sup>65</sup>. Il ‘pensiero selvaggio’ è sostanzialmente un pensiero *altro* rispetto alla razionalità la moderna Secolarizzazione ha dispiegato nella sua mappatura del reale, la cui logica non è differente da quella del ‘pensiero esoterico’ o ‘ermetico’. Questo funziona sulla base del principio della ‘simpatia / somiglianza universale’, per cui tutti i *realia*, se accostabili tra loro sulla base di una somiglianza sensoriale, sono considerati epifenomeno di un senso nascosto, la cui definizione eccede i principi della logica aristotelica; sicché, secondo una logica di *falsa transitività* studiata da Eco<sup>66</sup>, all’orchis – pianta che ha due bulbi sferoidali molto somiglianti ai testicoli – il pensiero ermetico attribuisce la capacità di influire sulla produzione spermatica: un’analogia morfologica ne fissa una funzionale, con un’«omologazione di rapporti diversi» che risponde al principio della simpatia, ma non a quelli della logica: «se i bulbi hanno una relazione di similitudine morfologica con i testicoli e i testicoli una relazione causale con la produzione del seme, non ne consegue che i bulbi siano causalmente connessi all’attività sessuale». Il ‘pensiero esoterico’ è l’esito di un dinamismo culturale storicamente dato: «quand les sciences de la Nature s’emancipèrent de la

<sup>63</sup> Cfr. Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, trad. it., Torino, Einaudi, 1966 (ed. or. 1928; e vd. d’Arco S. Avalle, «Dal mito alla letteratura» (1972, 1979), in Id., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, il Saggiatore, 1990, pp. 5-22) – da cui traggio, forzandone lievemente il senso, le nozioni di ‘grandezza costante’ (che com’è noto, in Propp coincide con le funzioni narrative) e ‘grandezza variabile’ (gli altri elementi dell’intreccio) –, e Northrop Frye, *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del ‘romance’*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1978 (ed. or. 1976): che distingue (p. 19) tra *romance* ‘ingenuo’ («quel tipo di storia che si trova nelle raccolte di racconti popolari e di *Märchen*, quali le fiabe dei Grimm») e ‘sentimentale’ («uno sviluppo più esteso e più letterario delle formule del *romance* ingenuo» – a cominciare dalla narrativa greco-latina, da Eliodoro all’*Historia Apollonii regis Tyri*).

<sup>64</sup> Solo per ribadire il perimetro concettuale entro ci muoviamo, ricordo che la «sostanza» di un ‘mito’ «non sta né nello stile, né nel modo di narrazione, né nella sintassi, ma nella *storia* che vi è raccontata. Il mito è linguaggio: ma un linguaggio che agisce a un livello elevatissimo, e in cui il senso riesce, per così dire, a *decollare* dal fondamento linguistico da cui ha preso l’avvio» (Claude Lévi-Strauss, «La struttura dei miti» (1955), trad. it. in Id., *Antropologia strutturale*, Milano, il Saggiatore, 1966 (ed. or. 1958), pp. 231-261, pp. 235-236).

<sup>65</sup> Vd. Claude Lévi-Strauss, *Il totemismo oggi*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1964 (ed. orig. 1962), e cfr. anche Eleazar M. Meletinskij, *Il mito. Poetica, folklore, ripresa novecentesca*, trad. it., Roma, Edd. Riuniti, 1993 (ed. or. 1976), pp. 244-246. La citazione è da Françoise Héritier, «Incesto», in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1979, VII, pp. 234-262, pp. 242-243.

<sup>66</sup> Umberto Eco, «Sospetto e dispendio interpretativo» (1989), in Id., *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiano, 1990, pp. 86-99, pp. 87-88.



théologie, commencèrent être cultivées pour elles-mêmes ..., alors le champ ésotérique put se constituer, qui à la Renaissance commença à occuper l'interface entre métaphysique et cosmologie, c'est-à-dire à fonctionner comme une modalité extra-théologique de relier l'universel au particulier»<sup>67</sup>. La permanenza tenace del pensiero esoterico nel Moderno è controparte 'reazionaria' alla visione secolarizzata del mondo, ma non solo: «il pourrait s'agir d'une des formes possibles que revêt pour s'actualiser l'un des deux pôles de notre esprit occidental, à savoir la pensée mythique – l'autre pôle étant la pensée dite rationnelle» – e dunque non una risposta *alla* Modernità, ma una risposta *della* Modernità alle questioni poste dal proprio apparire<sup>68</sup>. Col che si vorrebbe suggerire che parte del fascino che emana dalle pagine del romanzetto dipende dal fatto che, nella sua oggettiva correlazione a una modalità di pensiero antichissima (e ancora attiva, sotto forma di deiezione inconsapevole, nella Modernità) esso invita a giocare con l'illusione dell'esistenza di uno schema cognitivo alternativo a quello fissato dal razionalismo.

La seconda prospettiva è quella delle relazioni tra mito e *romance*/fiaba/*folk tale*. La scienza moderna del mito (e delle sue rifrazioni letterarie) conviene con Propp sul fatto che «nelle sue basi morfologiche la favola di magia rappresenta un *mito*»<sup>69</sup> e che in una comunità data essi esprimono un contenuto culturale comune, ma segnala spiegazioni alternative per l'eziologia di questa bifida fenomenologia. Secondo Lévi-Strauss (e secondo Frye) essa risponde a una gradazione d'intensità strutturale funzionalizzata a un differente uso sociale: il *folk tale* è una forma indebolita del mito, destinata non alla spiegazione degli *aitia* ma all'intrattenimento<sup>70</sup>. Propp (e con lui Meletinskij) predilige una linea diacronica, secondo la quale la fiaba rappresenta l'esito recenziore e secolarizzato del mito<sup>71</sup>. Entrambe le prospettive si adattano al nostro tema: se osservata dal punto di vista della Rivelazione cristiana, assunta come mito, la 'rivelazione' del romanzetto rappresenta una sua pallida parodia, da *romance* buono appunto per intrattenere; ma se ci spostiamo sul terreno della questione per noi dominante – l'affermarsi di *DVC* come narrazione mitica nel contesto secolarizzato della (Post)modernità – la posizione di Propp e Meletinskij pare più utile. Infatti, se si ammette che il *romance* è un mito secolarizzato, si potrà inferire che la forza della scrittura di Brown consiste nell'aver costruito una macchina capace di rivitalizzare la forma ormai sdata e trivialmente convenzionale (perché secolarizzata) del *romance*

<sup>67</sup> Faivre, *L'ésotérisme*, pp. 10-11.

<sup>68</sup> Faivre, *L'ésotérisme*, p. 12.

<sup>69</sup> Propp, *Morfologia della fiaba*, p. 96.

<sup>70</sup> Cfr. Frye, *La scrittura secolare*, p. 24, e Cl. Lévi-Strauss, «La struttura e la forma. Riflessioni su un'opera di Vladimir Ja. Propp» (1960), in Propp, *Morfologia della fiaba*, pp. 163-199, pp. 180-181: «Propp ha ragione. Non v'è alcun motivo fondato per isolare le favole dei miti ... Non c'è dubbio, tuttavia, che quasi tutte le società percepiscono i due generi come distinti, e che la costanza di questa distinzione debba avere una propria causa. A nostro parere questa base esiste, ma va ricercata in una duplice differenza di grado. In primo luogo le fiabe sono costruite su opposizioni più deboli di quelle che si incontrano nei miti, non cosmologiche, metafisiche o naturali, come in questi ultimi, ma più frequentemente locali, sociali o morali. In secondo luogo, e proprio perché la favola è una trasposizione attenuata di temi la cui realizzazione amplificata è caratteristica del mito, la prima è sottoposta meno strettamente del secondo al triplice criterio della coerenza logica, della ortodossia religiosa e della pressione collettiva. La favola offre maggiori possibilità di gioco, le permutazioni diventano in essa relativamente libere e acquistano progressivamente una certa arbitrarietà».

<sup>71</sup> Cfr. Propp, *Morfologia della fiaba*, pp. 106, 113-114, 223-226; Id. *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1949 = 1975 (ed. or. 1946), pp. 43, 85-86, 573-577; Meletinskij, *Il mito*, pp. 281 e 282: «la derivazione della fiaba dal mito è al di fuori di ogni dubbio», e questo si trasforma in quella per alcuni «motivi fondamentali»: «da deritualizzazione, la desacralizzazione, l'indebolimento della fede nella veridicità degli 'avvenimenti' mitici, lo sviluppo di un'invenzione consapevole, la perdita della concretezza etnografica, la sostituzione degli eroi mitici con uomini comuni e del tempo mitico con quello, indeterminato, della fiaba, l'indebolimento o la perdita dell'aspetto eziologico, il trasferimento dell'attenzione dalle sorti collettive a quelle sociali.» (E cfr. anche pp. 283-288).

travasandovi un contenuto ‘sacro’, mitico, ma omogeneo, per le ragioni della *longue durée*, a quella forma (un contenuto ‘sacro’ ovvero percepito come tale: sia a torto o a ragione, non è questione qui pertinente: anzi, il fatto che la falsità di quel contenuto non gli impedisce di avere degli adepti fiduciosi nella sua verità evidenzia una delle più affascinanti potenzialità della scrittura narrativa: la sua capacità di creare *sempre* il proprio ‘lettore modello’)<sup>72</sup>.

5. I punti di percussione alla struttura del romanzetto su cui si fonda la mia ipotesi, sono due: la disseminazione seriale di enigmi; la presenza del *plot* complottistico.

La posizione (e soluzione) di un enigma è nella letteratura folklorica una variante notissima della funzione ‘prova’, una delle forme di trasmissione della sovranità<sup>73</sup>: re è ‘colui che sa’, e la sua sapienza si dà nel momento stesso in cui egli pone all’interrogato il suo enigma; dunque

nella prospettiva di chi lo propone, l’enigma costituisce ... nel suo complesso sia una prova volta ad accertare se la persona chiamata ad indovinare ne sia all’altezza, sia una costrizione fatta a questa di mostrarsi tale. ... l’unico ed effettivo scopo dell’enigma non è la soluzione in sé, bensì l’atto del risolvere. La risposta è già nota al proponente, perciò non gli interessa ottenerla una volta in più, gli importa piuttosto che l’interessato sia effettivamente in grado di dargliela, e soprattutto gli importa indurvelo. ... l’enigma contiene una domanda che viene posta per verificare se l’interrogato possiede una certa dignità. E questa domanda, se le viene data una risposta, dimostra che l’interrogato è degno<sup>74</sup>.

Si tratta dunque di una prova squisitamente iniziatica: la soluzione dell’enigma costituisce «una parola d’ordine, un segno convenzionale che permette l’accesso in un ambito altrimenti precluso»<sup>75</sup>, quello di chi *davvero sa*. Il nocciolo di questo sapere non è fissato arbitrariamente dall’interrogante: la legittimità dell’enigma risiede nella convinzione gnostica (e pre-saussuriana: premoderna dunque) che *nomina sunt consequentia rerum* – conoscere il *nomen* significa possedere la *res*.

L’intreccio del romanzetto è saldamente sistemato all’interno di questo orizzonte: perché Sir Teabing spiega che «the entire Holy Grail legend is all about royal blood» ricorrendo alla paretimologia ‘*Sangreal* < *Sang réal*’<sup>76</sup>; e perché l’importanza degli enigmi (qui chiamati *keystone* ‘chiave di volta’) all’interno della struttura massonica del Priorato di Sion è esplicitamente esibita da Langdon in una ‘lezione’ a Neveu: nella gerarchia del Priorato i quattro *sénéchaux* vengono subito dopo il Gran Maestro, e

«When one of the top four members died, the remaining three would choose from the lower echelons the next candidate to ascend as *sénéchal*. Rather than *dire* the new *sénéchal* where the Grail was hidden, they gave

<sup>72</sup> Il ‘lettore modello’ è «un lettore-tipo che il testo non solo prevede come collaboratore, ma che cerca anche di creare» (diverso dal ‘lettore empirico’, che «può leggere in molti modi, e non c’è nessuna legge che gli impone come leggere»): «un insieme di istruzioni testuali, che si manifestano sulla superficie del testo, proprio sotto forma di affermazioni o altri segnali» gli fornisce la sua fantasmatica *silhouette* (Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, risp. pp. 11, 10 e 20).

<sup>73</sup> Cfr. Stith Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, trad. it., Milano, il Saggiatore, 1967 (ed. or. 1946), pp. 224 ss., 234 e 636 n. 21; per le attestazioni in singole narrazioni folkloriche (part. eurasiatiche) vd. i motivi H530 e H899 in Id., *Motif Index of Folk Literature*. Revised and enlarged Edition, Copenhagen, Rosenkilde & Bagger, 1957; più in generale, Archer Taylor, *The Literary Riddle before 1600*, Berkeley-Los Angeles, Univ. of California Pr., 1948.

<sup>74</sup> Jolles, *Forme semplici*, pp. 126-127.

<sup>75</sup> Ivi, p. 127.

<sup>76</sup> «“The word *Sangreal* derives from *San Greal* – or Holy Grail. But in its most ancient form, the word *Sangreal* was divided in a different spot.” Teabing wrote on a piece of scrap paper and handed it to her. She read what he had written. SANG REAL. Instantly, Sophie recognized the translation. *Sang Real* literally meant *Royal Blood*.” (DVC, cap. 58, p. 336).

him a test through which he could prove he was worthy.»

Sophie looked unsettled by this, and Langdon suddenly recalled her mentioning how her grandfather used to make treasure hunts for her – *preuves de mérite*. Admittedly, the keystone was a similar concept. Then again, tests like this were extremely common in secret societies. ...

«So the keystone is a *preuve de mérite*,» Sophie said. «If a rising Priory *sénéchal* can open it, he proves himself worthy of the information it holds.»

Langdon nodded. «I forgot You'd had experience with this sort of thing.»

«Not only with my grandfather. In cryptology that's called a 'self-authorizing language'. That is, if you're smart enough to read it, you're permitted to know what is being said.»

La *mise en abyme* è evidente: nella trasparente situazione dell'aspirante *sénéchal* intravediamo la posizione dei due protagonisti<sup>77</sup>, omogenea allo sfondo gnostico della loro azione. D'altra parte, la loro *quête* della verità si sovrappone a un'indagine poliziesca ad essa strettamente relata (perché l'Antagonista commissiona delitti per raggiungere lo stesso obiettivo a cui sono chiamati, eroi *malgré soi*, Langdon e Neveu): si definisce così una relazione eziologica tra l'enigma e quella variante del *romance* che è l'intreccio 'giallo'<sup>78</sup> che trova corrispondenza in un'osservazione di Jolles:

In epoca moderna il segreto del criminale, l'enigma del delitto, è passato dalla forma breve ad una narrazione di dimensioni maggiori: il racconto poliziesco. Ci si presentano così quali figure il criminale che mette in cifra se stesso e il suo delitto, ma che nella trasposizione stessa dà adito alla possibilità di venir scoperto, e a lui contrapposto chi lo scoprirà risolvendo il suo enigma, e penetrando così nella sua sfera esclusiva<sup>79</sup>.

I romanzi polizieschi sono un prodotto 'moderno', non solo per ovvie ragioni cronologiche – il loro notissimo incunabolo è l'enigma di *The Murders in the Rue Morgue* (1841) di Poe, risolto dal prototipo di tutti i *detectives*, M. Auguste Dupin<sup>80</sup> –, ma perché essi sono «caratterizzat[i] univocamente da quella peculiare idea, di cui sono testimonianza e da cui vengono generat[i]: l'idea di una società civilizzata e completamente razionalizzata, che ess[i] concepiscono in maniera radicalmente unilaterale e di cui sono la stilizzata rifrazione estetica»<sup>81</sup>. La qualificazione appartiene a *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat* (1922-1925), saggio in cui Siegfried Kracauer individua nel romanzo poliziesco la prova dell'avvenuta secolarizzazione della Modernità: nella sua prospettiva (in cui sociologia e estetica sono strettamente intrecciate) la forma del reale (la *Zivilisation*) e la forma letteraria

<sup>77</sup> Il dialogo culmina in una tipica agnizione 'artefatte' e parziale: «Langdon hesitated a moment. "Sophie, you realize that if this is indeed the keystone, your grandfather's access to it implies he was exceptionally powerful within the Priory of Sion. He would have to have been one of the highest four members." Sophie sighed. "He was powerful in a secret society. I'm certain of it. I can only assume it was the Priory." Langdon did a double take. "You *knew* he was in a secret society?" "I saw some things I wasn't supposed to see ten years ago. We haven't spoken since." She paused. "My grandfather was not only a ranking top member of the group... I believe he was *the* top member."» (cap. 48, pp. 279-280).

<sup>78</sup> Come scrive Kracauer: «Nelle sue espressioni esemplari, il romanzo poliziesco non rappresenta più quel prodotto composito e torbido in cui confluivano le acque detritiche dei romanzi d'avventura e dei cicli cavallereschi, delle fiabe e delle saghe eroiche, ma costituisce un genere stilistico ben determinato, che presenta dichiaratamente un suo proprio mondo per mezzo di strumenti estetici caratteristici e peculiari» (Siegfried Kracauer, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*, trad. it. a cura di Renato Cristin, Roma, Edd. Riuniti, 1984, p. 17). (L'originale – *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat* [1922-1925], in Id., *Schriften*, I, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1971, pp. 103-204 – è stato tradotto anche col titolo «Sociologia del romanzo poliziesco» in Id., *Saggi di sociologia critica*, Nota introduttiva di Enrico De Angelis, Bari, De Donato, 1974, pp. 99-208. Una 'lettura indiziaria' del saggio è fornita da Marco Bertozzi, «Casa di Dio e hall d'albergo» (2007), in Id., *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 27-37).

<sup>79</sup> Jolles, *Forme semplici*, p. 139.

<sup>80</sup> Vd. Massimo Bonfantini, «Da Poe a Conan Doyle: la formazione di Sherlock Holmes», in M. B. e Carlo Oliva, *I maestri del giallo*, Bergamo, Lucchetti, 1990, pp. 9-38, pp. 16 ss. E cfr. *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, a cura di Renzo Cremante e Loris Rambelli, Parma, Pratiche, 1990<sup>2</sup>.

<sup>81</sup> Kracauer, *Il romanzo poliziesco*, p. 17.

(il ‘giallo’) sono accomunate dal dominio in entrambe della *ratio*, meccanismo logico-formale libero di un pieno dispiegamento grazie alla sua emancipazione dalla fede<sup>82</sup>. L’omologia genera due conseguenze: (1) «l’indagine poliziesca corrisponde nel campo secolare alla speculazione teologica»<sup>83</sup>; (2) «lo scaltro segugio che, da solo, fa sì che la ragione distrugga le ragnatele delle forze irrazionali e che la virtù trionfi sugli istinti oscuri, è il tipico eroe di un mondo civile che crede nel toccasana della ragione e della libertà individuale»<sup>84</sup>: in quanto incarnazione della razionalità scientifica, la figura del *detective* sostituisce «alla ricerca dell’assoluto ... l’indagine poliziesca ... [Essa] si arroga il compito (riservato al divino) di fare giustizia, quella autentica»<sup>85</sup>. Non si tratta solo di una necessità sociologica – ristabilire l’ordine infranto dal crimine, consolare il lettore che nell’effettuale affermazione della giustizia consiste la razionalità del mondo che lo circonda; risolvere l’enigma per il *detective* è necessità – ripetizione del gesto che inverte il suo essere «personificazione della *ratio*» – e piacere estetico: egli «risolve l’enigma unicamente per amore del processo di decifrazione»<sup>86</sup>.

Brown gioca insomma con una forma specificamente moderna per rivelare un ‘segreto’ che nel suo impianto dovrebbe e vorrebbe essere radicalmente anti-moderno... Mi interessa sottolineare due fatti: (1) con buona probabilità, la forma poliziesca dell’intreccio funziona come potente catalizzatore per quello sfondamento della linea della ‘sospensione dell’incredulità’ di cui si diceva, perché essa nella sua evidente ‘naturalità’<sup>87</sup> permette l’investimento di *Truth* sul contenuto portato alla luce (vd. § 6); (2) la soluzione formale di Brown è ancora una volta ridondante: il *plot* poliziesco è (anche causalmente) il ‘doppio’ del *plot* principale, esibito nel *Fact* liminare, ovvero «da lutte sans merci entre deux groupes: l’Opus Dei et le Prieuré de Sion»<sup>88</sup> attivata dal complotto di Sir Teabing.

Che il ricorso sistematico alle *plot theories* sia uno dei tratti fondanti della mitologia politica del Moderno è stato brillantemente dimostrato da Zeffiro Ciuffoletti, e non sarà necessario ripercorrere qui il filo da lui dipanato, che dai *Mémoires pour servir à l’histoire du Jacobinisme* (1796-1797) dell’ex gesuita Augustin Barruel (e dalla sua interpretazione della Rivoluzione francese come complotto massonico-illuministico-giacobino) conduce fino alle teorie cospirazionistiche che agitano l’Occidente dopo l’11 settembre 2001<sup>89</sup>. Della sua argomentazione importano per il nostro tema solo alcuni punti.

<sup>82</sup> *Ratio* e *Zivilisation* sono nel saggio nozioni che molto devono alla tematizzazione francofortese, ‘contaminate’ dall’influenza di Kierkegaard: per Kracauer la *ratio* costruisce un’immagine dereale dei *realia* – la *Zivilisation* –, che nella sua apparente razionalità maschera il loro vero senso e impedisce all’uomo una piena realizzazione; al nichilismo della *ratio* egli oppone la definizione di una sfera spirituale superiore (quella che Kierkegaard definiva ‘religiosa’), in cui il senso del mondo è attingibile e la realizzazione umana possibile, perché la *ratio* ne costituisce una parte, e non la totalità. Vd. Enrico De Angelis, «Nota introduttiva» a Kracauer, *Saggi di sociologia critica*, pp. VII-XVI, pp. XII ss.; Bertozzi, «Casa di Dio e hall d’albergo» (che rinvia a Theodor W. Adorno, «Uno strano realista» [1964], trad. it. in Id., *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 68-88); Id., «Entrare nei dettagli. Cinema e romanzo poliziesco nel pensiero di Siegfried Kracauer» (2006), in Id., *Il detective melanconico*, pp. 17-26.

<sup>83</sup> Siegfried Kracauer, *Teoria del film*, trad. it., Milano, il Saggiatore, 1995 (ed. or. 1960), p. 400.

<sup>84</sup> Siegfried Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, trad. it., Torino, Lindau, 2001 (ed. or. 1947), p. 65.

<sup>85</sup> Bertozzi, «Casa di Dio e hall d’albergo», p. 30.

<sup>86</sup> Kracauer, *Il romanzo poliziesco*, p. 82.

<sup>87</sup> Nel senso implicito al ragionamento di Kracauer: ‘naturale’ è ogni oggetto culturale che non si distingue dallo sfondo ideologico dominante.

<sup>88</sup> Etchegoin et Lenoir, *Code da Vinci. L’enquête*, p. 15.

<sup>89</sup> Cfr. Zeffiro Ciuffoletti, *Retorica del complotto*, Milano, il Saggiatore, 1993; R. Girardet, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1990<sup>2</sup>, pp. 33-62; per il quadro relativo all’ultimo decennio vd. i saggi del notevole *reader Paranoïa e politica*, a cura di Simona Forti e Marco Revelli, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

Come si sa, la definizione del ‘complotto’ presenta tre caratteri fondamentali: (1) *ethopoeia* manichea del reale, (2) esaustività eziologica e (3) segretezza<sup>90</sup>. Il primo aspetto è di per sé autoevidente; vediamo il secondo. Definiamo ‘complotto’ una serie di eventi (azioni effetto di altre azioni, azioni apparentemente casuali, azioni mancate) nella quale si riconosce la progettualità di una sola mente, capace di prevedere, come un brillantissimo giocatori di scacchi, tutte le articolazioni narrative generate dall’azione originaria, e quindi di attivare/disattivare ogni possibile sviluppo. In questo schema Popper ha visto il residuo secolarizzato del teismo:

detta teoria, molto più primitiva di molte forme di teismo, è simile a quella rilevata in Omero. Questi concepiva il potere degli dei in modo che tutto ciò che accadeva nella pianura davanti a Troia costituiva soltanto un riflesso delle molteplici cospirazioni tramate nell’Olimpo. La teoria sociale della cospirazione è in effetti una versione di questo teismo, della credenza, cioè, in una divinità i cui capricci o voleri reggono ogni cosa. Essa è una conseguenza del venir meno del riferimento a dio, e della conseguente domanda: ‘Chi c’è al suo posto?’ Quest’ultimo è ora occupato da diversi uomini e gruppi potenti – sinistri gruppi di pressione, cui si può imputare di aver organizzato la grande depressione e tutti i mali di cui soffriamo... Il teorico della cospirazione crederà che si possano intendere compiutamente le istituzioni come risultato di un disegno consapevole ....<sup>91</sup>

Le *plot theories* sono storicamente un prodotto dell’immaginario sociale, successivo all’irruzione delle masse nella Storia: il loro fascino risiede da una parte nella capacità di offrire una spiegazione causale dei fatti semplice e complessiva, che riduce a senso il caso ed è dunque «distinta ... dalla nozione moderna della probabilità da formulare secondo lo stile di discorso delle congetture e delle confutazioni», dall’altra nel fatto che questa causalità elementare costituisce una forma di ‘risarcimento’ reattivo alla perdita della dimensione mitica del mondo prodotta dal Disincantamento moderno<sup>92</sup>.

Veniamo all’ultimo carattere: la necessità della segretezza richiede che la serie degli eventi appaia come casuale e ‘naturale’, o causalmente giustificabile non nella sua intrezza ma solo per sequenze di per sé non significative. Questo implica che un complotto è sempre identificato come tale *ex post*, e che l’identificazione – in assenza di un documento che lo certifichi positivamente – avviene sempre per un investimento di senso su fatti che apparentemente ne sono privi. In altri termini, la logica che presiede al riconoscimento di un complotto non può essere quella di ‘congettura-confutazione’: se in questo caso vale il principio per cui l’assenza di prove impedisce la costruzione di un’ipotesi, in quello importa l’esatto contrario – l’assenza di prove è di per sé *prova* dell’esistenza del complotto (un complotto particolarmente efficace nell’occultare le sue tracce). Come osserva Ciuffoletti:

La forma specifica di ‘irrazionalità’ che caratterizza le teorie cospiratorie è dotata di una peculiare logica altamente razionale e operativa. In effetti le teorie cospiratorie non possono venir confutate scientificamente.

<sup>90</sup> Vd. Simona Forti e Marco Revelli, «Paranoia politica. Interazioni tra vita psichica e potere», in *Paranoia e politica*, pp. 7-15, p. 10.

<sup>91</sup> Karl Popper, *Congetture e confutazioni. Lo sviluppo della conoscenza scientifica*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1972 (ed. or. 1969) p. 213 (cit. in Ciuffoletti, *Retorica del complotto* cit., p. 28 n. 3). Eco, «Due modelli d’interpretazione», pp. 48-50 cita anch’egli il passo, sottolineando l’elemento intrinsecamente gnostico che sta al fondo di ogni teoria del complotto.

<sup>92</sup> Cfr. Ciuffoletti, *Retorica del complotto*, pp. 17-18 e 82 (che in p. 17 cita Hanna Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Milano, Comunità, 1967 [ed. or. 1951], p. 486: «le masse moderne non credono alla realtà del mondo visibile, della propria esistenza; non si fidano dei propri occhi e orecchi, ma soltanto della propria immaginazione ... si lasciano convincere non dai fatti, neppure dai fatti inventati, ma soltanto dalla compattezza del sistema ... quel che le masse si rifiutano di conoscere è la casualità che pervade tutta la realtà. Esse sono predisposte a tutte le ideologie perché spiegano i fatti come semplici esempi di determinate leggi ed eliminano le coincidenze, inventando una onnipotenza tutto comprendente che suppongono sia la radice del caso. La propaganda totalitaria prospera su questa fuga dalla realtà nella finzione, della coincidenza nella coerenza»).

Esse non soltanto sono coerenti da punto di vista logico, ma possono anche essere dotate di tutti quegli attributi che caratterizzano un paradigma scientifico.<sup>93</sup>

L'assenza di prove documentarie del matrimonio di Cristo è dunque *la prova* della sua effettiva storicità, perché – come spiega Sir Teabing (cap. 60, p. 340) – si tratta di un segreto

“... the Vatican had tried to bury in the fourth century. That’s part of what the Crusades were about. Gathering and destroying information. The threat Mary Magdalene posed to the men of the early Church was potentially ruinous. Not only was she the woman to whom Jesus had assigned the task of founding the Church, but she also had physical proof that the Church’s newly proclaimed *deity* had spawned a mortal bloodline. The Church, in order to defend itself against the Magdalene’s power, perpetuated her image as a whore and buried evidence of Christ’s marriage to her, thereby defusing any potential claims that Christ had a surviving bloodline and was a mortal prophete.”

Come si vede, il prezzo da pagare a questa fascinosa modalità ricostruttiva è l'annullamento della possibilità stessa della ricostruzione: il rifiuto di attribuire pertinenza diversa ai pieni e ai vuoti della documentazione (enfaticizzando i secondi ai danni dei primi) comporta l'impossibilità dell'operazione stessa di pertinentizzazione. Scrive giustamente Girardet che nelle *plot theories*

la charge de densité historique se révèle de toute évidence particulièrement lourde: il n'est en effet aucune ou presque de ses manifestations ou de ses expressions que l'on ne puisse mettre plus ou moins directement en rapport avec des données factuelles relativement précises, aisément vérifiables en tout cas et concrètement saisissables. ... Ce qui ne peut toutefois manquer d'étonner, c'est l'ampleur du hiatus existant entre la constatation de ces faits, tels qu'ils peuvent être objectivement établis, et la vision de qui en est donnée à travers le récit mythologique. Il ne s'agit pas en effet, par rapport à la réalité, d'un simple phénomène d'amplification, de distorsion sous l'effet d'un grossissement polémique. Il s'agit d'une véritable mutation qualitative: le contexte chronologique est aboli, la relativité des situations et des événements oubliée; du substrat historique il ne reste plus que quelques fragments de souvenir vécus, broyés et transcendés par le rêve.<sup>94</sup>

Sotto il profilo dei suoi effetti linguistici, la *plot theory* è perfettamente sovrapponibile al discorso esoterico e alla sua 'semiosi ermetica':

Nel tentativo di ricercare un senso ultimo e inarrivabile, si accetta uno slittamento inarrestabile del senso. Una pianta non viene definita nelle sue caratteristiche morfologiche e funzionali, ma in base alla sua somiglianza, sia pure parziale, con un altro elemento del cosmo. Se assomiglia vagamente a una parte del corpo umano, la pianta ha senso perché rinvia al corpo. Ma quella parte del corpo ha senso a sua volta perché rinvia a una stella, questa ha senso perché rinvia a una gamma musicale, perché questa rinvia a una gerarchia angelica, e così all'infinito.

Ogni oggetto, mondano e celeste, nasconde un *segreto iniziatico*. Ma, come hanno affermato molti ermetisti, un segreto iniziatico rivelato non serve a nulla. Ogni volta che si pensa di aver scoperto un segreto, esso sarà tale solo se rinvia a un altro segreto, in un movimento progressivo verso un segreto finale. Tuttavia l'universo della simpatia è un labirinto di azioni reciproche, in cui ogni evento segue una sorta di logica spiraliforme dove entra in crisi l'idea di una linearità, ordinata temporalmente, delle cause e degli effetti. Non ci può essere segreto finale. Il segreto ermetico dev'essere un segreto vuoto, perché chi pretende di rivelare un segreto qualsiasi non è un iniziato e si è arrestato a un livello superficiale della conoscenza del mistero cosmico.

Il pensiero ermetico trasforma l'intero teatro del mondo in fenomeno linguistico, e contemporaneamente sottrae al linguaggio ogni potere comunicativo.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> Ciuffoletti, *Retorica del complotto*, p. 12.

<sup>94</sup> Girardet, *Mythes et mythologies politiques*, pp. 51-52.

<sup>95</sup> Eco, «Due modelli d'interpretazione», p. 45.

6. Proviamo a stringere su qualche considerazione conclusiva. Se la mia argomentazione tiene, credo si possa innanzitutto convenire che il romanzetto di Brown costituisce un frutto tardivo della novecentesca ‘poetica del Mito’, ovvero affronta la questione della vitalità di un contenuto extramondano entro l’orizzonte di forme narrative secolarizzate. Certo, la soluzione di Brown è *sui generis*, non solo per il nocciolo duro della sua *fabula*, ma pure per le modalità *pop* con cui il materiale mitico (e folklorico) viene manipolato, in un sincretismo che mescola volutamente i piani alti e bassi della produzione culturale. Si torni al passo del cap. 61 citato sopra a testo e in nota 37: «The Grail story is everywhere, but it is hidden...», anche nei *cartoons* Disney; la soluzione è esilarante, ma non si può non notare che essa aderisce perfettamente all’«assoluto e inarrivabile politeismo» che popola l’orizzonte culturale modellato dai mass-media – nel quale, come si ricordava recentemente, «non [si] present[a] più alcun modello unificato»: i media «possono recuperare, anche in una pubblicità destinata a durare una sola settimana, tutte le esperienze dell’avanguardia, e al tempo stesso riscoprire un’iconografia ottocentesca»<sup>96</sup>. (E d’altra parte, bisognerebbe pur riflettere sulle ragioni per cui tutto questo pare confermare i versi dell’*explicit* di *The Hollow Men*, «This is the way the world ends | Not with a bang but a whimper»<sup>97</sup>).

Ma, come si diceva all’inizio, non ci occuperemo di questo romanzetto se esso non fosse stato recepito come relatore di una ‘verità’ storica controfattuale. Spero di aver argomentato che un esito così incredibile trova (almeno in parte) le sue ragioni nelle strutture narrative utilizzate da Brown, che nella loro usurata convenzionalità – radicata nella *longue durée* del folklore, collaudata e messa a registro nel riuso del ‘romanzo popolare’ – si presentano come ‘naturali’ al lettore, e lo confermano nelle sue convinzioni; naturalmente le strutture narrative non agiscono nel vuoto, ma funzionano alla perfezione perché interagiscono, attraverso lo schema della *plot theory*, con meccanismi cognitivi che intrecciano a una *ratio* che si imballa nel tentativo ossessivo di governare e sistematizzare il caos<sup>98</sup> un *Ersatz* di *pensée sauvage* che nonostante (o, forse, per) «lo sgretolarsi del fondamento religioso del mondo ... alimenta una dimensione della politica attraversata da vibrazioni religiose»<sup>99</sup>.

D’altra parte, il dinamismo che il romanzetto ha attivato con i suoi lettori apre su una questione di ordine più generale, a cui posso solo accennare. Come ci ricorda Eco, sulla scorta della tematizzazione di Putnam, il principio di Verità (*Truth*) su cui fondiamo i nostri rapporti con la realtà deve molto al principio di Fiducia (*Trust*):

<sup>96</sup> Umberto Eco, «Sulle spalle dei giganti» (2001), in Id., *A passo di gambero*, pp. 327-343, pp. 340 e 341.

<sup>97</sup> Thomas S. Eliot, *The Hollow Men*, in Id. *The Hollow Men*, London, Faber & Faber, 1925; cito da Id., *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1961, pp. 286-293.

<sup>98</sup> Non va dimenticato che *DVC* è uscito dopo l’11 settembre 2001, un momento di svolta per la proliferazione delle *plot theories*: «se è tipico dell’atteggiamento paranoico rispondere alle esperienze estranianti, ambivalenti e conflittuali del Sé rifugiandosi in un universo logicamente coerente, dove tutto è riconducibile al rigido ordine della propria costruzione, la categoria di paranoia ci è sembrata poter diventare una chiave di comprensione utile per il presente. ... Assistiamo al riaffermarsi di teorie cospirazionistiche e complottistiche che se nell’immediato rassicurano la nostra mente, in cerca di una risposta logica e coerente, si rivelano in realtà pericolose, in quanto disorientanti strumenti di negazione della complessità del reale» (Forti e Revelli, «Paranoia politica», p. 7).

<sup>99</sup> Ciuffoletti, *Retorica del complotto* cit., p. 17. Iannaccone, «Le ‘cabale dei devoti’», pp. 66-70 nota come Brown, un progressista formato nella Ivy League, utilizzi *topoi* antipapisti che circolano nella *Bible Belt* protestante (su cui rinvia a Philip Jenkins, *The New Anticatholicism, the Last Acceptable Prejudice*, Oxford-New York, Oxford Univ. Press, 2003), e argomenti tematizzati da frange estremiste di teologi cristiani e di teoriche del femminismo, convinte che il cristianesimo originario sia il frutto di un’impostura deliberata di un gruppo di falsari (per una serie di motivi ben spiegati da Philip Jenkins in *Hidden Gospels. How the Search for Jesus Lost Its Way*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2002 queste teorie conquistano sui media uno spazio assolutamente sproporzionato alla loro rappresentanza accademica).

esiste una divisione sociale del sapere, per cui io delego ad altri la conoscenza di nove decimi del mondo reale, riservandomi la conoscenza diretta di un decimo. ... Ho imparato che per molte cose, in passato, ho potuto fidarmi del sapere altrui, riservo i miei dubbi a qualche settore specializzato del sapere, e per il resto mi fido dell'Enciclopedia. Intendo per Enciclopedia un sapere massimale, del quale posseggo solo una parte, ma a cui potrei eventualmente accedere perché questo sapere costituisce come una immensa biblioteca composta di tutte le enciclopedie e libri del mondo ... L'esperienza e una serie di atti di fiducia nei confronti della comunità umana mi hanno convinto che quello che l'Enciclopedia Massimale descrive (non di rado con alcune contraddizioni) rappresenta una immagine soddisfacente di ciò che chiamo il mondo reale. Ma quello che voglio dire è che il modo in cui accettiamo la rappresentazione del mondo reale non è diverso dal modo in cui accettiamo la rappresentazione del mondo possibile rappresentato da un libro di finzione.<sup>100</sup>

A tale disponibilità cognitiva – continua Eco – corrisponde sul piano linguistico il fatto che né il paratesto né l'analisi degli intrecci permette di riconoscere una differenza tra 'narrativa naturale' e 'narrativa artificiale': «ogni sforzo di determinare differenze strutturali tra narrativa naturale e artificiale di solito può essere falsificato da una serie di esempi», e se è vero che difficilmente una narrativa naturale inizia con un segnale di finzionalità, è altrettanto vero che la finzione narrativa spesso inizia con un «falso segnale di veridicità» (né esistono segnali incontrovertibili di finzionalità)<sup>101</sup>. Insomma, il rischio di confondere il piano del reale con quello della *factio* è sempre immanente alle strutture linguistiche che li rappresentano: come ci suggerisce il caso 'estremo' costituito dal gioco instaurato dal romanzetto coi suoi lettori, grazie al quale alcuni di loro hanno trasformato la *Trust* che si ripone in una *factio* nella *Truth* che ci si attende da un'*historia*<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, pp. 109-110 (il riferimento è a H. Putnam, *Representation and Reality*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1988).

<sup>101</sup> Ivi, Eco, pp. 151-152 e ss.

<sup>102</sup> In maniera convergente si è mossa la riflessione di Carlo Ginzburg: «un'affermazione falsa, un'affermazione vera e un'affermazione inventata non presentano, dal punto di vista formale, alcuna differenza» (Ginzburg, «Descrizione e citazione», p. 15); introduce però una categoria terza tra 'vero' e 'inventato', *historia* e *factio*: quella di 'falso', «il non autentico – il finto che si spaccia per vero» (Ginzburg, *Il filo e le tracce*, p. 12). Si tratta di una categoria funzionale alla sua polemica con la storiografia 'revisionista' statunitense – e in particolare con il soggettivismo radicale di Hayden White, per il quale la storiografia (*historia rerum gestarum*) crea il proprio oggetto, la storia (*res gestae*) – perché «implica la realtà: quella realtà esterna che nemmeno le virgolette riescono a esorcizzare» (Ginzburg, *Il filo e le tracce*, p. 12; e cfr. «Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà» (1992), in *ivi*, pp. 205-224). Ed è una categoria che si potrebbe applicare anche al nostro romanzetto: il suo caso è paragonabile in certa misura a quello dei *Protocolli dei Savi di Sion*, non casualmente convocati a giudizio da Eco (*Sei passeggiate nei boschi narrativi*, pp. 164 ss.), da Ginzburg («Unus testis») e da Forti e Revelli (*Paranoia politica*, p. 10): come ricorda Eco, ricostruendo le fasi della storia della tradizione dei *Protocolli*, nessuno mise in discussione la loro natura di apocrifo *collage* di fonti diverse dipese dal fatto che essi soddisfacevano il seguente sillogismo: 'i *Protocolli* confermano la storia che ho tratto da essi, e quindi sono autentici'.