
Scriptor et "Lector in fabula" ne *Il nome della rosa* di Umberto Eco*

Rocco Capozzi

Il nome della rosa (vincitore del Premio Strega, 1981) è senz'altro un romanzo riuscitissimo come "giallo" (genere narrativo sempre più in voga oggi in Italia), come testo meta-narrativo, auto-referenziale, (moda abbastanza popolare tra i letterati, gli accademici, e gli "addetti ai lavori") nonché come "piacevole lettura" (fenomeno che oggi, secondo molti, sembra diventato un po' raro). A cominciare dal titolo, volutamente allusivo, e sin dalla prima pagina del testo, e cioè dal titolo della prefazione, "Naturalmente, Un Manoscritto," notiamo come vari elementi di intertestualità contribuiscano al "piacere della lettura" (alla Barthes) di un testo che tutt'altro che allegoria dei nostri tempi — anche se l'autore ha intenzionalmente e/o maliziosamente nascosto dei segni che sono chiare allusioni al giorno d'oggi — vuole essere innanzi tutto illustrazione dell'arte del "fabulare."

Anche se brevemente, richiamiamo qui gli intrecci e la trama del romanzo: intorno al 1327, mentre il Papa si è rifugiato ad Avignone, vari ordini francescani e benedettini sono sotto accusa di eresia per le loro dottrine sulla povertà di Crito. In questo clima di intolleranza, di fanatismo e spirito apocalittico, il dotto frate domenicano Guglielmo da Baskerville (un vero e proprio detective-inquisitore e esperto decifratore di "segni") viene incaricato di una missione diplomatica in una importante abbazia del Nord Italia dove avrà luogo un'inquisizione dei frati ribelli. Come compagno di viaggio e assistente di Guglielmo troviamo Adso da Melk, il giovane novizio benedettino che trascrive gli eventi. Una volta nell'abbazia Guglielmo e Adso (un po' alla Sherlock Holmes e Dottor Watson) si trovano a dover risolvere il mistero di una serie di delitti — sette omidici (o meglio "fraticidi") in sette giorni — le cui vittime sono tutte legate ad un segreto custodito nella labirintica biblioteca del monastero. La trama, ingegnosamente strutturata in sette parti, ognuna a sua volta suddivisa secondo l'ora delle attività della vita monastica, scorre come nei migliori dei romanzi polizieschi con delitti a catena, con tutte le caratteri-

stiche del suspense: dilazioni e condensazioni di tempo, aspettative e sviamenti, anticipazioni e rimandi; tutto per ritardare la soluzione del mistero per ben 503 pagine, e precisiamo, senza mai stancare il lettore. L'architettura del romanzo è così studiata quanto quella della biblioteca (la struttura nella struttura; il labirinto nel labirinto) e del monastero (l'A. ci offre perfino una pianta dell'abbazia)¹ dove hanno luogo i sette omicidi che seguono "il ritmo delle sette trombe dell'Apocalisse."²

Come avvisa l'autore nel risvolto di copertina: "Difficile da definire (*gothic novel*, cronaca medievale, romanzo poliziesco, racconto ideologico a chiave, allegoria) questo romanzo . . . può essere letto in tre modi. La prima categoria di lettori sarà avvinta dalla trama e dai colpi di scena. . . . La seconda categoria si appassionerà al dibattito di idee, e tenterà connessioni . . . con la nostra attualità. La terza si renderà conto che questo testo è un tessuto di altri testi, un 'giallo' di citazioni, un libro fatto di libri." Già con queste parole Eco suggerisce al lettore i vari livelli di lettura e indica innanzitutto l'aspetto di "intertestualità" (per dirla con J. Kristeva) inerente ad un testo letterario quale *Il nome della rosa*. E che l'autore abbia favorito questa dimensione di scrittura-lettura sarà stato egli stesso ancora una volta a suggerircelo nella prefazione-avvertenza, dove egli insiste sulla distinzione tra la letteratura *engagée* (letteratura che fino agli anni '60 era fiduciosa di cambiare la società) e la letteratura più recente, auto-referenziale, che favorisce (come del resto l'A. stesso preferisce) il "gusto fabulatorio" (p. 15) e che accentua l'atto della scrittura. Non pensiamo quindi di esagerare affermando che *Il nome della rosa* è essenzialmente, e innanzitutto, un ottimo esempio di un testo "autocosciente" e cosciente di essere simulazione: favola. Lo stile, la lingua, il punto di vista, l'intreccio, e perfino i nomi allusivi dei personaggi, riflettono apertamente la dimensione metaletteraria di un romanzo che non nasconde affatto la sua condizione di artificio — la sua "narratività" o "letterarietà."³

L'interesse di Eco per le strategie — testuali — romanzesche era già noto dai suoi saggi *Opera aperta*, *La struttura assente*, *Apocalittici e integrati* — e soprattutto *Lector in fabula*. Nelle analisi di vari autori che vanno da Tommaso d'Aquino a James Joyce a Robbe Grillet, e di varie forme di letteratura di massa: dai romanzi d'appendice a miti favole e fumetti tipo Superman, James Bond o Steve Canyon, Eco manifesta le sue teorie semiotiche, metalinguistiche, e metaletterarie troppo spesso associate solo con teorici d'oltralpe quali Greimas, Blanchot, Barthes, Kristeva. Non ci sorprende quindi se ne *Il nome della rosa* riconosciamo delle nozioni di Eco sulle teorie della produzione della generazione e della mani-

polazione della narratività e se notiamo: una copiosa disseminazione di nozioni e di discorsi semiotici; degli inviti al lettore a co-operare nel testo; e delle indicazioni che il testo è una costruzione verbale. L'intero romanzo sembra voler illustrare il concetto di Eco che:

Un testo è un artificio sintattico-semantico-pragmatico la cui interpretazione prevista fa parte del proprio progetto interpretativo.⁴

Il testo, dunque, ha bisogno di qualcuno che lo aiuti a funzionare:

un testo postula il proprio destinatario come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa. (*L.F.*, pp. 52-53)

Naturalmente, questo qualcuno, questo destinatario, non può essere un lettore ingenuo, anzi, come l'autore suggerisce in *Lector in fabula*, una perfetta armonia tra "scriptor" e "lector" si avvera maggiormente con la presenza di un "Lettore Modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente" (*L.F.*, p. 55). Per illustrare questo concetto Eco dà l'esempio del generale Wellington il quale per sconfiggere Napoleone si costruisce un Napoleone-Modello che assomiglia al Napoleone concreto (*L.F.*, p. 54). Ne *Il nome della rosa* queste strategie di induzione e deduzione vengono illustrate in varie occasioni e soprattutto quando Guglielmo da Baskerville si ricostruisce mentalmente la struttura labirintica della biblioteca in tutta la sua "armonia celeste" (p. 220), dal di fuori, prima di entrarvi. (Procedimento analogo illustrato da Calvino in *Ti con Zero*, nel racconto "Il Conte di Montecristo" dove Dantès e Faria cercano di capire la struttura labirintica della loro prigione). Ovviamente ci riferiamo al procedimento induttivo di sapersi mettere nella posizione (nei panni) di qualcun altro per arrivare alla possibile soluzione di come l'"Altro" pensa ed agisce. Notiamo pure che questa è una delle convenzioni (tecniche) che Edgar Allan Poe (padre spirituale del *detective novel*) utilizza nei suoi gialli.⁵ E a nostro avviso il detective Guglielmo da Baskerville è un esperto in questa logica di induzione e deduzione — logica indispensabile nella ricerca di soluzioni e verità.

Cosicchè noi lettori ci troviamo davanti al romanzo di Eco un po' come Guglielmo e Adso si trovano davanti al labirinto della biblioteca e davanti al mistero dei delitti. Se riusciamo a risolvere il mistero del giallo *Il nome della rosa* prima che la soluzione ci venga

data dall'autore, e se percepiamo i vari livelli di lettura del romanzo, ciò dipende quasi esclusivamente dalle nostre capacità interpretative di Lettori Modelli. Inoltre, un lettore "sofisticato culturalmente" (sempre per dirla con Eco) si renderà conto delle varie "strategie testuali" dell'autore sia di quello che il testo vuole dire che di quello che dice.

Alla fine del risvolto di copertina Eco scherzosamente (forse per rispondere in anticipo all'inevitabile domanda: come mai un teorico ha scritto un romanzo?) attesta che "Se ha scritto un romanzo è perché ha scoperto, in età matura, che di ciò di cui non si può teorizzare, si deve narrare." Ma a nostro giudizio, l'autore, oltre a voler teorizzare narrando, ha voluto anche abbandonarsi al piacere della scrittura. Le indicazioni di questo piacere sono quanto mai numerose e appaiono in diverse forme: nel tramare la struttura della macchina narrativa con labirinti e scatole cinesi; nel farsi riconoscere come "traccia testuale"; nelle battute con giochi di parole, quali "piango amaramente il mio fallo" (p. 253); e nel mascherare amici, libri, scrittori veri (e inventati) fra tante menzogne veritiere — si pensi innanzitutto alle pagine dove il Nostro indaga i segreti delle erbe con il padre erborista Severino e si citano dei trattati quali: *Theatrum Sanitatis* di Ububchasy de Baldach, *De virtutibus herbarum* del Platearius, *De plantis* e *De vegetalibus* di Aristotele, ecc. (quanti di questi sono veri e quanti sono inventati lasciamo decidere a chi se ne intenda).

Per quanto la tentazione di citare liberamente dal romanzo, sia forte, ci limiteremo a richiamare solo alcuni brani che confermano la nostra idea che *Il nome della rosa*, se da una parte attesta l'estro narrativo di Eco, dall'altra evidenzia come il noto teorico di semiotica abbia intenzionalmente costruito una macchina narrativa — un giallo ricco di suspense — che mette in mostra le sue componenti strutturali, quali il linguaggio e gli aspetti di narratività e di intertestualità, e che genera ed esige il massimo di cooperazione da parte del lettore.

Il paragrafo introduttivo della prefazione, ironicamente intitolato "Naturalmente, Un Manoscritto" dà l'avvio ad un "montaggio narrativo" tanto simulazione (fabulazione) quanto mistificazione (evocazione di una data realtà). Come ricordiamo la prefazione inizia col dato storico-biografico del romanzo:

"Il 16 agosto 1968 mi fu messo tra le mani un libro dovuto alla penna di tale abate Vallet. Le *manuscript* de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après d'édition de Dom J. Mabillon. . . ." Il libro, corredato da indicazioni storiche invero assai povere, asseriva di riprodurre fedelmente un manoscritto. . . . La dotta *trouvaille* (mia terza dunque nel tempo) mi rallegrava. . . ." (p. 11, i corsivi sono nostri)

E quindi il titolo allusivo del romanzo insieme alle pagine introduttive, in cui notiamo subito il ricorso al manoscritto ritrovato, sono i primissimi echi letterari di vari espedienti romanzeschi che incontreremo nel testo. Anzi, l'immediata conferma di trovarci davanti alla traduzione italiana di una traduzione francese di un testo latino del Trecento rende già l'idea della struttura delle scatole cinesi e cioè una serie di rispecchiamenti all'infinito. A cominciare dal risvolto di copertina notiamo immediatamente che Eco non intende affatto mascherare la realtà che *Il nome della rosa* vuole anzitutto mettere in mostra l'arte del fabulare. Difatti sin dalla prefazione troviamo dei segni che parlano esplicitamente dell'atto dello 'scrivere,' di 'lettori,' di 'libri,' di 'traduzioni,' di libri non ancora scritti, di libri già scritti (come *Apocalittici e Integrati*), e del dilemma di non sapere quale stile adottare. Ma forse il più chiaro riferimento al testo-simulazione-fabulazione lo troviamo alla fine della prefazione dove l'autore ammette di scrivere "per puro amore di scrittura," ovvero di raccontare "per semplice gusto fabulatorio" (p. 15). Eco chiude la prefazione affermando che "essa" (la storia di Adso) "è storia di libri, non di miserie quotidiane" (p. 15). Il "prologo" di Adso è altrettanto ricco di segni, o meglio, di "segni di segni" (p. 19) e di riferimenti auto-referenziali dell'atto di scrittura e di dialoghi con il lettore. Si pensi alle ultime parole dell'avvertenza di Adso al lettore:

Ed è ora che, come noi allora facemmo, a essa si approssimi il mio racconto, e possa la mia mano non tremare nell'accingermi a dire quanto poi accadde." (p. 26)

In queste pagine introduttive i richiami ai *Promessi Sposi* del Manzoni sono fin troppo ovvi. Dubitiamo comunque che Eco faccia della parodia alla tecnica del romanzo storico; siamo convinti invece che questi richiami siano le prime cosiddette "passeggiate inferenziali" che stabiliscono chiaramente la dimensione di intertestualità e di "narratività" del romanzo. Un po' nella tradizione settecentesca, Adso si rivolge spesso al suo lettore ed è sempre pronto ad annunciare l'inizio delle digressioni (cfr. p. 56) che (alla maniera del *Tristram Shandy* di Sterne) sono in se stesse dei micro-racconti, delle storie nella storia, che servono anzitutto a richiamare il retroscena medievale del romanzo. Si pensi ad esempio alla lunga storia di Ubertino. L'atto del fabulare viene dunque continuamente accentuato da Adso sia nelle numerosissime esortazioni alla interazione con il lettore, sia da espressioni come: "Prese dunque a raccontare, con molta prudenza nella scelta delle parole" (p. 40), nonché dalle frequenti allusioni, spesso tra paren-

tesi, di Adso al tempo dell'azione, cioè al dove, come e quando chiarirà o racconterà degli eventi particolari. Diremo che il lettore è ben presto assuefatto agli interventi di Adso, quali: "Ma per permettere al mio lettore di capire meglio l'importanza di quell'incontro, dovrò cercare di ricostruire le vicende di quegli anni . . ." (p. 56).

In *Lector in fabula* la partecipazione alla "strategia generativa del testo" viene definita come un'attività cooperativa da cui il lettore può trarre dal testo:

quel che il testo non dice (ma presuppone, promette, implica ed implicita), a riempire spazi vuoti, a connettere quello che vi è in quel testo con il tessuto dell'intertestualità da cui quel testo si origina e in cui andrà a confluire. (L.F., p. 5)

Non c'è dubbio, è proprio questa cooperazione del lettore, e la sua capacità di decifrare dei segni che Eco esige dal lettore de *Il nome della rosa*. Questa cooperazione di natura interpretativa fa parte di quelle "passeggiate inferenziali" che Eco definisce come fuoriuscite dal testo "per rientrarvi carichi di bottino intertestuale" (L.F., p. 118). Per esempio, il titolo *Il nome della rosa* ci rimanda a *Le roman de la rose* e a tutte le sue implicazioni di "romance"⁶ medievale; le allusioni a Sherlock Holmes e Dottor Watson fanno pensare alle implicazioni del romanzo poliziesco e alle strutture del suspense; i versi di Dante e di F. Villon sono esplicitamente degli echi di letterarietà; i riporti a filosofi come Ockam, Bacone e Wittgenstein ci rimandano ai testi di logica, di epistemologia, e ai processi di induzione e deduzione necessari nella ricerca della verità; questi e tanti altri richiami ad altri libri, ad altri romanzi, e ad altri scrittori sono delle indicazioni che, come Guglielmo da Baskerville afferma ". . . spesso i libri parlano di altri libri" (p. 189). Man mano che procediamo nella lettura del romanzo non possiamo che essere d'accordo con Adso quando confessa:

Sino ad allora avevo pensato che ogni libro parlasse delle cose, umane o divine, che stanno fuori dai libri. Ora mi avvedevo che non di rado i libri parlano di altri libri, ovvero è come si parlassero fra loro. Alla luce di questa riflessione, la biblioteca mi parve ancora più inquietante." (p. 289)

E quindi *Il nome della rosa* sarà letto e interpretato secondo la preparazione del lettore, cioè la sua conoscenza letteraria, enciclopedica e culturale. L'intero romanzo conferma che le letture, come del resto anche le scritture, sono condizionate dalle letture precedenti (da altri testi) e dalla cultura in generale (letteratura, arte,

cinema, ecc.). Pertanto se *Il nome della rosa* fa pensare a Sherlock Holmes e al Dottor Watson, a Charly Chan e al Number One Son, ai *Dieci piccoli indiani* di Agatha Christie, a *Todo modo* di Sciascia, o a qualsiasi altro romanzo poliziesco o giallo metafisico, questo dipende ovviamente dal bagaglio culturale e dalle letture di chi sta leggendo il romanzo. Quante delle moltissime "inferenze testuali" disseminate nel romanzo saranno usufruite dai lettori dipende soltanto dal livello di "competenza intertestuale" del lettore-lettorato. E mentre i tre livelli di lettura suggeriti dall'autore non sfuggiranno a un cosiddetto "Lettore Modello," con competenza intertestuale, un "lettore ingenuo," d'altro canto, potrà leggere il romanzo semplicemente come un giallo ambientato nel Medioevo. Non dimentichiamo che il lettore de *Il nome della rosa* deve avere pure una certa competenza linguistica, dato che nel testo si ricorre così spesso al latino.

Che *Il nome della rosa* sia essenzialmente una "storia (un giallo) di libri" viene suggerito apertamente dall'abate Malachia quando egli spiega a Guglielmo come funziona la biblioteca dell'abbazia:

Solo il bibliotecario, oltre a sapere, ha il diritto di muoversi nel labirinto dei libri, egli solo sa dove trovarli, e dove riporli, egli solo è responsabile della loro conservazione." (p. 45)

Oltre ad una possibile comica "passeggiata inferenziale" (che ci fa pensare al potere di qualche tipico bibliotecario italiano), Eco ci pone subito al centro del mistero che viene custodito dalla labirintica biblioteca dove, come ricorda Malachia, si trovano pure libri di menzogne:

È stata ferma e santa convinzione di coloro che hanno voluto e sostenuto questa abbazia nei secoli, che anche nei libri menzogneri possa trasparire, agli occhi del lettore sagace, una pallida luce della sapienza divina. (p. 47)

Purtroppo ciò non significa che tutti possano servirsi liberamente della biblioteca. C'è gente autoritaria la quale insiste che "... non tutte le verità sono per tutte le orecchie," e che "non tutte le menzogne possono essere riconosciute come tali" (p. 45).⁷ Questo concetto viene condiviso da un vecchio autoritario, il cieco e saggio Jorge da Burgos (difficile non pensare a Borges e alla sua biblioteca di Babele), il quale fa di tutto per non far leggere alcuni testi ch'egli considera pericolosi: testi come quelli che teorizzano sul riso e sulla commedia, cioè che sanno "far ridere la verità"⁸ anziché esortarla con la paura, o meglio, col terrore. Jorge da Burgos incarna il simbolo di intolleranza e fanatismo delle autorità

religiose (se non proprio tutte le autorità) sempre pronte a vedere eresia dappertutto e pronte a portare al rogo ogni sospetto. Jorge vorrebbe proteggere, tenendo in gran segreto, un libro che egli (e come tutti coloro che pensano di avere il potere della censura) ritiene pericoloso per le masse. Questo senso del proibito e l'inaccessibilità del cuore della biblioteca incuriosiscono e fanno brama ancora di più coloro che intendono strappare il segreto: come alcuni frati, Guglielmo e Adso, e noi lettori, naturalmente. Alquanto sorprendente (ma non tanto misteriosa) è la reazione di Jorge nel sentire menzionare il nome di Aristotele il quale aveva già teorizzato su come "si possa scoprire la verità attraverso espressioni sorprendenti, e argute, ed enigmatiche" (pp. 89-90). Di qui l'intero romanzo sarà sostenuto dal suspense di come sarà svelato il segreto custodito tenacemente nel cuore della biblioteca. La struttura del giallo si dimostra perfettamente funzionale in questo romanzo che esige interazione e cooperazione con il lettore. Come sappiamo il giallo è in se stesso una metafora di un testo che richiede la partecipazione interpretativa di un lettore-detective alla ricerca della soluzione del mistero del romanzo. Inoltre, se Eco si avvale della struttura del giallo è anche perché questo genere letterario utilizza un intreccio "strutturatissimo" e ricco di "segni" che vanno decifrati per arrivare alla soluzione, al chi, "whodunit?" o al come l'ha fatto? Di conseguenza un infaticabile decodificatore di segni quale Eco non poteva non disseminare tanti segni quante discussioni sulla funzione dei segni.⁹ Dalle prime pagine il lettore si rende conto che Guglielmo e Adso non sono che degli echi di Eco, dei portavoce che espongono ed illustrano delle nozioni semiotiche che l'autore ha già brillantemente elaborato in testi quali *Trattato di semiotica* e *Lector in fabula*. Peraltro, il viaggio dei due "frati-detectives" è un rispecchiamento di un "viaggio testuale." Guglielmo sembra suggerirci proprio questo quando ammonisce Adso per essere un po' lento a capire:

Mio buon Adso . . . è tutto il viaggio che t'insegno a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un gran libro. Alano delle Isole diceva che

omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum

e pensava alla inesausta riserva di simboli con cui Dio attraverso le sue creature, ci parla della vita eterna. (p. 31)

Ancora una volta ricordiamo che parole come "tracce," "libri," "pictura," "simboli," ecc. sono tutti segni nei segni, dei rispec-

chiamanti in abisso, che richiamano continuamente la costruzione verbale del testo, fatta di simboli e di segni. “. . . Pictura est laicorum literatura” (p. 49) ci ricorda Guglielmo davanti al portale della chiesa dove assistiamo ad un’orgia di iconologia in cui sono celate delle chiavi per risolvere il mistero dell’abbazia e della lettura del romanzo.¹⁰ Tutto sta nel saper interpretare parole, immagini e sogni che illustrano, allegorizzano e svelano delle verità secondo la capacità interpretativa di chi li percepisce. Naturalmente non tutti siamo così bravi come Guglielmo il quale, dalle tracce di un cavallo, prima si costruisce un cavallo come “verbum mentis” (p. 35) e poi arriva a identificare Brunello (e non Favello: altra ovvia ironia sul favellare di chi narra), il cavallo “concreto” dell’Abate. Guglielmo spiega che è per induzione, deduzione e intuizione, e con l’aiuto dei segni, che si arriva alla verità:

Così le idee, che io usavo prima di figurarmi un cavallo che non avevo visto, erano puri segni, come erano segni dell’idea di cavallo le impronte sulla neve e si usano segni e segni di segni solo quando ci fanno difetto le cose. (p. 36)

Qui come in tanti altri esempi dove si discute dell’arte di decodificare dei segni, in queste “tracce testuali” (come Eco ama definire la presenza dell’autore) non possiamo non riconoscere la mano dello scrivente che un po’ troppo narcisisticamente ci tiene tanto a farsi riconoscere come il vero “scriptor” del manoscritto. In un’intervista il Nostro affermava che “noi dobbiamo sempre trovare, nell’uso dei tempi verbali o in altri artifici lessicali o sintattici, delle evidenti tracce testuali del fatto che l’autore progetta un atto linguistico.”¹¹ Indubbiamente ne *Il nome della rosa* Eco ha disseminato tante di queste “tracce testuali” le quali ci fanno pensare che per quanto lo scrittore e il lettore possano essere dei *partners* nel dar vita al testo, tutto sommato, lo scrittore, tutt’altro che mera traccia testuale, rimane colui che tira per i fili la macchina romanzesca e che controlla il livello di cooperazione del lettore. A prescindere che va da sé che la competenza del lettore non è necessariamente uguale a quella dell’autore e che quindi il produttore del testo è spesso nella posizione privilegiata di sapere un po’ più del consumatore. Dunque, anche nella più armoniosa cooperazione tra lettore e scrittore bisogna sempre considerare il ruolo dominante dell’autore. Eco stesso, difatti, sottolinea l’importanza dello “scriptor”:

presupporre un rapporto di cooperazione da parte del lettore presuppone ovviamente che si ponga attenzione anche all’autore come a colui che progetta questa cooperazione possibile.¹²

Inoltre, delle tante indubbie "tracce testuali" che troviamo ne *Il nome della rosa* ci chiediamo solo se oltre all'ovvia nozione di intertestualità di ogni testo letterario Eco non voglia rimandarci prima di tutto al suo *Lector in fabula* (per dei chiarimenti e degli ulteriori sviluppi delle discussioni sui segni e sugli aspetti di narratività) il quale a sua volta rimanda a tanti altri testi (sia di Eco che di altri critici e scrittori) che confermano ancora una volta che ogni testo è fatto di altri testi e soprattutto che ogni romanzo è una costruzione verbale. Notiamo che una delle tantissime allusioni contenute nel titolo è proprio quella che "un romanzo è un romanzo è un romanzo" e con qualsiasi altro nome, o attributo (cavalleresco, epico, storico, fantastico, realista, naturalista, neo-realista, meta-letterario, post-modernista, ecc. ecc.) esso rimane sempre un *romance* e cioè un "mondo possibile" fatto di parole. Nozione forse un po' inquietante e non troppo facile da essere accettata da tutti.¹³ Comunque, troviamo indovinatissima la fine de *Il nome della rosa* quando Adso conclude affermando: "stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus" (p. 503).

University of Toronto

NOTE

*Una versione abbreviata di questo saggio è stata presentata al congresso delle "Learned Societies," Ottawa 3 giugno 1982.

- 1 Nella stessa maniera della dotta *trouvaille* del manoscritto, la pianta della biblioteca e dell'intera abbazia più che dare verosimiglianza suggerisce la dimensione di finzione, di narratività del romanzo in quanto richiama maggiormente la presenza dello scrittore che crea un mondo possibile, con un certo ordine, e con una certa logica di cause ed effetti. — Un mondo —, in cui "il massimo di confusione viene raggiunto con il massimo di ordine," come ci dice Guglielmo da Baskerville. *Il nome della rosa* (Milano, 1980), p. 220. Tutte le altre citazioni dal romanzo verranno indicate nel testo.
- 2 Maria Corti, "È un'opera chiusa," *Espresso* (19 ottobre 1980), 108.
- 3 Riteniamo utile richiamare la lucidissima definizione del testo "autocosciente" di Robert Alter in *Partial magic* (Berkeley, 1978): "A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality" (p. x); "A fully self-conscious novel . . . is one which from beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the manners and words imposed on the characters, the patterning of the narration . . . there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention" (p. xi). Come vediamo la definizione sembra fatta su misura per il romanzo di Eco.
- 4 Umberto Eco, *Lector in fabula* (Milano, 1979), p. 67. Le citazioni susseguenti saranno indicate nel testo e precedute dall'abbreviazione L.F..
- 5 Si veda l'ottimo saggio di Michael Holquist: "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction," *New Literary History*, 3

- (1971-72), 141. Pensiamo ovviamente alle tecniche del detective Dupin. Sullo stesso soggetto si vedano le interessantissime pagine del testo di Sebeock: *You Know My Method. A Juxtaposition of Charles S. Pierce and Sherlock Holmes* (Bloomington, 1980); "Sherlock Holmes e le abduzioni," *Alfabeta*, 34 (marzo 1982), 15-17.
- 6 In italiano, purtroppo, abbiamo soltanto il termine romanzo, ma bisognerebbe fare una distinzione fra "romance" e "novel." Oltre all'ovvia denotazione di una storia di avventure fantastiche e/o cavalleresche (anche per richiamare specificamente *Le roman de la rose*), per *romance* s'intende soprattutto l'idea di un'opera intessuta di fantasia e di mistero, contrario al *novel* che vuole essere una rappresentazione reale della vita e delle condizioni di un dato periodo storico. Di conseguenza, tutto il retroscena storico che ricostruisce gli anni intorno al 1327 fa anch'esso parte della letterarietà (esso è difatti un espediente letterario) del romanzo; a Eco interessa l'effetto del *romance* (storico) e non del *novel* (romanzo realista).
 - 7 Coglie nel segno Olga Lombardi nel considerare la labirintica biblioteca una "metafora della verità che può diventare menzogna." In "Il nome della rosa," *Nuova Antologia*, 2137 (gennaio-marzo 1981), 394.
 - 8 Siamo dello stesso parere di Domenico Porzio quando nella sua recensione afferma: "fare ridere la verità, perduto precetto aristotelico è il raggiunto intento del nostro narratore" *Panorama* (15 dicembre 1980), 30.
 - 9 Si pensi ad esempio all'ovvio riferimento al rapporto tra segno e significato: "l'uomo non può chiamare il cane una volta cane e una volta gatto, né pronunciare suoni a cui il consenso delle genti non abbia assegnato un senso definito . . ." (p. 55).
 - 10 In queste pagine troviamo una perfetta illustrazione di come Eco si sia divertito a costruire dei rispecchiamenti in abisso del suo fabulare. Il lettore ricorda che mentre Adso è completamente preso da quei "maestosi segnali soprannaturali" (p. 52) e da tanti "simbolici messaggi," il novizio sente una voce che lo esorta dicendogli: "quello che vedi scrivilo in un libro"; qui Adso aggiunge: "(e questo ora sto facendo)" (p. 52). È ovvio che il detto tra parentesi è ridondante dato che noi stiamo leggendo proprio ciò che sta accadendo ad Adso. Ciononostante, le parole tra parentesi, sempre nella struttura delle scatole cinesi, sono degli ulteriori segnali del rispecchiamento in abisso dell'atto dello scrivere, del fabulare (del piacere della scrittura), che ricorre attraverso l'intero romanzo. Si veda pure p. 64 dove ancora una volta, tra parentesi, troviamo un riferimento specifico al libro che Adso sta scrivendo mentre noi lo stiamo leggendo.
 - 11 Umberto Eco, in *Uomini e libri*, 73 (marzo-aprile 1979), 22.
 - 12 Ibid., 22.
 - 13 Troviamo indovinatissime le parole di William Gass nell'affermare questa inquietante realtà: "That novels should be made of words, and merely words, is shocking, really. It's as if you had discovered that your wife were made of rubber: the bliss of all those years, the fears . . . from sponge."