



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Il romanzo storico nella
narrativa di Umberto Eco

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Monica Giachino

Prof. Aldo Maria Costantini

Laureanda

Lucia Marcandella

Matricola

856836

Anno Accademico

2018/2019

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO PRIMO	
IL GENERE “STORICO”	7
I.1. Origini e dibattito ottocentesco	7
I.2. Svolta di fine Ottocento-inizio Novecento	12
I.3. Umberto Eco e il romanzo neostorico	16
I.4. Caratteristiche del romanzo storico	22
CAPITOLO SECONDO	
<i>IL NOME DELLA ROSA</i>	27
II.1. Il primo romanzo neostorico di Umberto Eco	27
II.2. Le caratteristiche de <i>Il nome della rosa</i>	40
II.3. I personaggi de <i>Il nome della rosa</i>	49
CAPITOLO TERZO	
<i>IL PENDOLO DI FOUCAULT</i>	60
III.1. Il secondo romanzo neostorico di Umberto Eco	60

CAPITOLO QUARTO

L'ISOLA DEL GIORNO PRIMA 78

IV.1. Il terzo romanzo neostorico di Umberto Eco 78

IV.2. Le caratteristiche de *L'isola del giorno prima* 90

BIBLIOGRAFIA 96

INTRODUZIONE

In questo approfondimento viene affrontato uno dei generi maggiormente diffusi della letteratura italiana, ovvero il romanzo storico. Questo viene studiato secondo diversi punti di vista che spaziano dalla genesi del genere (in Italia tra i primi romanzi storici si distinguono per la loro importanza i *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni) ai suoi cambiamenti avvenuti tra il XIX e il XX secolo e si giunge ad approfondire alcuni romanzi di un importante scrittore e semiologo italiano, Umberto Eco.

L'elaborato è suddiviso in sei capitoli, il primo capitolo affronta il genere storico; si studia la nascita del genere in Italia e il successivo dibattito che si viene a creare nell'Ottocento, che cerca di dare una definizione al genere stesso. A seguire, con il Novecento, il romanzo storico acquisisce nuove sfumature, distaccandosi dalla precedente tradizione, e tutto ciò comporta il riaprirsi di quel dibattito del secolo precedente, anche se in maniera meno intensa. Il cambio di prospettiva comporta una visione della storia differente, in quanto la storia, pur mantenendo un ruolo importante all'interno della narrazione, serve da sfondo alle vicende e non necessariamente deve essere collegata con il presente (cosa che invece accadeva nell'Ottocento); non deve esserci per forza un parallelismo con gli eventi storico-politici dell'attualità, evidente in Manzoni e in altri autori contemporanei. Il romanzo storico a seguito di questi cambiamenti inizia a essere definito neostorico e tra i primi autori che affrontano il genere sotto questa nuova

prospettiva ci sono *in primis* Umberto Eco, che nel 1980 pubblica il suo primo romanzo, *Il nome della rosa*,¹ e successivamente Sebastiano Vassalli con *La Chimera*, edito nel 1990. Infine, nel primo capitolo, si focalizza l'attenzione sulle caratteristiche principali dei romanzi storici, che si ripetono nella maggior parte della produzione letteraria sul genere.

Ognuno dei successivi capitoli è dedicato a un romanzo di Umberto Eco: a partire cronologicamente dal primo *Il nome della rosa*, si approfondiscono i due successivi, *Il pendolo di Foucault*² (1988, ambientato in epoca contemporanea con richiami ai templari), *L'isola del giorno prima*³ (1994, fa riferimento al XVII secolo), molto differenti dal precedente per quel che riguarda il periodo storico che trattano e per lo stile, perché oltre a una ricerca storiografica l'autore compie una ricerca linguistica affinché i suoi personaggi posseggano le caratteristiche della lingua del determinato periodo. Inizialmente, per ogni testo si osserva se, in che modo e in quale quantità sono presenti le caratteristiche del genere definite nel primo capitolo; successivamente quali elementi della tradizione ottocentesca del romanzo storico Eco mantiene, quali potrebbero essere i modelli tenuti in considerazione dallo scrittore nel momento della composizione delle sue opere (come potrebbe essere l'utilizzo di un manoscritto iniziale come *escamotage* per la veridicità di ciò che segue ripreso da Manzoni o da Scott). In seguito, si considerano gli elementi nuovi introdotti da Eco e l'interpretazione e il ruolo che egli attribuisce alla storia all'interno della narrazione. Si osserva anche che il romanzo storico può presentare in contemporanea altri generi. Prendendo ad esempio *Il nome della rosa*, su uno sfondo storico determinato e precisato (il XIV secolo) lo scrittore ambienta la vicenda in una abbazia medievale ricca di mistero, all'interno della quale fa compiere al protagonista una ricerca, caratteristiche rispettivamente del romanzo gotico e del poliziesco.

¹ UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2007 (1980).

² ID., *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 2013 (1988).

³ ID., *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 2014 (1994).

I primi tre romanzi di Umberto Eco vengono confrontati con altri due, *Baudolino*⁴ (2000, collocato storicamente all'inizio del periodo denominato Basso Medioevo) e *Il cimitero di Praga*⁵ (2010, inquadrato nel XIX secolo), rilevando tratti comuni, parallelismi ma anche elementi che in differenti narrazioni vengono affrontati in modo diverso.

In conclusione, l'esame delle opere fornisce un quadro sul romanzo storico come viene inteso dall'autore. Di conseguenza, lo scopo dell'elaborato è quello di osservare come Umberto Eco utilizzi il genere storico nei suoi romanzi, quanto per lui sia importante la storia, quanto spazio le concede e come operi all'interno della narrazione; analizzando i romanzi presi in esame si osserva cosa permane della tradizione e cosa, invece, lo scrittore muta.

⁴ ID., *Baudolino*, Milano, Bompiani, 2000.

⁵ ID., *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010.

CAPITOLO PRIMO

IL GENERE “STORICO”

I.1. Origini e dibattito ottocentesco

La narrazione storica sotto forma di romanzo inizia a diffondersi in Italia a partire dall'inizio del XIX secolo con le prime traduzioni delle opere dell'autore considerato il capostipite del genere, Walter Scott.¹ Questa diffusione è limitata a un numero ristretto di persone e non aperta a tutto il popolo; infatti come evidenzia Margherita Ganeri ne *Il romanzo storico in Italia* «la fruizione letteraria rimaneva un fenomeno settoriale, delimitato a una *élite* di aristocratici e altoborghesi»;² questo è da ricollegare all'analfabetismo del popolo, concentrato sulla vita lavorativa e non sulla cultura e sull'istruzione, e ciò è conseguenza anche del fatto che i romanzi italiani dell'Ottocento contengono tematiche politiche o allusioni a esse.

La storia però non entra a far parte del repertorio letterario italiano a partire dal XIX secolo; come ricorda Stefania Ciccone è presente anche nella poesia epica ma non in ugual modo. Infatti, scrive:

¹ Walter Scott fu uno scrittore e poeta. Nacque a Edimburgo nel 1771 e morì ad Abbotsford nel 1832. Viene considerato il padre del genere storico; i suoi primi romanzi, *Ivanhoe* del 1819 e *Quentin Durward* del 1823, ebbero grande fortuna e Scott venne preso a modello in tutta Europa.

² MARGHERITA GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Piero Manni, 1998, p. 32.

I romanzieri dell'epoca [XIX sec], soprattutto in Italia, [...] hanno un intento ben diverso da quello dei poeti epici o drammatici che li hanno preceduti. [...] C'è l'intento educativo e il principio di moralità dell'arte, che verrà adeguato alla realtà o veridicità del contenuto.³

Tra questi primi scrittori di romanzi storici ci sono personaggi politici, scrittori e letterati di spicco, come per esempio i liberali Massimo d'Azeglio e Nicolò Tommaseo; nonostante ciò sono i *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni a essere considerati il primo romanzo storico italiano. L'opera manzoniana viene reputata il parallelo italiano di quella di Scott, anche se

A Manzoni, infatti, non si potevano rimproverare né un'emulazione passiva nei confronti del modello scottiano né un'indulgenza al gusto del patetico o alla moda del romanzo gotico.⁴

Inoltre, l'importanza dei *Promessi Sposi* è dovuta anche per l'uso di un italiano quasi del tutto normalizzato. Questo è conseguenza del fatto che l'autore per lungo tempo ha cercato quello che poteva essere un uso linguistico che andasse bene per tutti gli italiani, evitando di utilizzare sia un linguaggio aulico sia una varietà locale, che per lui avrebbe potuto essere il milanese. La pubblicazione dei *Promessi Sposi* causa un aumento del dibattito che già precedentemente si era creato attorno alla forma e alla funzione che avrebbe dovuto avere il genere storico.

In questo dibattito si osserva una divisione in due gruppi opposti, tra classicisti e romantici. Tra i classicisti è presente la figura di Zaiotti, colui che ha dato inizio al dibattito

³ STEFANIA CICCONE, *Del romanzo storico*, Tesi di laurea, The University of British Columbia, September 1963, pp. 44-45, <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0106719> (data di ultima consultazione 27/12/2019).

⁴ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, cit., p. 36.

e che ha contrastato fermamente Manzoni. Costoro sostenevano che il nuovo genere fosse un ibrido, «unione arbitraria di verità e finzione»,⁵ e che fosse diseducativo. Contrari, i romantici sostenevano che

Il romanzo storico ambisce a essere una «lente» capace di rendere visibili le angolature nascoste e le zone lasciate in ombra dalla storia ufficiale.⁶

Secondo quanto riportato si capisce che il punto cruciale della questione è legato al fatto che il romanzo storico non esprime la totalità del vero, in quanto vi inserisce elementi inventati, del falso e, inoltre, non racconta le storie note di re, imperatori o eroi come accadeva precedentemente nell'epica, bensì l'attenzione è rivolta al popolo, alle masse, a individui non ricordati dalla storiografia ufficiale. Sul confronto tra letteratura e storia scrive anche Manzoni in più occasioni: la più importante è il testo, pubblicato nel 1850, *Del romanzo storico e in genere de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, il cui argomento era stato precedentemente trattato anche nella Lettera a Chauvet sull'unità di tempo e di luogo della tragedia. In questi componimenti è presente una contraddizione, ben nota, che viene ripresa nel saggio di Margherita Ganeri:

l'argomentazione appare in buona misura contraddittoria, perché se da una parte Manzoni non distingue storia e letteratura sulla base del contenuto di verità dell'una contro la non verità o falsità della seconda, [...] dall'altra mostra di credere nella «natura della storia», una natura capace di garantire l'oggettiva scientificità degli studi storici.⁷

⁵ Ivi, p. 37.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 39.

Manzoni sostiene che il romanzo storico ha un contenuto non totalmente veritiero a differenza di quello della storiografia. L'incompatibilità sta nell'affermare che la storia garantisce l'oggettività e questo, di conseguenza, fa in modo che anche la storia raccontata nella narrativa sia vera. Il giudizio negativo manzoniano portò il romanzo storico al declino.

Il genere però non scompare, subisce delle modifiche negli anni Cinquanta dell'Ottocento quando si passa a una nuova fase letteraria e culturale, al positivismo. I romanzi principali di questo decennio sono *Cento Anni* di Giuseppe Rovani, opera pubblicata a puntate per la prima volta nel 1857, e *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, pubblicate postume nel 1867. Questi due testi sono importanti perché sono strutturati come racconto di memorie. Nel primo romanzo si ha la figura di uno storico intento a documentarsi e scrivere la storia di un uomo di novant'anni. Come ricorda Ganeri, la fonte orale non porta fiducia al lettore e ciò comporta il fatto che

la scarsa affidabilità [...] si rovescia sullo statuto del narratore: l'incertezza si esplicita nella rottura del punto di vista superiore dell'onniscienza romantica. Se l'autore rovaniano si rivolge costantemente al lettore, in modo esplicito e diretto, lo fa [...] per affermare la propria ignoranza rispetto ai fatti narrati.⁸

A differenza di romanzi come i *Promessi Sposi*, il narratore di Rovani conosce la storia narrata come un lettore, si pone al pari del pubblico. Ciò comporta un distacco da quella che era la tradizione romantica del genere narrativo storico.

Le confessioni di un italiano sono anch'esse una autobiografia ma hanno una tradizione, hanno una struttura prestabilita; per esempio, avendo una forma di memoriale, si possono ricollegare alle *Confessioni* di Sant'Agostino. Come in Sant'Agostino anche *Le*

⁸ Ivi, p. 50.

confessioni di un italiano raccontano con lo scopo di estirpare i propri peccati, ma la differenza sta nel fatto che il narratore di Nievo non vuole l'assoluzione per motivi religiosi, né vuole porsi come guida. Sempre Ganeri sottolinea la differenza con le opere anteriori affermando che questa è dovuta al fatto che il romanzo è ambientato in uno sfondo storico e che «la sua vita dovrebbe assumere un valore esemplare perché vissuta nel periodo dell'unificazione».⁹ Si nota come ci sia un ritorno al narratore onnisciente e, quindi, al modello manzoniano.

Il dibattito sul genere storico si esaurisce autonomamente in questo periodo visto l'affacciarsi di una nuova corrente letteraria, il Verismo «in cui è la funzione di testimonianza e di denuncia sociale della letteratura a diventare centrale».¹⁰ Si osserva un avvicinamento del Verismo al Romanticismo, periodo in cui gli autori utilizzavano storie ambientate in tempi passati per evidenziare soprusi, difficoltà ed esigenze che invece avevano nella loro epoca. In seguito, c'è un periodo di tregua, durante il quale non ci sono più interventi della critica sul dibattito sul genere; la pausa ha termine in Italia nel momento in cui vengono pubblicati nuovi romanzi che verranno definiti neostorici. La tregua è dovuta al fatto che

Con il positivismo, è la sociologia che prende il sopravvento su questo tipo di riflessione [dibattito teorico sul romanzo storico]. In seguito, essa diventa ancora più inattuale.¹¹

⁹ Ivi, p. 54.

¹⁰ Ivi, p. 57.

¹¹ Ivi, p. 59.

I.2. Svolta di fine Ottocento-inizio Novecento

Il romanzo storico romantico dopo l'Ottocento non ha più continuazione perché si sviluppa un nuovo tipo di testo narrativo, il romanzo naturalista, che rientra nella corrente del neorealismo. Questo nuovo tipo di romanzo recupera alcuni aspetti di quello romantico, principalmente per quel che riguarda la sfera sociale. Quello che cambia è una maggiore attenzione e un maggior spazio che gli scrittori danno alla parte descrittiva,

la narrazione e la descrizione non sono da intendersi come figure retoriche o narratologiche. La descrizione non è, secondo le definizioni classiche, la parte del discorso contrapposta all'azione, ma è un atteggiamento conoscitivo non totalizzante.¹²

Le parole di Margherita Ganeri evidenziano ulteriormente l'importanza che in questo periodo viene data alla descrizione di luoghi, persone, oggetti, ma pongono l'attenzione anche al fatto che nonostante questo incremento il peso dell'azione nella storia non viene diminuito. I fatti, gli avvenimenti continuano a essere narrati come accadeva nei romanzi precedenti.

Un altro tipo di romanzo prodotto tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento è quello verista; fuori dai confini italiani un autore di spicco è Émile Zola mentre in Italia ci sono scrittori di rilievo, tra cui Giovanni Verga e Federico De Roberto. Verga è noto per degli importanti romanzi veristi, appartenenti al Ciclo dei Vinti, nei quali vengono narrate le vicende di gente appartenente a un basso livello sociale, non dando una visione dettagliata e chiara della storia italiana ma dando valore alle vicende individuali; ad esempio ne *I Malavoglia* vengono raccontate le disavventure di una povera famiglia siciliana.

¹² Ivi, pp. 63-64.

La produzione di Federico De Roberto ha avuto meno diffusione rispetto a quella di Verga ma, come ricorda Ganeri, il suo romanzo più importante, *I Viceré*, ha suscitato molti commenti della critica teorica sia riguardo alla vicinanza al romanzo rinascimentale sia perché non è facile definirne il genere.

La critica si è concentrata, in prima istanza, sulla questione dei personaggi; infatti nel testo di De Roberto ci sono molte figure che hanno il ruolo di protagonista, cosa che nella tradizione non avveniva, ce n'erano solamente o una coppia, come nei *Promessi Sposi*. Inoltre, lo stesso autore inserisce la sua voce all'interno della narrazione, e in questo si distacca dall'opera manzoniana in quanto non è più un narratore onnisciente. I suoi personaggi sono per lo più considerati inetti e caratterizzati da instabilità in diversi aspetti, dalla sfera sentimentale a quella politica; infatti come ricorda Margherita Ganeri

Attraverso la trama [...] viene ricostruito il passaggio storico fondamentale del secolo scorso: l'unificazione nazionale. L'affresco politico ritrae la decadenza della società nobiliare e la sua progressiva omogeneizzazione con i ceti emergenti altoborghesi.¹³

Da quanto si può leggere, il romanzo di De Roberto si distacca da quello di Verga, che egli stesso considerava suo maestro: la differenza consiste nel fatto che mentre Verga poneva l'attenzione solamente alla vicenda individuale o familiare, ne *I Viceré* si assiste a un ritorno allo sfondo storico nazionale nel quale si inseriscono le vicende familiari. Il fatto che manchi di una visione storiografica completa portò i critici ad affermare che questo non fosse definibile come ritorno al genere storico.

Margherita Ganeri sostiene però che ammettere «una componente intrinseca e statuaria del romanzo storico significa negare aprioristicamente al genere ogni possibilità

¹³ Ivi, p. 67.

di rigenerazione». ¹⁴ Per la scrittrice il genere storico non è chiuso, è aperto a nuovi elementi, a un recupero del modello classico e romantico; inoltre è impossibile dare una definizione chiara del genere storico, indicarne un modello.

Il tema principale del romanzo di De Roberto è la delusione della piccola borghesia siciliana a seguito dell'unificazione italiana; questa, come sostiene Ganeri, sembra diventare negazione della storia,

del disconoscimento sistematico non dei fatti ma delle ideologie, sempre false e illusorie, della storia.¹⁵

La storia diviene portatrice di illusioni, alle quali l'autore vuole opporsi con la sua opera. Il suo romanzo diviene una denuncia alle idee, politiche e sociali, che la storia tramanda.

Il dibattito ottocentesco non si era mai concluso, era passato lentamente in secondo piano, fino a quando non compare un nuovo genere di romanzo, quello d'avanguardia, che riapre l'interesse verso tematiche letterarie-storiografiche marxiste. Questo dibattito si è riaperto nel resto d'Europa in modo consistente a seguito della pubblicazione del saggio del critico e storico della letteratura György Lukács, *Il romanzo storico*; le critiche contro la cultura marxista hanno «impedito la valorizzazione del suo aspetto più vitale, e cioè l'attribuzione di una valenza socio-politica al genere letterario». ¹⁶ Lukács si schiera in opposizione alla storiografia marxista ma le sue idee restarono oltreconfine, in Italia non ebbero una vasta diffusione, perché era molto diffusa la filosofia di Benedetto Croce.

Nonostante il dibattito, il genere storico continua a venire utilizzato nella stesura di romanzi seguendo due vie distinte; una è quella del romanzo siciliano, l'altra mette in

¹⁴ Ivi, p. 70.

¹⁵ Ivi, pp. 78-79.

¹⁶ Ivi, p. 83.

evidenza aspetti precedentemente non considerati. La strada più percorsa è la prima: un esempio importante è riscontrabile già nei primi anni del Novecento, quando nel 1909 viene pubblicato un romanzo siciliano, *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello. Quest'opera non riscontra un grande favore nel pubblico, ma ha attirato il favore della critica per novità strutturali riguardanti la sfera spaziale e temporale della narrazione (che si svolge in due anni e vengono raccontate solo due vicende) e i personaggi, visto che non esiste un protagonista. Questa molteplicità di personaggi e la mancanza del ruolo di protagonista, secondo Margherita Ganeri,

indeboliscono alla fine anche l'intenzione di denuncia, ammorbidendo l'ironia sarcastica che era stata tipica, ad esempio, di De Roberto, in effetti di più amara e pacata riflessione.¹⁷

Dal confronto con *I Viceré* di De Roberto, si riscontra un opposto modo di intendere lo scopo sociale del romanzo; dove da una parte è importante l'atto di denuncia sociale e politica contenuta nello scenario storico della narrazione, dall'altro l'esagerazione dei punti di vista tende a creare l'effetto opposto, e quindi si ottiene un «universale fallimento [che] deriva dall'insensatezza e dalla casualità della storia».¹⁸

Un secondo esempio di romanzo siciliano è *Il Gattopardo*, di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, pubblicato nel 1958; il testo è stato scritto seguendo la scia de *I Viceré* e di *Mastro Don Gesualdo*, altro grande romanzo appartenente al Ciclo dei Vinti di Verga. La critica ha trovato molte somiglianze sia per quanto riguarda la fabula, sia per quel che riguarda l'intreccio. La caratteristica maggiormente apprezzata è stata la sicilianità; inoltre,

la portata restaurativa del *Gattopardo* era in genere largamente condivisa. La

¹⁷ Ivi, p. 93.

¹⁸ *Ibidem*.

stessa connessione con il filone del romanzo storico [...] veniva spesso intesa come una regressione, sintomatica, nel bene e nel male, di conservatorismo culturale e letterario.¹⁹

La sicilianità viene dunque intesa come una regressione a uno stato primitivo, iniziale, del romanzo storico, che viene vista come qualcosa di non del tutto positivo.

Un ultimo aspetto da tenere in considerazione, che è anche un'altra ripresa dalla tradizione, è il narratore; in questo caso, come ne *I Viceré*, c'è un narratore onnisciente. Il richiamo non è dovuto solamente a un utilizzo di un modello ottocentesco come potrebbero essere i *Promessi Sposi*, bensì una novità, un «avvio di un modello letterario nuovo».²⁰

I.3. Umberto Eco e il romanzo neostorico

Un'altra svolta nei romanzi storici avviene a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso. Il romanzo chiave per questo nuovo interesse verso il genere è il romanzo d'esordio di Umberto Eco, *Il nome della rosa*, del 1980. Iniziarono subito a essere pubblicati in grande quantità i nuovi romanzi denominati neostorici perché oltre a riprendere il genere lo innovano; il termine non vuole distanziarsi, opporsi alla tradizione precedente, bensì serve a indicare una continuità con il passato.

Questo periodo culturale viene denominato postmodernismo, il quale presenta diverse caratteristiche, tra cui l'anticlassicismo, considerato dalla «nuova generazione di scrittori [...] il frutto di un rapporto con i classici non più avvertito in quanto problema».²¹ Ciò sta a significare che per i nuovi scrittori il legame con il classicismo non è

¹⁹ Ivi, p. 95.

²⁰ Ivi, p. 98.

²¹ GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci editore, 2019 (2012), p. 30.

fondamentale, che non crea un problema la mancanza di fonti della tradizione e che, come sottolinea ancora una volta Benvenuti, questa nuova generazione non credeva più possibile la scrittura di romanzi importanti.

Umberto Eco tratta del postmoderno nel genere storico nelle *Postille a Il nome della rosa*; fa riferimento alla svolta, al passo in avanti rispetto al moderno che è individuabile nell'avanguardia storica:

Ma arriva il momento che l'avanguardia (il moderno) non può più andare oltre, perché ormai ha prodotto un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi (l'arte concettuale). La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, deve essere rivisitato. [...] Con ironia.²²

Dalle parole di Eco si possono determinare dei punti importanti per cercare di definire delle caratteristiche del postmoderno e del romanzo neostorico. La novità consiste nel dare nuova vita a un passato dimenticato, a un passato che non può essere cancellato. La seconda cosa da sottolineare è il modo in cui il passato debba essere ripreso, con ironia. Per Eco la proprietà principale dei nuovi romanzi classificabili come post-moderni è il fatto che ci sia

ironia, gioco metalinguistico, enunciazione al quadrato. Per cui se, col moderno, chi non capisce il gioco non può che rifiutarlo, col post-moderno è anche possibile non capire il gioco e prendere le cose sul serio.²³

Il gioco di cui scrive l'autore è la finzione letteraria del romanzo storico, l'immaginario inserito in un quadro storicamente dato; ma è anche il patto narrativo che viene a crearsi all'inizio di un romanzo tra autore e lettore, come si vedrà in seguito.

²² U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 529.

²³ *Ibidem*.

Per quanto riguarda il ritorno al passato, Giuliana Benvenuti nel suo testo definisce i romanzi neostorici sostenendo che «sotto questa etichetta vogliamo raggruppare narrazioni che ripensano, rileggono, reinterpretano o riscrivono la storia».²⁴ La studiosa riassume con questa frase la funzione del nuovo genere venutosi a creare dal genere storico ottocentesco. Si possono, inoltre, individuare due correnti, due diverse tipologie di romanzi neostorici; un primo filone al quale appartengono scrittori che hanno come capostipite, come iniziatore, Umberto Eco, un secondo nel quale la voce autoriale tende a svanire, nei quali si osservano con maggior evidenza le caratteristiche del postmoderno, le quali vengono accentuate; questi testi si discostano ulteriormente dalla tradizione italiana ed europea. Infatti, la studiosa Benvenuti riferendosi al ruolo dell'autore e ai nuovi romanzi degli anni Zero, scrive:

Un conto è lanciare una sfida intellettuale al lettore, ritraendosi dal testo [...]; altra cosa è ritrarsi dal testo perché il vuoto della voce dell'autore sia riempito da una molteplicità di storie [...]. Nel primo caso, il lettore [...] sarà chiamato a cooperare con l'autore [...]; nel secondo, sarà introdotto a una esperienza di decentramento del discorso censorio del potere, che ha però perso presto la sua carica eversiva per essere riassorbito e trasformato in un recupero di *fiction* assai poco decentrate.²⁵

Con gli anni Zero, secondo l'opinione della studiosa, si presenta nei romanzi neostorici un decentramento del potere dell'autore, che viene messo da parte per motivi legati alla commercializzazione dei romanzi, alla loro maggiore diffusione e di conseguenza si segue la richiesta del pubblico. Diventa di fondamentale importanza ciò che il lettore vuole trovare e leggere; a riguardo Eco ha sostenuto che

²⁴ G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 33.

²⁵ *Ibidem*.

Hanno maggiore possibilità di incontrare il plauso del pubblico quei libri che più indulgono nella confusione tra realtà e finzione.²⁶

La caratteristica principale dei romanzi neostorici che si ispirano a quello di Eco è il fatto che questi non sono univocamente classificabili, perché al loro interno si possono riscontrare anche altri generi, tra cui i più diffusi sono il poliziesco e il gotico:

I romanzi neostorici presentano infatti una caratteristica «plurigenericità», una commistione di più modelli letterari all'interno di un medesimo testo. [...] Il rimescolamento finisce per indebolire le cifre stilistiche e le marche distintive di ciascuno dei modelli adottati.²⁷

La peculiarità di questi romanzi, quindi, è il fatto che in essi vi sia un miscuglio di generi, ai quali quello storico fa da sfondo. Riguardo alla produzione di Eco, come egli stesso dichiara nelle *Postille al Nome della rosa*, questa caratteristica plurigenetica è utilizzata in modo studiato e voluto.

Quello che si nota osservando i primi romanzi neostorici che vengono pubblicati tra gli anni Ottanta e i primi anni Novanta del XX secolo è che ognuno di essi è diverso dagli altri. In molti casi si possono trovare delle caratteristiche comuni, come l'espedito di utilizzare il prologo per creare il patto narrativo tra autore e lettore; ma ciò che cambia più di frequente sono le ambientazioni, le epoche scelte per ambientare le narrazioni, una maggior attenzione concessa all'individuo, o alla massa, o alla storia del periodo raccontato.

Un altro autore importante per l'avvio dei romanzi neostorici è Sebastiano Vassalli, che nel 1990 pubblica *La Chimera*.

²⁶ Ivi, p. 34.

²⁷ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, cit., pp. 102-103.

La Chimera [...] condivide alcuni tratti strutturali iper-romanzeschi e ha dichiaratamente origine dall'intento di dare voce a una vittima del potere ecclesiastico per secoli inascoltata.²⁸

L'obiettivo del romanzo è quello di mettere in evidenza un elemento non riportato nei documenti storiografici ufficiali, ovvero il fatto che il mondo ecclesiastico ha rafforzato il proprio potere con le menzogne e ha riversato la propria forza sui deboli e sugli impotenti.

Il romanzo di Vassalli viene spesso accostato ad altri due romanzi pubblicati nello stesso anno, 1990: *La briganta* di Maria Rosa Cutrufelli e *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini. I tre romanzi hanno in comune una mancanza, in gradi di evidenza differenti, che ha lo scopo di dare avvio alla narrazione. In questi romanzi l'obiettivo è quello di dare voce alla memoria censurata dal tempo e dal potere.

Claudia Cao individua due letture della dialettica della "presenza-assenza":

Da una parte riporta in primo piano la rimozione dal *grand récit* di queste storie, le cui tracce obliate sono in attesa di ricostruzione e decodifica; dall'altra, sul piano metatestuale, richiama il paradosso della "presenza dell'assente" con cui Ricoeur (2003) ha efficacemente espresso la relazione dell'uomo con il passato.²⁹

Facendo iniziare il romanzo con un vuoto, con una mancanza, si viene a creare una struttura del romanzo incentrata nella ricerca di ciò che è andato perso, dimenticato, e a riportare alla luce dei microcosmi ignorati dalla Storia. Riguardo la seconda lettura basta sottolineare il fatto che tutti hanno un rapporto con il passato, il quale in alcuni casi viene

²⁸ CLAUDIA CAO, *Sul ruolo della scrittura nel romanzo neostorico italiano*, in «Between», 10 (2015), p. 5, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2003/1869> (data di ultima consultazione 07/01/2020).

²⁹ Ivi, p. 7.

cancellato, viene celato sia a se stessi che agli altri ma nonostante ciò continua a esistere e potrebbe continuare a ripresentarsi nei suoi effetti.

Tornando ai tre romanzi, questi hanno in comune la mancanza di un elemento, che per Vassalli è un vuoto tra la documentazione processuale, per Cutrufelli è ancora una volta una lacuna tra il carteggio ma anche una lacuna strutturale del romanzo stesso che omette all'inizio un omicidio e fa iniziare il racconto del passato della protagonista da dopo l'accadimento; mentre per Maraini l'assenza è un trauma nel passato della protagonista.

Un'altra caratteristica in comune tra le tre narrazioni è il fatto che il protagonista sia sempre una figura femminile che è «vittima di una società patriarcale e misogina».³⁰ Anche in questi romanzi neostorici si ha la presenza di una focalizzazione sulle vittime, sui dimenticati dalla Storia ufficiale; ma se nel romanzo di Vassalli la protagonista è un'orfana, Antonia, che viene vinta dalla potenza ecclesiastica che la reputa colpevole di stregoneria, negli altri due componimenti le protagoniste appartengono all'alta società.

Il romanzo che apparentemente si avvicina maggiormente alla tradizione precedente è *La chimera*. Il testo ha in comune alcuni aspetti con *I Promessi sposi* di Manzoni; l'ambientazione nel XVII secolo, la bassa estrazione sociale dei protagonisti e, non meno importante, la presenza di un manoscritto dal quale entrambi gli autori dicono di aver tratto le loro narrazioni. Lo stratagemma serve allo scrittore per dare una sensazione di maggiore veridicità o verosimiglianza a ciò che racconterà in seguito. A differenza dell'opera manzoniana,

Vassalli's intradiegetic narrator speaks to his reader at the beginning and end of the story proper, explaining that he accidentally found the story he retells and why he recounts it. [...] Vassalli seems to suggest that stories like the one he found are not

³⁰ Ivi, p. 8.

rare; it's just a matter of chance that they are eventually found and "saved".³¹

Vassalli quindi presenta il ritrovamento del manoscritto come una casualità e che poi ha voluto riproporre in forma di romanzo. Vassalli nella premessa sostiene di non essere sicuro di pubblicare la storia di una vinta, vissuta in un passato ormai lontano e non ricordata da nessuno, ma poi si convince a farlo perché, come scrive,

ho capito che nel presente non c'è niente che meriti di essere raccontato. Il presente è rumore: milioni, miliardi di voci che gridano, tutte insieme, in tutte le lingue e cercando di sopraffarsi l'una con l'altra, la parola «io». [...] Per cercare le chiavi del presente, e per capirlo, bisogna uscire dal rumore: andare in fondo alla notte, o in fondo al nulla.³²

Vassalli vuole portare alla luce quello che ha trovato in documenti antichi perché secondo lui raccontare il presente è troppo caotico ed è meglio capire il presente attraverso quello che è successo in passato.

I.4. Caratteristiche del romanzo storico

Per comprendere quali sono i punti in comune tra i romanzi storici si può partire dalla definizione del genere; secondo Gabriele Sorrentino, autore di un breve saggio intitolato *Il romanzo storico: prerogative e controindicazioni*,³³ la definizione migliore è data dall'Enciclopedia britannica,

³¹ SANDRA A. WATERS, *Narrating the Italian Historical Novel*, Tesi di laurea, Rutgers, The State University of New Jersey, gennaio 2009, <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/25640/>, pp. 43-44.

³² SEBASTIANO VASSALLI, *La Chimera*, Torino, Einaudi, 2013 (1990), pp. 5-6.

³³ GABRIELE SORRENTINO, *Il romanzo storico: prerogative e controindicazioni*, in «Novecento.org», 9, novembre 2017, <http://www.novecento.org/uso-pubblico-della-storia/il-romanzo-storico-prerogative-e-controindicazioni-2779/>.

il romanzo storico è “Un romanzo che ha come ambientazione un periodo storico e che tenta di trasmettere lo spirito, le maniere e le condizioni sociali dell’epoca passata con dettagli realistici ed una fedeltà (in alcuni casi solo apparente) ai fatti documentati. Il lavoro può trattare personaggi realmente esistiti o può contenere una miscela di personaggi di fantasia e storici”.³⁴

La definizione dell’Enciclopedia è chiara e inquadra il genere del romanzo storico; allo stesso tempo è difficile creare un modello chiuso, dotato di norme da seguire durante la composizione, perché i componimenti di questo tipo sono spesso ibridi, ovvero oltre al genere storico hanno al loro interno componenti di altre tipologie di romanzo, come quelle del poliziesco, del romanzo sociale, di quello di formazione. Inoltre, il genere storico ha subito molti mutamenti nel corso della sua evoluzione che lo hanno portato a essere definito “neostorico”.

È possibile definirne alcune caratteristiche di carattere narratologico, che sono riscontrabili nella maggior parte dei testi. Le prime due categorie che si possono analizzare sono quelle del tempo e dello spazio del racconto; il tempo è un elemento molto importante per il romanzo storico perché il tempo della storia deve essere ben definito e riconoscibile, costruito dopo una attenta documentazione storiografica. Il tempo della narrazione, come anche in romanzi di altro genere, può variare; di frequente si trovano delle analessi, ma è possibile trovare, come accade per esempio ne *Il nome della Rosa* di Umberto Eco, diverse prolessi. Il tempo della narrazione, inoltre, può rallentare quando ci si trova di fronte a lunghe descrizioni storiche che servono a collocare la narrazione degli eventi. Oltre a quelle temporali si possono trovare ampie descrizioni spaziali; lo spazio

potrà essere analizzato partendo da un inventario di luoghi per arrivare a una

³⁴ *Ibidem*, cit.

topografia degli spostamenti e degli itinerari.³⁵

Un'altra caratteristica del genere storico è la presenza di una parte veritiera, ripresa dalle fonti documentarie, e di una controparte immaginaria, inventata. Come sottolinea Umberto Eco in *Sei passeggiate nei boschi narrativi* trattando del romanzo in generale,

La regola fondamentale per affrontare un testo narrativo è che il lettore accetti, tacitamente, un patto finzionale con l'autore. [...] Il lettore deve sapere che quella che gli viene raccontata è una storia immaginaria, senza per questo ritenere che l'autore dica una menzogna.³⁶

Questa regola è ancora più importante se si sta leggendo un romanzo storico, perché bisogna accettare che all'interno di un quadro storicamente esistito venga inserita una storia immaginaria, nella quale i personaggi possono essere sia veri che verosimili, ovvero non esistiti ma che per le loro caratteristiche potrebbero essere reali. Prendendo ad esempio *I Promessi Sposi* si osserva come in una cornice storica definita (la Milano del Seicento) vi è narrata la storia di una coppia di giovani. I personaggi presenti nel romanzo non sono tutti inventati, ve ne sono di fittizi ma anche di realmente esistenti.

Per creare questo rapporto di fiducia, l'autore utilizza il paratesto, l'insieme di titolo, sottotitolo, dalla prefazione e dal prologo; importanti sono soprattutto gli ultimi due che vengono usati dagli autori per instaurare il patto finzionale tra narratore e lettore. Questi elementi «incidono sulla ricezione, preparando il lettore all'atteggiamento ricettivo voluto dal testo».³⁷

³⁵ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, cit., p. 41.

³⁶ U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2018 (1994), p. 97.

³⁷ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, cit., p. 43.

Un'altra caratteristica comune a molti romanzi storici è identificabile nella ricostruzione del passato. Questo aspetto viene descritto da Giuliana Benvenuti nel suo libro *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione* prendendo ad esempio la *damnatio memoriae*:

lo scrittore di un romanzo storico [...] ripara alla *damnatio*: ristrutturata il passato, collocandovi quella memoria dei morti che vi è stata cancellata. [...] Si occupa, per mezzo di una discesa negli inferi della storia, di cancellare questa cancellazione, e così di trarre indicazioni sul futuro di quanto è stato sottratto all'oblio.³⁸

Il ruolo dell'autore è quello di cercare di dare verosimiglianza a una realtà che non è stata tramandata in forma documentaria dettagliata, cancellare i vuoti di memoria presenti nella storiografia ufficiale. Di conseguenza si può concordare con quello che scrive Gabriele Sorrentino, ovvero

il romanzo storico produce un'approssimazione del periodo storico trattato, tanto più riuscita quanto il romanziere avrà saputo maneggiare la materia storica o avrà saputo avvalersi delle giuste consulenze di storici.³⁹

Il romanziere deve essere abile nel sapersi documentare, nel saper scavare nella Storia per cercare gli elementi necessari a dare una struttura stabile e inattaccabile al suo operato. Questa azione è compiuta fin dai primi autori di romanzi storici italiani, primo fra tutto lo stesso Manzoni che per ogni sua opera, sia narrativa che drammaturgica, ha studiato la storia del periodo trattato. Un esempio è la *Storia della colonna infame*, saggio storico che inizialmente Manzoni aveva inserito ne *I promessi Sposi*. A seguito di una

³⁸ G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 23.

³⁹ G. SORRENTINO, *Il romanzo storico: prerogative e controindicazioni*, cit.

revisione della sua opera, l'autore elimina il capitolo dal romanzo perché la scrittura era più tecnica e si allontanava dalla narrazione degli avvenimenti; decide di pubblicare il capitolo in un secondo momento, come appendice al romanzo. Manzoni ricostruisce il processo agli untori, accusati di diffondere la peste nelle città; in passato non si sapevano le cause delle malattie e, nel caso della peste, non si sapeva fosse di origine batterica.

L'appendice presenta una introduzione nella quale viene descritto il contenuto del resto del testo l'origine del titolo. Lo scopo della trattazione è quello di raccontare la storia di cinque uomini che furono giudicati colpevoli di essere untori; a uno di questi venne demolita la casa e al suo posto vi costruirono una colonna «la quale dovesse chiamarsi infame, con un'iscrizione che tramandasse ai posteri la notizia dell'attentato e della pena».⁴⁰ La creazione della colonna era un simbolo che significava che uccidendo gli untori la peste se ne sarebbe andata ed era un monito per evitare che si ripresentassero portatori di peste.

⁴⁰ ALESSANDRO MANZONI, *Storia della colonna infame*, Roma, Tascabili Economici Newton, 1993 (1843), p. 13.

CAPITOLO SECONDO

IL NOME DELLA ROSA

II.1. Il primo romanzo neostorico di Umberto Eco

Con *Il nome della rosa* Umberto Eco ha rivoluzionato il genere storico pur mantenendo alcune caratteristiche della tradizione. Infatti, come precedentemente ricordato, con la pubblicazione del primo testo di Eco ha inizio quel genere che viene chiamato neostorico. L'opera è considerata da molti un esempio di romanzo postmoderno perché in essa è presente quella caratteristica che è l'ironia, come Eco l'aveva descritta nelle *Postille*, ovvero «col post-moderno è anche possibile non capire il gioco e prendere le cose sul serio».¹ Se si prendono sul serio i fatti raccontati nel primo romanzo, si crede realmente nell'esistenza del monastero e che i personaggi e gli avvenimenti raccontati siano realmente avvenuti e realmente attestati. Capire il gioco significa invece saper riconoscere che nella narrazione ci sono personaggi reali e immaginari, alcuni luoghi inventati, e, soprattutto, che l'azione, la storia raccontata del monaco-detective che deve risolvere il mistero di cinque omicidi avvenuti all'interno del monastero, e collegati in qualche modo alla biblioteca dello stesso, è frutto della abilità narrativa dell'autore.

¹ U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 529.

Lo stesso Umberto Eco, sempre nelle *Postille*, si sofferma sul perché scrivere un romanzo storico, a seguito di una frequente domanda che gli veniva posta, ovvero se «raccontare del passato sia un modo di sfuggire al presente».² Per l'autore però

Tutti i problemi dell'Europa moderna si formano [...] nel Medio Evo: [...] il Medio Evo è la nostra infanzia a cui occorre sempre tornare per fare l'anamnesi.³

Di conseguenza, scrivere di un'epoca storica come il Medioevo, vuol dire ritornare alle basi della nostra civiltà, e quindi non si può evitare il presente, perché scrivendo di ciò che è stato gli autori si ricollegano all'attualità. Presente e passato sono collegati, non può esserci uno senza che non ci sia l'altro. L'autore, vent'anni dopo, pubblica un altro romanzo ambientato nel Medioevo, *Baudolino*: come ne *Il nome della rosa* il periodo è il Basso Medioevo, ma a differenza di questo l'arco cronologico va dalla fine del XI ai primi anni del XII secolo. In *Baudolino* il contesto storico è quello dell'impero di Federico Barbarossa e dei disordini per le numerose successioni al trono del *basileus* di Costantinopoli.

In seguito, in riferimento alla sua motivazione sul genere, lo scrittore si rifà alla definizione che Benvenuti dà nel suo libro, *Il romanzo neostorico italiano*, nel quale sostiene che la funzione di queste nuove narrazioni sta nel fatto di riscrivere la storia; Eco questo ha fatto, ha preso un passato remoto, il Medioevo, ha creato una cornice all'interno della quale ha combinato personaggi realmente vissuti e personaggi inventati: lo stesso aveva fatto Manzoni ne *I Promessi Sposi*. Tutto ciò perché, utilizzando le parole di Umberto Eco, il romanzo storico deve

² Ivi, p. 531.

³ *Ibidem*.

Non solo individuare nel passato le cause di quel che è avvenuto dopo, ma anche disegnare il processo per cui quelle cause si sono avviate lentamente a produrre i loro effetti.⁴

L'autore, dunque, non solo vuole raccontare degli avvenimenti, vuole fare qualcosa in più, ovvero cerca di individuare i punti salienti, prova a dare una spiegazione sul modo in cui si sono generati i motivi scatenanti di ciò che osserviamo nel presente.

Un'importante differenza rispetto al romanzo tradizionale è il fatto che non è possibile classificare con unico genere *Il nome della rosa* perché si tratta di un testo plurigenetico, considerato che al suo interno sono osservabili elementi anche di altri generi letterari. Oltre alla componente storica, la più evidente è quella poliziesca. La narrazione comincia con l'arrivo all'abbazia e con il protagonista che viene a sapere che all'interno delle mura è avvenuto un crimine; di conseguenza si ha una vittima iniziale, alla quale ne seguiranno altre. Ne *Il nome della rosa* il personaggio che assume la caratteristica del detective dei romanzi gialli è Guglielmo da Baskerville, un frate francescano che inizia le indagini cercando di scoprire il colpevole del misfatto; la caratteristica peculiare di questo personaggio, difatti, è quella di essere molto perspicace, di saper cogliere dai dettagli come sia andata la vicenda. Un altro elemento del poliziesco è il fatto che il lettore è portato a cercare di risolvere il caso scoprendo insieme al narratore gli indizi che man mano compariranno. Inoltre, durante tutto il romanzo, vari elementi incrementano la *suspense* e portano, nel momento della soluzione dei crimini, a un colpo di scena per quello che riguarda l'assassino, che fino a non molto prima sembrava insospettabile. Riguardo al genere giallo nel suo romanzo scrive Eco nelle *Postille* affermando che

il romanzo poliziesco rappresenta una storia di congettura, allo stato puro. [...]

⁴ Ivi, p. 532.

Anche una interrogazione metafisica [è caso] di congettura. In fondo la domanda base della filosofia [...] è la stessa del romanzo poliziesco: di chi è a colpa? [...] A questo punto è chiaro perché la mia storia di base (chi è l'assassino?) si dirama in tante altre storie, tutte storie di altre congetture, tutte intorno alla struttura della congettura in quanto tale.⁵

Eco compie un ragionamento che porta a un altro elemento denso di attesa, di tensione, ricollegabile ai gialli; il labirinto. Infatti, poco dopo, prosegue dicendo che «un modello astratto della congetturalità è il labirinto».⁶ Il labirinto è anche la struttura del romanzo stesso perché, come citato sopra, da una via principale si diradano diverse strade tutte percorribili, ma che raccontano avvenimenti, storie diverse ma in qualche modo collegate con la principale. Quindi a una prima storia dell'assassinio se ne aggiungono altre; per esempio la vicenda della caccia alle streghe, degli eretici.

Un altro genere presente nel primo romanzo di Eco è il gotico. Questo è evidente nell'ambientazione tetra e isolata di un'abbazia all'interno della quale vive una piccola comunità di frati e qualche lavoratore, come per esempio il fabbro. Sulla chiesa e sulla biblioteca, soprattutto, si concentrano le descrizioni più cupe e più dense di tensione: per esempio quando viene descritto il percorso nascosto che conduceva dalla chiesa allo scriptorium passando per l'ossario:

la base dell'altare era veramente simile a un ossario, una serie di teschi dalle occhiaie vuote e profonde incutevano timore ai riguardanti. [...] Le ossa dei monaci erano state raccolte nei secoli, disseppellite dalla terra, e ammassate nelle nicchie. [...] Era spettacolo invero terrorizzante, specie con il gioco d'ombre e di luci che il lime creava lungo il nostro cammino.⁷

⁵ Ivi, p. 524.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, pp. 165-166.

Da questa citazione si può osservare un tema ricorrente nel Gothic Novel, ovvero la presenza della morte intorno ai protagonisti; oltre agli omicidi che continuano per tutta la durata della narrazione ci sono anche i morti “antichi”, le ossa nell’ossario o le tombe a lato della chiesa.

I due elementi sopracitati, l’abbazia isolata (che nel caso del quarto romanzo di Eco è un castello isolato) e il tema della morte, sono riscontrabili anche in *Baudolino*: il primo è osservabile nel castello di Aloadin che viene collocato sulla vetta di un monte, è una rocca isolata che presenta solo un’unica via di accesso attraverso la montagna. Il secondo elemento emerge in diverse parti della narrazione principalmente durante le guerre: ma il protagonista, Baudolino stesso, verso la conclusione della narrazione racconta di aver raggiunto una cripta sotterranea passando per un cimitero, il Katabane attraverso le salme di uomini:

Entrarono in un corridoio (e altri se ne vedevano aprirsi a destra e a sinistra lungo il corso di quello), dai muri su cui si aprivano fittamente delle nicchie, abitate da una popolazione sotterranea di morti quasi viventi.⁸

Anche ne *Il cimitero di Praga*, sesto romanzo pubblicato dallo scrittore nel 2010, compaiono dei cadaveri nel sottosuolo: il protagonista decide di usare un passaggio che dalla sua cantina porta alle fogne e lì depositare i corpi di coloro che lui stesso aveva ucciso, sperando che la corrente dell’acqua li porti via.

Ne *Il nome della rosa*, un ulteriore collegamento al gotico è il fatto che ci sia per la serie di delitti un filo conduttore identificabile con le trombe dell’*Apocalisse* di Giovanni; la connessione con il testo biblico viene considerata dai personaggi come una profezia. Altro elemento è individuato dai sogni e dalle visioni di Adso da Melk, voce narrante e

⁸ ID., *Baudolino*, cit., p. 490.

accompagnatore di Guglielmo. Adso ha delle visioni terrificanti, come quella a inizio romanzo osservando i rilievi del portale d'ingresso della chiesa, che sono anche premonitrici, o suggeriscono indizi allo stesso Guglielmo per proseguire le indagini. Un esempio della prima visione si ha in un inciso nel quale Adso parla di ciò che aveva visto:

Fu allora che compresi che d'altro non parlava la visione, se non i quanto stava avvenendo nell'abbazia e avevamo colto dalle labbra reticenti dell'Abate – e quante volte nei giorni seguenti non tornai a contemplare il portale, sicuro di vivere la vicenda stessa che esso raccontava. E compresi che ivi eravamo saliti per essere testimoni di una grande e celeste carneficina.⁹

Un altro genere evidente nel romanzo di Umberto Eco è quello filosofico; i personaggi si cimentano spesso in discussioni di carattere teologico-filosofico. L'argomento che più viene messo in evidenza è la questione del riso. La si trova già all'inizio del romanzo quando Guglielmo chiede nello scriptorium l'argomento della conversazione che avevano avuto i monaci il giorno precedente; compare altre volte nel corso della narrazione fino alla notte del settimo giorno quando Guglielmo svela la soluzione del caso. Il riso ritorna molte volte perché questo è l'argomento del libro di Aristotele che è stata la causa di tutti gli omicidi. L'assassino voleva celare il testo perché, come egli stesso ammette

Era del Filosofo. Ogni libro di quell'uomo ha distrutto una parte della sapienza che la cristianità aveva accumulato lungo i secoli. [...] Qui si ribalta la funzione del riso, lo si eleva ad arte, gli si aprono le porte del mondo dei dotti, se ne fa oggetto di filosofia, e di perfida teologia.¹⁰

⁹ ID., *Il nome della rosa*, cit., p. 53.

¹⁰ Ivi, pp. 476-477.

Il riso, in chiave filosofica, è quindi la causa scatenante di tutta la serie di crimini che si sono succeduti all'interno delle mura abbaziali in sette giorni. Di conseguenza, il genere filosofico anche se strettamente legato a questo aspetto è molto importante perché è la chiave di risoluzione del caso.

Un altro genere presente ne *Il nome della rosa* è quello storico. Di questo genere è evidente l'ambientazione nel passato, nel Medioevo; inoltre ci sono alcuni personaggi che sono realmente esistiti, come ad esempio Michele da Cesena, ai quali l'autore dedica lunghe descrizioni sulla loro storia, precedente e successiva al tempo delle vicende nel monastero. La componente storiografica ne *Il nome della rosa* è distinguibile perché Eco nella stesura dell'opera ha compiuto un ampio lavoro di ricerca delle fonti.

Altra caratteristica dei romanzi neostorici, anche collegabile alla loro natura plurigenetica, e in particolare de *Il nome della rosa*, è il fatto che in essa vi siano presenti diversi contenuti, diversi saperi. A riguardo scrive Margherita Ganeri, che si sofferma brevemente sul caso di Eco e sul suo «gioco intertestuale»:

Nel caso di Eco, poiché l'autore, celebre semiologo, è anche un profondo conoscitore del postmoderno letterario, [...] l'intertestualità è una scelta consapevole e scaltramente sfruttata [...]. Il pastiche citazionistico è un metalivello costante che celebra il tripudio della tradizione e al tempo stesso ne mette in scena la dissacrazione.¹¹

La capacità di Eco di utilizzare l'intertestualità porta ad avere all'interno del romanzo rimandi al mondo dell'arte, per esempio nel portale della chiesa dell'abbazia, a quello dell'architettura, in riferimento alla struttura del complesso abbaziale e della

¹¹ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, cit., pp. 103-104.

biblioteca, al mondo della letteratura antica,¹² come per esempio Aristotele, e a quello della filosofia con riferimenti celati anche a filosofi moderni (Wittgenstein), come ammette lo stesso autore nelle *Postille*.

La ricerca di Eco di tutto il materiale si proietta in una ricerca delle fonti approfondita e dettagliata, per non lasciare dei buchi contenutistici. Egli stesso scrive:

Intendo che per raccontare bisogna anzitutto costruirsi un mondo, il più possibile ammobiliato sino agli ultimi particolari. [...] Il problema è costruire il mondo, le parole verranno quasi da sole.¹³

E, come ammette in seguito, Eco impiega un anno per crearsi il mondo che voleva per il suo primo romanzo; è andato alla ricerca di ogni documento necessario per creare l'ambientazione giusta per il racconto. L'idea di partenza era l'assassinio di un monaco: a partire da questa ha creato la confraternita e gli edifici, che poi ha collocato in un luogo sopraelevato e isolato perché doveva essere inespugnabile. Tutto ciò tenendo sempre in considerazione la storia europea del XIV secolo:

Faceva parte del mio mondo anche la Storia, ed ecco perché ho letto e riletto tante cronache medievali, e leggendole mi sono accorto che dovevano entrare nel romanzo anche cose che all'inizio non mi avevano neppure sfiorato l'immaginazione, come le lotte per la povertà, o l'inquisizione contro i fraticelli.¹⁴

Umberto Eco, partendo dai fatti realmente accaduti trasmessi dai manoscritti medievali, ha trovato nuovi elementi da inserire nella sua narrazione che hanno permesso al romanzo di assumere una maggiore veridicità e hanno arricchito le storie raccontate.

¹² Un riferimento alla letteratura antica, anche se non esplicitamente evidenziato nelle pagine del romanzo, è presente anche in *Baudolino*, durante un dialogo tra il protagonista e Niceta. Il collegamento è alla commedia terenziana *Heautontimorumenos*: «Non essere colui che punisce se stesso» (Id., *Baudolino*, cit., p. 46).

¹³ U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., pp. 513-514.

¹⁴ Ivi, p. 514.

Dalla storia di un omicidio sono comparse la storia di Salvatore e Remigio da Varagine, ex dolciniani, collegati con i fraticelli considerati eretici, o il convegno che deve avvenire nell'abbazia che vedrà opporsi due ordini religiosi, i francescani, tra cui anche Guglielmo da Baskerville, e i benedettini.

Anche per la descrizione degli ambienti compie una ricerca approfondita; l'esempio da lui citato nelle *Postille* è quello del labirinto. La difficoltà era dovuta al fatto che questo si trova all'interno e non all'esterno, come è solito trovarne. Non doveva nemmeno progettare un labirinto eccessivamente ampio e chiuso perché

Una buona aerazione era necessaria per alimentare l'incendio. [...] Ed ecco che ho lavorato per due o tre mesi alla costruzione di un labirinto adatto, e alla fine ho dovuto aggiungerci delle feritoie, altrimenti di aria ve ne sarebbe stata sempre troppo poca.¹⁵

Aveva bisogno che filtrasse dell'aria all'interno della biblioteca e che alimentasse l'incendio che l'avrebbe distrutta a fine romanzo. La ricerca lo ha portato a disegnare diverse piante di labirinti, fino ad arrivare a quella definitiva, che poi inserisce anche tra le pagine del romanzo. Lo stesso lavoro lo compie con la mappa dell'intera abbazia; la disposizione degli edifici viene realizzata partendo da uno studio dei complessi abbaziali risalenti al XVII secolo; anche per quanto riguarda questa pianta Eco fornisce la rappresentazione grafica.¹⁶

¹⁵ Ivi, p. 516.

¹⁶ In *Baudolino* si può osservare un collegamento con il procedimento di ricostruzione dei luoghi di Eco: infatti i protagonisti vogliono creare una rappresentazione del tempio del Prete Giovanni e per fare ciò cercano di rintracciare nelle Scritture le misure del Tempio di Gerusalemme, edificio sacro da prendere come esempio. Umberto Eco utilizza molto spesso le immagini per rendere più chiara la spiegazione delle ambientazioni; ne *Il cimitero di Praga* usa le immagini in un modo differente, che si avvicina alla versione del romanzo manzoniano del 1840. Per l'edizione quarantana Manzoni aveva aggiunto tra le pagine le rappresentazioni dei personaggi e di alcune scene narrate; Eco fa la stessa cosa, ovvero inserisce diversi disegni, sotto ai quali riporta la citazione della parte di narrazione a cui si riferiscono.

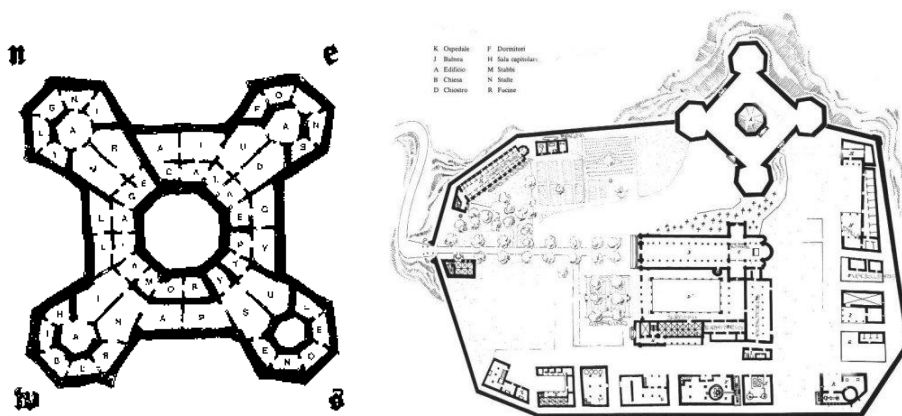


Immagine 1 e 2. Labirinto e complesso abbaziale (U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 323 e p. 7).

Sulla collocazione cronologica degli eventi ne *Il nome della rosa*, Eco afferma che la scelta del novembre 1327 non è casuale; infatti è strettamente correlata alla Storia ufficiale, e al fatto che il mese successivo uno dei personaggi, Michele da Cesena, fosse già ad Avignone:

Ecco cosa vuole dire ammobiliare un mondo in un romanzo storico: alcuni elementi, come il numero di scalini, dipendono da una decisione dell'autore, altri, come i movimenti di Michele, dipendono dal mondo reale, che per avventura, in questo tipo di romanzi, viene a coincidere col mondo possibile della narrazione.¹⁷

Eco evidenzia una cosa importante che è sì presente nel suo romanzo, ma è caratteristica fondamentale del genere storico: bisogna inserire gli avvenimenti della narrazione, della finzione, nella storia reale, nella storia documentata; bisogna essere in grado di collocare una vicenda in un frangente temporale in cui i personaggi realmente esistiti che si vogliono inserire non siano geograficamente lontani dal luogo dell'ambientazione. In questo caso Eco aveva bisogno che Michele non fosse già arrivato ad Avignone perché i fatti da lui narrati sono accaduti prima, ma doveva anche collocare

¹⁷ U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 515.

l'abbazia non troppo distante dalla sede papale e quindi la scelta ricade sull'Italia settentrionale.

Per lo scrittore non è possibile iniziare un romanzo storico ambientato in un tempo così remoto come una favola, come una storiella; è necessario valersi di un linguaggio prossimo al periodo in cui è inserita la narrazione. Quindi il primo passo che compie a tal riguardo è studiare nelle cronache, nei documenti medievali il modo in cui le persone si esprimevano, ma anche, come egli stesso scrive, il ritmo; lui ha preso il ritmo di scrittura dei cronisti del XIV secolo e lo ha inserito nel suo romanzo.

Anche nel quarto romanzo, *Baudolino*, l'autore segue questa linea di analisi e studio della lingua: l'aspetto si osserva soprattutto all'inizio, quando viene riprodotto sia linguisticamente che graficamente il primo testo scritto dal protagonista che cerca di rendere con la scrittura i suoni della sua varietà linguistica. La voce narrante, Baudolino stesso, si giustifica per non utilizzare la lingua latina, che era la lingua utilizzata per le comunicazioni ufficiali nell'Impero di Federico Barbarossa:

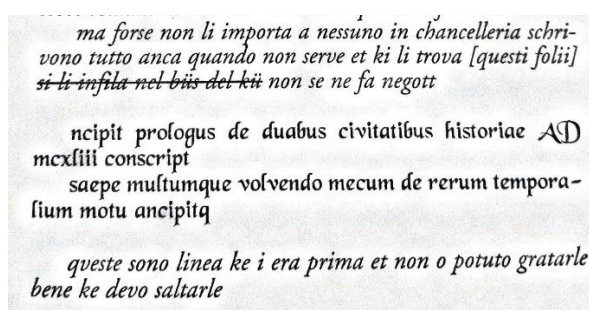


Immagine 3. Esempio di testo della pergamena in apertura del romanzo (U. ECO, *Baudolino*, cit., p. 5).

Un utilizzo di diverse grafie si riscontra anche ne *Il cimitero di Praga*: l'autore per evidenziare che sono presenti tre voci narranti, Simonino Simonini, il protagonista, il suo

alter ego abate Dalla Piccola e una terza voce, denominata Narratore, utilizza tre *font* diversi di scrittura.

Come precedentemente accennato per quel che riguarda l'intertestualità, le citazioni, le riprese ne *Il nome della rosa*, sono da testi precedenti il Trecento; ma Eco le inserisce in modo tale che deduzioni che si sono avute nei secoli successivi potessero sembrare medievali. Diversi studiosi hanno lavorato sui richiami presenti ne *Il nome della rosa* ed Eco nelle *Postille* vuole ricordare un fatto strano ma allo stesso tempo simpatico:

Ogni qual volta un critico o un lettore hanno scritto o detto che un mio personaggio affermava cose troppo moderne, ebbene, in tutti quei casi e proprio in quei casi, io avevo usato citazioni testuali del XIV secolo.¹⁸

La grande capacità di Eco di elaborare le fonti costruendo uno stile linguistico molto simile a quello cronachistico medievale è messa maggiormente in evidenza dalle impressioni errate dei lettori.

Un'altra caratteristica stilistica del romanzo è la preterizione, ovvero «figura retorica che consiste nell'affermare di voler tacere qualcosa di cui tuttavia si parla o comunque si fa cenno».¹⁹ Questa figura retorica si nota molto spesso quando il narratore, Adso, dice di non voler parlare della vita dei personaggi perché, in quanto noti, non è necessario perdere tempo, ma subito dopo, come fosse un istinto più forte di lui, inizia a descrivere, anche prendendosi lunghi spazi nel testo, le vite di queste figure. Questo stratagemma è impiegato anche per gli eventi di maggior importanza. Il tono con cui Adso interviene è didascalico, tende a esporre gli avvenimenti come un manuale di storia, e questo «perché

¹⁸ U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 533.

¹⁹ Voce *preterizione*, in Vocabolario Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/preterizione/> (data di ultima consultazione 12/01/2020).

tale è lo stile del cronista medievale, voglioso di introdurre nozioni enciclopediche».²⁰

Osservando tutto quello che è stato precedentemente analizzato, si può capire come Eco crei il patto narrativo con il lettore; questo patto finzionale ne *Il nome della rosa* lo si ha nel prologo, all'interno del quale l'autore cerca di dare, tramite un vecchio manoscritto, credibilità a ciò che in seguito racconterà. Come scrive Eco in un saggio intitolato *Ironia intertestuale e livelli di lettura*, contenuto nella raccolta *Sulla letteratura*:

Il topos del manoscritto ritrovato ha un'età venerabile e, come diretta conseguenza, si entra subito nell'area del *double coding*: il lettore, se vuole accedere alla storia narrata, deve accettare alcune riflessioni abbastanza dotte e una tecnica di metanarratività. [...] Il lettore "popolare" non potrà godere della narrazione che segue se non avrà accettato il gioco.²¹

C'è bisogno di puntualizzare un concetto chiave per comprendere la lettura del romanzo di Eco; cosa sia il *double coding* sopracitato. Eco prende questo termine da un testo sull'architettura postmoderna di Charles Jencks e lo utilizza per i suoi scopi applicandolo all'ambito letterario: il *double coding* è una molteplice lettura che si può avere di un'opera. Questa lettura è dovuta a quanto il lettore capisce dei rimandi ad altri romanzi, a opere d'arte, ed è quindi connessa con l'intertestualità. Nelle *Postille a Il nome della rosa* Umberto Eco dà una classificazione della tipologia di lettori per la sua opera e li divide in due gruppi. Questa suddivisione dipende dal grado di comprensione del testo che si sta leggendo; infatti individua un primo tipo di lettore che è quello "popolare" (già nominato nell'estratto sopra riportato) e un secondo tipo che è il "lettore modello". Il lettore definito "popolare" è identificabile con la persona comune, a cui piace leggere ma che non è esperta in un determinato ambito e che quindi riesce a comprendere il testo in

²⁰ U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 519.

²¹ ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2008 (2002), p. 233.

maniera basilare ma non riesce a cogliere i collegamenti intertestuali che Eco propone. Il “lettore modello”, invece, viene definito nella mente di ogni scrittore nel momento in cui scrive un romanzo. Eco definisce il suo ancora una volta nelle *Postille*, ma è chiaro anche leggendo il romanzo: vorrebbe che il suo “lettore modello” fosse in grado di stare al gioco finzionale di vivere nel romanzo, di pensare come un personaggio medievale; dovrebbe immergersi totalmente nel testo, vorrebbe

Diventasse sua preda, ovvero preda del testo e pensasse di non voler altro che ciò che il testo gli offriva. Un testo vuole essere una esperienza di trasformazione per il proprio lettore.²²

II.2. Le caratteristiche de *Il nome della rosa*

Il romanzo ha una struttura ben definita: in apertura presenta un prologo diviso in due parti. Nella prima parte l'autore narra del ritrovamento del manoscritto tardo-trecentesco e nella seconda la voce narrante inquadra nella storia la vicenda e presenta il protagonista (Guglielmo da Baskerville). Il corpo del romanzo è suddiviso in sette giornate, che rappresentano la durata complessiva degli avvenimenti. Ogni giornata viene suddivisa in sotto-capitoli che prendono il nome dalle ore canoniche che scandivano il tempo delle giornate dei monaci. Ogni sotto-capitolo presenta un breve riassunto di quello che contiene. Un esempio: il quinto giorno è diviso in *Prima, Terza, Sesta, Nona, Vespri e Compieta*. Il riassunto dei Vespri recita:

Dove Ubertino si dà alla fuga. Bencio incomincia a osservare le leggi e Guglielmo fa alcune riflessioni sui vari tipi di lussuria incontrati quel giorno.²³

²² ID., *Il nome della rosa*, cit., p. 523.

²³ Ivi, p. 394.

La struttura del romanzo si conclude con quello che viene denominato *Ultimo Folio*; in questo capitoletto si vede la conclusione delle diverse storie narrate, si apprendono le strade che i personaggi percorreranno e il destino di quella che era una abbazia vitale; infine abbiamo un salto nel presente del narratore che chiude il romanzo dicendo:

Fa freddo nello scriptorium, il pollice mi duole. Lascio questa scrittura, non so per chi, non so più intorno a che cosa: stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.²⁴

L'autore riprende il sintagma "il pollice mi duole" in due romanzi, *Baudolino* e *Il cimitero di Praga*: nel primo si legge «et come diceva quel tale il pollice mi duole»,²⁵ questa autocitazione dà l'impressione al lettore che il protagonista abbia letto *Il nome della rosa* quando aveva quattordici anni nel 1155, cosa impossibile considerato che le vicende che coinvolgono Adso e Guglielmo sono accadute cronologicamente dopo. Ne *Il cimitero di Praga* viene invece fatta questa considerazione dal protagonista: «Sto scrivendo ininterrottamente da ore, il pollice mi duole»²⁶. In questo caso nonostante non venga inserito il sintagma in forma di citazione da un altro testo, è evidente che Eco richiami i due romanzi precedenti. La tendenza ad autocitarsi di Umberto Eco viene analizzata nell'articolo di Maria Teresa Marnieri, *Il Cimitero di Praga di Umberto Eco, romanzo delle ambiguità*:

Esiste anche la valenza intratestuale, ovvero il rimando continuo alle proprie opere che risultano quindi coesistere nella nuova creazione e che sono evidenti per il

²⁴ Ivi, p. 503.

²⁵ ID., *Baudolino*, cit., p. 16.

²⁶ ID., *Il cimitero di Praga*, cit., p. 47.

lettore abituale di questo autore.²⁷

Il primo prologo de *Il nome della rosa* ha un titolo insolito *Naturalmente, un manoscritto*. Eco vuole proiettare da subito l'attenzione del lettore su questo documento ritrovato; l'avverbio è utilizzato in maniera ironica per sottolineare che per tradizione un romanzo storico inizia con un ritrovamento di un manoscritto.

I libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata. [...] Per cui la mia storia non poteva che iniziare col manoscritto ritrovato, e anche quella sarebbe stata una citazione.²⁸

La decisione del manoscritto, quindi, è la più tradizionale, come lui stesso scrive, una citazione. In Italia due autori che utilizzano questo stratagemma sono Vassalli ne *La chimera* e prima ancora Manzoni ne *I Promessi Sposi*. Con l'uso del manoscritto il romanzo assume maggiore credibilità perché, ammettendo la veridicità del documento, si considera realmente accaduta la vicenda. Eco nel prologo non scrive semplicemente di avere ritrovato un manoscritto di Adso da Melk, voce narrante; bensì lui trova questo testo scritto da un abate che si chiama Vallet che ha fatto la traduzione in francese di una precedente trascrizione di J. Mabillon. Una ulteriore traduzione viene fatta dall'autore nel momento in cui trova il documento in francese e lo legge appassionandosene. In un successivo momento continua a fare delle ricerche relativamente al testo che aveva scoperto ma trovando pochi riscontri. Nonostante tutto decide di raccontare i fatti accaduti e tramandati da quel manoscritto antico. Il prologo si conclude con una dichiarazione sulla

²⁷ MARIA TERESA MARNIERI, *Il Cimitero di Praga di Umberto Eco, romanzo delle ambiguità. Invenzione narrativa e realtà storica tra misteri e intrighi del XIX secolo*, in «Revista de Lenguas Modernas», 20, giugno 2014, <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rfm/article/view/14964> (data di ultima consultazione 12/02/2020).

²⁸ U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 513.

manca di connessioni (evidenti) con la contemporaneità:

Così ora mi sento libero di raccontare, per semplice gusto fabulatorio, la storia di Adso da Melk, e provo conforto e consolazione nel ritrovarla così incommensurabilmente lontana nel tempo [...], priva di rapporto coi tempi nostri. [...] Perché essa è storia di libri, non di miserie quotidiane.²⁹

Questa ultima affermazione è dovuta al fatto che *Il nome della rosa* è una storia concentrata tutta attorno a due luoghi strettamente collegati alla cultura, ai libri, lo scriptorium e la biblioteca, e anche le persone coinvolte non sono gente del popolo, povera, bensì degli acculturati monaci benedettini.

Umberto Eco ne *Il nome della rosa* sceglie come voce narrante un anziano monaco benedettino, Adso da Melk, perché è stato il primo autore delle vicende e perché ha vissuto in prima persona, quando era ancora un novizio, gli eventi della narrazione; in questo modo ha scritto il romanzo «per bocca di un cronista dell'epoca».³⁰

La scelta di utilizzare un narratore intradiegetico e omodiegetico viene analizzata da Giuliana Benvenuti, la quale scrive che «l'impossibilità di predicare alcunché se non in forma mediata, se non per mezzo di una parola altrui»³¹ è dovuta alla struttura ironica caratterizzante i romanzi postmoderni. L'autore però sceglie una voce narrante omodiegetica perché vuole che il lettore creda di leggere le parole di un monaco trecentesco; se fosse stato scritto con narratore eterodiegetico la credibilità non sarebbe stata a pari livello.

Quindi si possono contare, considerando anche quella di Eco stesso, tre voci che hanno trascritto la vicenda. Un ulteriore sdoppiamento di voce si ha osservando il

²⁹ Ivi, p. 15.

³⁰ Ivi, p. 512.

³¹ G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 39.

personaggio che è anche voce narrante, cronista; infatti a riguardo Eco scrive:

Adso racconta a ottant'anni quello che ha visto a diciotto. Chi parla, l'Adso diciottenne o l'Adso ottantenne? Tutti e due, è ovvio, ed è voluto. Il gioco stava nel mettere in scena un continuo Adso vecchio che ragiona su ciò che ricorda di aver visto e sentito come Adso giovane.³²

Eco sfrutta una conoscenza riguardante il ricordo: nel momento in cui un individuo riporta alla mente un avvenimento, questo non sarà mai identico a come lo si è vissuto perché inconsciamente l'uomo è indotto a eliminare dettagli spiacevoli e a convincersi, alle volte, che i fatti siano andati diversamente. Il fatto che la storia venga narrata sì in prima persona ma da un uomo anziano che ripensa a una vicenda in particolare del proprio passato crea una sensazione di mancanza della totalità di verità. L'aggiunta, inoltre, dei commenti di Adso ottantenne cerca di influenzare il lettore, in quanto i suoi commenti sono molto spesso relativi all'aver commesso un errore che nel passato non riconosceva come tale.

Adso inizia il romanzo con una dichiarazione di onestà promessa a Dio; questo elemento posto all'inizio è fondamentale perché lui racconta tutti gli avvenimenti affidandosi al perdono di Dio, e di conseguenza non potrà dire falsità.

Il Signore mi conceda la grazia di essere testimone trasparente degli accadimenti che ebbero luogo all'abbazia di cui è bene e pio che si taccia ormai anche il nome, al finire dell'anno del Signore 1327.³³

In questo frangente la voce narrante, oltre ad affidarsi alla grazia divina, dà informazioni riguardanti la collocazione geografica e cronologica degli avvenimenti. In

³² U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., pp. 517-518.

³³ Ivi, p. 19.

seguito, è presente un lungo excursus storico che serve per spiegare la situazione storica contemporanea agli avvenimenti avvenuti nell'abbazia.

Adso in diverse occasioni nel romanzo si perde nei suoi pensieri da ottantenne all'interno dei quali, sempre con una formula che rimanda a un concetto ricorrente, ribadisce che vuole dire sempre la verità, nonostante ciò possa portargli alla mente spiacevoli ricordi. Si trova un esempio nel capitolo sull'ora *Sesta* del quarto giorno quando il narratore cerca un modo per distrarsi da pensieri impuri e da peccatore:

Né nascondo, poiché ho deciso di scrivere sempre e solo la verità, che segretamente mi seduceva l'idea che, disceso a valle, avrei forse potuto intravedere qualcuno di cui non dico.³⁴

Con queste parole lascia intendere che va in paese per rivedere la ragazza con la quale aveva avuto un rapporto; non lo ammetteva da giovane, ma non lo ammette anche da anziano nel momento della riscrittura delle memorie, perché quel pensiero fatto da un uomo di chiesa era peccato grave.

Altre volte capita che il personaggio di Adso mentre sta raccontando di un avvenimento cambia argomento. Ad esempio, verso l'inizio del romanzo, il narratore spiega come il suo maestro abbia avuto una deduzione e inizia a divagare per elogiare le sue capacità; quando si accorge di essersi allontanato dalla storia riprende il filo del discorso e afferma:

Ma riprendi le fila, o mio racconto, ché questo monaco senescente si attarda troppo nei marginalia. Dì piuttosto che arrivammo al grande portale dell'abbazia.³⁵

³⁴ Ivi, p. 291.

³⁵ Ivi, p. 33.

In questi casi la voce narrante, l'Adso ottantenne, parla al racconto stesso come se fosse un suo interlocutore, come se lo avesse interrotto con divagazioni mentre raccontava gli avvenimenti. Il dialogo è la forma attraverso la quale vengono riportati i discorsi tra i personaggi; ma anche le lunghe disquisizioni filosofiche vengono poste nella forma dialogica.

Nella prima parte del romanzo sono presenti molte descrizioni soprattutto di fatti, eventi storici e di personaggi. Le pagine sono caratterizzate da un ritmo lento di lettura dovuto a lunghe disquisizioni; questa lentezza è ricordata da Eco nelle *Postille* perché per la prima pubblicazione gli era stato chiesto di alleggerire le prime cento pagine che risultavano troppo dense.

Non ebbi dubbi, rifiutai, perché, sostenevo, se qualcuno voleva entrare nell'abbazia e viverci sette giorni, doveva accettarne il ritmo. Se non ci riusciva, non sarebbe mai riuscito a leggere tutto il libro. Quindi, funzione penitenziale, iniziatoria, delle prime cento pagine, e a chi non piace peggio per lui, rimane alle falde della collina.³⁶

Bisogna capire il contesto storico, conoscere l'ambiente nel quale sono collocate le vicende per poi godersi il ritmo più veloce della seconda parte della narrazione. Tra le lunghe descrizioni che non siano dei personaggi e del loro passato, troviamo quelle del portale della chiesa abbaziale e quelle dell'interno della chiesa stessa. In questi casi le descrizioni riflettono lo stupore e la meraviglia che hanno provocato agli occhi del giovane Adso e sono ricche di dettagli. Nel primo caso la descrizione è doppia: da un lato vengono analizzati gli elementi in rilievo del portale stesso e dall'altro viene descritta la visione che il personaggio ha osservando le decorazioni spaventose. In questo caso vengono trasmessi

³⁶ Ivi, p. 520.

diversi sentimenti, ma in particolare il terrore che la visione aveva creato in Adso. La descrizione dell'interno della chiesa è totalmente diversa: dà l'impressione di maestosità dell'edificio.

Nella seconda parte sono presenti descrizioni più veloci: per esempio quella del grave peccato compiuto da Adso. Qui il ritmo è rapido perché l'autore nello scrivere le citazioni cercava di «seguire con le dita il ritmo dell'amplesso»³⁷ del giovane monaco.

La narrazione non procede in maniera lineare; ci sono frequenti analepsi e anche delle prolessi. L'analepsi è strutturata in molti casi in forma di lunghe descrizioni. Il ricordo di eventi passati serve alla voce narrante per giustificare e spiegare avvenimenti o situazioni dei personaggi. Un primo richiamo si può trovare nel già citato excursus storico degli inizi del XIV secolo che si trova nel prologo a inizio libro. Un altro è presente non molte pagine avanti, quando un personaggio (realmente esistito) viene inserito nel quadro storico della diffusione della predicazione di San Francesco e delle prime insinuazioni di eresia dei francescani.

Si ritrovano casi di *flashback* soprattutto nei dialoghi, mediante i quali Guglielmo vuole conoscere elementi per ricostruire la storia dei monaci uccisi.

Un ultimo caso di analepsi, collegabile anche con il sottogenere poliziesco del romanzo, si ha alla fine del romanzo, quando la scena mostra Guglielmo che riesce a entrare nel *finis Africae* e parla con Jorge; si ha un ritorno al passato perché Guglielmo ricostruisce e racconta al suo interlocutore come si sono svolti i delitti, risalendo a molti anni prima quando Jorge era ancora giovane e ci vedeva. Da quando inizia il flashback si crea quella *suspense* che i lettori vogliono nel momento in cui, lentamente, vengono ripercorsi i punti dello svolgimento della serie di delitti.

³⁷ Ivi, p. 521.

Nel testo sono presenti anche alcune prolessi, brevi anticipazioni che Adso utilizza per chiudere il discorso su qualche personaggio, o su qualche avvenimento. Un esempio si ha nella già citata visione davanti al portale della chiesa quando il narratore chiude il discorso asserendo: «E compresi che ivi eravamo saliti per essere testimoni di una grande e celeste carneficina».³⁸

Un altro esempio lo si trova in forma di previsione intuitiva nelle parole di Guglielmo durante la cena nella quale i francescani si confrontano in attesa della seconda delegazione; questa viene poi ripresa e commentata da Adso ottantenne che dà avvio a una prolessi su ciò che accadrà riguardo le dottrine religiose:

Il mio maestro era davvero molto acuto. Come faceva a prevedere che Michele stesso avrebbe poi deciso di appoggiarsi ai teologi dell'impero e al popolo per condannare il papa?³⁹

La lunga serie di quesiti continua fino al momento in cui il flusso dei pensieri si interrompe e Adso ritorna a narrare la storia principale.

Da quanto si nota da questi esempi, ed è possibile trovarne altri, c'è una grande differenza di velocità di enunciazione tra le analessi e le prolessi. Nel caso delle analessi il ritmo è lento, pesante, ricco di informazioni; le prolessi hanno maggiore velocità, nonostante la lunghezza queste sono composte da brevi periodi che aumentano il ritmo stesso. Questo accelerare è dovuto al fatto che diversamente dalle analessi, le prolessi non possono essere molto dettagliate, e devono creare nel lettore una sensazione di attesa, per scoprire in seguito quello che viene brevemente anticipato.

³⁸ Ivi, p. 53.

³⁹ Ivi, p. 300.

II.3. I personaggi de *Il nome della rosa*

Ne *Il nome della rosa* oltre al ruolo di narratore, Adso da Melk è anche accompagnatore e spalla del suo maestro, un frate francescano inglese, Guglielmo da Baskerville. La scelta dell'origine inglese del personaggio è dovuta a una preferenza stilistica di Eco; il romanzo doveva avere una piega, una inclinazione verso il genere poliziesco, genere a cui appartenevano anche i romanzi di Sir Arthur Conan Doyle, la serie di romanzi con Sherlock Holmes. Per ottenere un richiamo con questo scrittore, Eco dà al cognome del protagonista il cognome presente anche nel titolo di uno dei romanzi dello scrittore britannico, *Il mastino dei Baskerville*. Questo collegamento al giallo è dovuto al fatto che Guglielmo nel romanzo di Eco è un detective dotato di grande intelligenza, conosciuto per la sua perspicacia e abilità deduttiva.

Il nome del protagonista richiama anche un altro personaggio, Guglielmo di Occam, elemento che lo stesso autore sottolinea nelle *Postille*;

Un francescano del XIV secolo, anche inglese, non poteva ignorare la disputa sulla povertà, specie se era amico o seguace, o conoscente di Occam (Per inciso, all'inizio avevo deciso che l'investigatore dovesse essere Occam stesso, poi vi ho rinunciato, perché umanamente il Venerabile Inceptor mi è antipatico).⁴⁰

Dalle parole di Eco si viene a conoscenza che l'autore ha deciso di creare un personaggio fittizio prendendo a modello il teologo inglese, mantenendone il nome Guglielmo, che considerasse il pensiero del filosofo corretto, ma che potesse avere anche l'influenza di altre teorie, come quelle di Ruggero Bacone.

Guglielmo entra in scena già all'inizio del romanzo, nel prologo, in quanto è guida,

⁴⁰ Ivi, p. 515.

maestro, tutore del narratore. Adso scrive che viene affidato a un frate francescano per decisione del padre:

io non sapevo allora cosa frate Guglielmo cercasse, a dire il vero non lo so ancor oggi, e presumo non lo sapesse anche lui, mosso com'era dall'unico desiderio della verità, e dal sospetto [...] che la verità non fosse quella che gli appariva nel momento presente.⁴¹

A partire dalla presentazione del personaggio si inizia a capire i tratti peculiari del carattere, ovvero fatto che non avesse mai un'idea certa e sicura, e che volesse raggiungere la verità. Viene poi spiegato il metodo con cui procedeva nelle sue ricerche del vero: esaminava tutte le diverse alternative fino ad arrivare a quella più esauriente che rispecchiava la realtà dei fatti. Guglielmo aveva una missione, ovvero partecipare al convegno che si sarebbe tenuto in Italia Settentrionale riguardante la disputa sulla povertà che dovrebbe avere il papa e la Chiesa e cercare di ottenere una vittoria contro l'ordine benedettino.

Adso continua con una descrizione fisica, dell'aspetto esteriore del suo maestro, perché molto particolare:

La sua statura superava quella di un uomo normale ed era tanto magro che sembrava più alto. Aveva gli occhi acuti e penetranti; il naso affilato e un po' adunco conferiva al suo volto l'espressione di uno che vigili, salvo nei momenti di torpore di cui dirò. Anche il mento denunciava in lui una salda volontà, pur se il viso allungato e coperto di efelidi [...] poteva talora esprimere incertezza e perplessità.

Dalle parole di Adso si nota come Eco nel presentare la figura di Guglielmo voglia creare una connessione con l'immagine classica dei detective del genere poliziesco.

⁴¹ Ivi, p. 22.

La descrizione fisica rispetta quella caratteriale: l'intento di Eco è quello di voler infondere nel personaggio di Guglielmo maggiore credibilità come investigatore, in modo tale che sottolineando l'acutezza dello sguardo, che è importante perché Guglielmo ha la capacità di capire il contesto osservando i più impercettibili dettagli, il lettore simpatizzi per questa figura e cerchi di anticipare la soluzione dei misteri a partire proprio da quello che Guglielmo vede, percepisce. Questa capacità la si vede nel capitolo *Prima* del primo giorno: Guglielmo riesce a ritrovare un cavallo, Brunello, che non aveva mai visto prima da alcune deduzioni che ha a partire da osservazioni di indizi, come le tracce sulla neve e il crine sui rami. Un altro punto in cui si nota l'acutezza del personaggio è quando Guglielmo riesce a capire la struttura e la disposizione delle stanze non dall'interno, bensì dall'esterno dell'Edificio. Il narratore appare stupito e domanda:

Ma come accade che siete riuscito a risolvere il mistero della biblioteca guardandola da fuori e non l'avete risolto quando eravate dentro?

Così Dio conosce il mondo, perché lo ha concepito nella sua mente, come dall'esterno, prima che fosse creato, mentre noi non ne conosciamo la regola, perché vi viviamo dentro trovandolo già fatto.⁴²

Guglielmo capisce la struttura della biblioteca osservandola dall'esterno perché ragiona come se dovesse costruirla, ripensare il procedimento di creazione, «le operazioni dell'artefice».⁴³ A differenza della Natura che resta incomprensibile, Guglielmo spiega ad Adso che le fasi di un lavoro umano sono ripercorribili.

Un altro personaggio che si incontra e che può essere visto come l'opposto di Guglielmo, è l'inquisitore Bernardo Gui; nonostante anche Guglielmo fosse stato un inquisitore, queste due figure avevano un'idea molto diversa sul loro lavoro e su come

⁴² Ivi, p. 222.

⁴³ *Ibidem*.

svolgerlo. Guglielmo lavorava con calma, meticolosamente, cercando di non colpevolizzare innocenti di eresia; Bernardo, invece, lavorava in velocità, non concedeva un giusto processo mediante il quale l'accusato avrebbe potuto difendersi. Per Bernardo Gui qualsiasi mezzo necessario per ottenere la verità che egli voleva sentire poteva andare bene, comprese le più peggiori torture sia fisiche, ma soprattutto mentali. Ciò avviene anche nella vicenda, quando, scoperto che all'interno dell'abbazia vivevano due ex monaci dolciniani, li condanna a morte, dopo torture e dopo aver sfinito mentalmente soprattutto Remigio da Varagine, il Cellario.

Osservando le caratteristiche del genere poliziesco, la figura di Bernardo può essere considerata come l'istituzione che compie le indagini in parallelo al detective. Infatti, quando l'inquisitore giunge all'abbazia viene informato che al suo interno sono stati commessi degli omicidi e che non si è ancora scoperto il colpevole. Quando Bernardo arresta e incolpa Remigio da Varagine di eresia, fa cadere su di lui anche l'accusa di un plurimo omicidio, fornendo una soluzione differente a quella che dà Guglielmo verso la fine del romanzo.

Bernardo è anche all'opposto di Guglielmo per un altro motivo, ovvero nell'ambito del congresso che si doveva tenere nel capitolo dell'abbazia: Gui era la controparte, rappresentava la Chiesa ricca, che si opponeva alle dottrine portate avanti dai francescani di povertà assoluta. Secondo le teorie teologiche dei sostenitori del papa e, quindi di Bernardo Gui, la teoria della povertà di Cristo è falsa, e non potrebbe dire altrimenti perché affermare che la Chiesa è povera vuol dire privare il papa stesso del potere temporale, che spetterebbe solamente all'imperatore.

A sostenere la povertà di Cristo si esprime durante il capitolo anche un altro personaggio, francescano, che è Ubertino da Casale.

Per altro modo si possono tuttavia avere le cose temporali, quanto a ragion della comune carità fraterna, e in questo modo Cristo e i suoi ebbero dei beni per ragione naturale. [...] Per cui queste cose – le vesti e il cibo – Cristo e i suoi non ebbero in possesso, bensì in uso salva rimanendo la loro assoluta povertà.⁴⁴

La tesi di Ubertino afferma che Cristo non ebbero nulla di materiale di proprietà; gli oggetti che loro avevano presi tra «le cose che non risultano tra i beni di alcuno e si concedono a chi le occupa e furono in un certo senso comuni a tutti gli uomini».⁴⁵ Per la disputa è importante dar prova della povertà di Cristo perché su questo fondamento si basa l'ordine francescano, che è minacciato dal papa e dall'inquisizione.

Ubertino da Casale nel romanzo è un monaco dell'abbazia che originariamente faceva parte dell'ordine francescano; aveva fondato la setta degli spirituali tra i quali era colui che, per la sua grande capacità oratoria, era maggiormente tenuto in considerazione alla corte papale. La diffusione di questo movimento porta alla nascita di una nuova eresia, della quale facevano parte coloro che in tutto il romanzo Eco chiama "fraticelli". A causa di ciò e dell'avvento di papa Giovanni XXII, Ubertino è stato costretto a diventare benedettino e a far perdere le sue tracce nascondendosi nell'abbazia. Alla fine del capitolo, deve di nuovo fuggire:

Ubertino stesso non era più al sicuro. Le frasi che gli aveva rivolto Bernardo, l'odio che per lui ormai nutriva il papa, il fatto che mentre Michele rappresentava ancora un potere trattato, Ubertino era rimasto invece a far parte per se stesso.⁴⁶

Subito dopo si viene a sapere che questo frate viene ucciso un paio di anni dopo in

⁴⁴ Ivi, p. 345.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, pp. 395-396.

circostanze misteriose; il narratore lascia intendere che ci possa essere la mano dello stesso papa dietro al suo omicidio.

Le tesi di Ubertino, come visto, erano sostenute anche da Michele da Cesena, che può essere considerato nel capitolo come portavoce del pensiero francescano. Infatti, il papa vorrebbe avere un colloquio con costui e la riunione doveva anche servire per trovare le condizioni migliori per fare in modo che l'incontro avvenisse in piena sicurezza, dato che ogni parte temeva per la vita del proprio rappresentante. Michele aveva sempre avuto l'appoggio del papa, ma allo stesso momento lavorava anche per l'imperatore; il papa allora lo aveva invitato ad Avignone. Alla fine del capitolo, nel momento in cui viene consigliato a Ubertino di fuggire, Guglielmo cerca di convincere Michele a fare la stessa scelta ed evitare di andare dal papa; ma Michele, irremovibile, decide di partire per la Francia. Questa scelta gli costò caro perché, dopo quattro mesi di trattative con papa Giovanni XXII, fu costretto a fuggire in gran velocità, arrivando a Pisa.

Ubertino da Casale e Michele da Cesena sono persone realmente esistite, tramandate dalla Storia. Umberto Eco, come già ricordato in precedenza, si serve della cronologia che riguarda proprio Michele, per ambientare il proprio racconto.

Una figura storica realmente esistita, che figura nel romanzo è il papa Giovanni XXII. Questo personaggio non compare mai in carne e ossa: si può dire che è un presente-assente. Va citato in quanto componente per quel che riguarda la vicenda della disputa sulla povertà, perché è stato proprio il papa a causare problemi volendo accusare di eresia gli spirituali.

Oltre agli spirituali, viene nominato anche un altro movimento eretico,⁴⁷ quello dei

⁴⁷ Umberto Eco tratta l'eresia anche in Baudolino: quando il protagonista con la sua compagnia giunge nella terra del Diacono Giovanni, scopre che i diversi gruppi di individui strani e fantastici che la abitano hanno una propria considerazione sulla religione, ognuna delle quali, storicamente, è stata una eresia del Cristianesimo. Per esempio, vi sono gli sciapodi (esseri alti come bambini e con una sola gamba), i quali

dolciniani. Dolcino viene considerato un eretico perché affermava

Di essere l'unico vero apostolo di Dio e che ogni cosa doveva essere comune nell'amore, e che era lecito andare indifferentemente con tutte le donne, per cui nessuno poteva essere accusato di concubinato, anche se andava con la moglie e con la figlia.⁴⁸

La Chiesa in seguito è riuscita a sconfiggere Dolcino e i dolciniani, ma alcuni tra questi sono riusciti a fuggire e a nascondersi entrando a far parte di ordini monastici. Tra questi ci sono anche due monaci dell'abbazia, uno è il cellario, Remigio da Varagine e l'altro è Salvatore. Questi due frati sono arrivati al convento insieme, perché quando Remigio era ancora un dolciniano, aveva preso sotto la sua protezione Salvatore, e continuava a farlo anche da monaco benedettino. Remigio e Salvatore tengono nascosto il loro passato, o almeno cercano di farlo perché la prima parola che il secondo pronuncia quando incontra Guglielmo e Adso è «Penitenziagite»⁴⁹ che era il saluto che usavano scambiarsi i seguaci di Dolcino.

Salvatore è un uomo primitivo, sia nel muoversi, sia nel comunicare: non si esprime in un'unica lingua, volgare o latino, ma nell'atto del parlare utilizza un intreccio di frasi che ha sentito pronunciare in diverse lingue. Da uomo-bestia si comporta anche per quanto riguarda i suoi istinti, compreso quello sessuale: il narratore ricorda un episodio che si è svolto nelle cucine. Adso si è intrufolato di notte nello scriptorium e, mentre stava uscendovi, ha notato un lume e delle figure in cucina; uno era Salvatore che appena ha visto Adso è fuggito nell'oscurità. L'altra figura era una ragazza: il protagonista è colto da un istinto umano e giacque con lei. La ragazza è importante perché Salvatore, una notte

seguono il filone eretico che considera Cristo figlio adottivo di Dio, creato per volontà e non per necessità.

⁴⁸ U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p. 228.

⁴⁹ Ivi, p. 54.

delle seguenti viene sorpreso con lei dall'inquisitore e arrestato perché era assieme a una donna, che Bernardo Gui vedeva come una strega.

Remigio da Varagine, invece, è il cellario dell'abbazia; a differenza di Salvatore è un uomo intelligente e con modi di fare più cordiali e meno bruschi. L'autore lo descrive all'inizio come «uomo pingue e di aspetto volgare ma gioviale, canuto ma ancor robusto, piccolo ma veloce».⁵⁰ In seguito, però, si vede che è molto restio nel parlare, che cerca di evitare sia Guglielmo che Adso perché non venga alla luce il fatto che lui fosse un dolciniano. Quando Bernardo arresta Salvatore, questi credendo di salvare la propria vita tradisce l'amico rivelando un segreto all'inquisitore: Remigio al suo arrivo all'abbazia aveva con sé delle lettere, delle carte scritte da Dolcino poco prima di essere imprigionato e ucciso per essere un eretico. Bernardo istituisce allora un processo contro Remigio, processo che si conclude come voleva l'inquisitore: mediante astuti giochi di parole, mettendo sotto pressione l'imputato riesce a ottenere da Remigio la confessione che voleva sentirsi dire. Bernardo conclude l'interrogatorio annunciando che Remigio verrà condotto ad Avignone dove avrà un secondo processo con il quale sarà condannato al rogo. Il destino del cellario è segnato; ed è chiaro che medesima conclusione avrà la vita della ragazza, che secondo Guglielmo arderà durante il viaggio verso Avignone. Riguardo Salvatore Guglielmo fa diverse ipotesi: Salvatore accompagnerà il cellario, perché dovrà testimoniare al suo processo. Può darsi che in cambio di questo servizio Bernardo gli conceda la vita. Magari lo lascerà scappare e poi lo farà uccidere. O forse lo lascerà andare davvero, perché uno come Salvatore non interessa a uno come Bernardo.⁵¹

Il narratore lascia questa questione aperta, non racconta come sia finito il secondo processo e cosa sia accaduto al cellario; questo non crea un problema proprio perché il

⁵⁰ Ivi, p. 35.

⁵¹ Ivi, p. 408.

personaggio è un uomo ma ha più le caratteristiche di un animale e non ha un certo livello intellettuale che lo porti a ripristinare l'eresia dolciniana.

Oltre a questi due monaci, ci sono cinque personaggi che hanno il ruolo di vittime, altro elemento fondamentale del genere poliziesco. Il primo monaco che muore è Adelmo da Otranto, un giovane miniatore molto abile; l'omicidio è avvenuto il giorno precedente a quando Guglielmo giunge all'abbazia. Il secondo monaco che viene ucciso è un altro copista, Venanzio da Salvemec, grande conoscitore del greco; il terzo monaco che perde la vita è l'aiuto bibliotecario, Berengario da Arundel. Da una prima occhiata si vede come questi tre personaggi siano legati alla biblioteca e allo scriptorium; infatti questa è la chiave per capire le loro morti. Berengario e Adelmo nascondono anche un segreto: il secondo si concede carnalmente all'aiuto bibliotecario perché questi gli confidi un segreto della biblioteca. In preda ai sensi di colpa e all'agitazione si confida con Venanzio e poi si getta giù per il precipizio che si trova dietro le mura dell'Edificio.

La morte di Venanzio è collegata a quella del suo confratello: venuto a sapere che la biblioteca ha un segreto, vi si introduce di nascosto nel cuore della notte e ruba un testo greco. Muore nelle cucine e Berengario lo trova accanto al libro; decide di spostare il cadavere per fare in modo che non si venisse a sapere che qualcuno era a conoscenza di quel segreto per molto tempo taciuto della biblioteca. Di lì a poco muore anche Berengario mentre si stava facendo un bagno nei balnea, e il libro scompare. Verso la conclusione del romanzo si scopre che Venanzio e Berengario sono morti per avvelenamento dovuto a una sostanza liquida, altamente tossica, con la quale erano state imbevute le pagine in greco del volume in questione.

Il quarto monaco che viene ucciso è Severino da Sant'Emmerano, che era responsabile dei balnea, dell'ospedale ed era anche un erborista. La sua morte è collegata

al ritrovamento del libro; Malachia, innamorato di Berengario, credeva che questi avesse fatto patti anche con Severino e pieno di gelosia lo uccide. Curioso di capire cosa avesse di così misterioso e proibito quel libro, Malachia lo sfoglia e viene anch'egli avvelenato.

Guglielmo riesce a scoprire che l'assassino è un anziano monaco cieco, Jorge da Burgos; il colpevole, come avviene molto spesso nei romanzi gialli è la persona meno sospettabile. In questo caso Jorge è un uomo di ampia cultura, che in passato aveva assunto il ruolo di bibliotecario, abbandonato poi per via della sua cecità. Jorge aveva ottenuto quel ruolo perché aveva procurato un libro greco molto raro, contenente il secondo libro della *Poetica* di Aristotele, secondo il quale il riso era una manifestazione positiva, mentre per il monaco indicava la debolezza umana. Jorge ha paura che il secondo volume possa avere una grande diffusione come quella che ha avuto il primo, e lo nasconde in una stanza segreta della biblioteca. Quando si accorge che alcuni monaci sono interessati ad argomenti che lui considera non adatti, come il riso e si stanno avvicinando al libro, decide di avvelenare con una sostanza mortale le pagine del volume, per evitare che le teorie del filosofo greco vengano alla luce.

Del nome del personaggio di Jorge, Eco nelle *Postille* scrive che ricorda molto quello di Jorge Luis Borges, lo scrittore, saggista e poeta argentino:

Volevo un cieco a guardia di una biblioteca (il che mi sembrava una buona idea narrativa) e biblioteca più cieco non può che dare Borgés. [...] Quando ho messo Jorge in biblioteca non sapevo ancora che fosse lui l'assassino. [...] I personaggi sono costretti ad agire secondo le leggi del mondo in cui vivono. Ovvero, il narratore è prigioniero delle proprie premesse.⁵²

Eco sottolinea come sia stato composto il suo primo romanzo, a partire dalle

⁵² Ivi, pp. 515-516

premesse. Inoltre, essendo *Il nome della rosa* un romanzo plurigenetico, è necessario che lo scrittore utilizzi anche gli elementi degli altri generi, in questo caso l'effetto di sorpresa nel momento della rivelazione del colpevole.

Jorge compie un ultimo omicidio, proprio prima che Guglielmo sveli tutti i misteri legati alla vicenda: ovvero, rompendo il meccanismo di un passaggio segreto, mura vivo l'abate Abbone, che perirà per soffocamento. L'abate è importante per la vicenda perché è colui che all'inizio pone le regole da seguire a Guglielmo per le indagini; inoltre ha anche il ruolo da mediatore nella disputa che deve avvenire all'interno delle mura della sua abbazia. È un personaggio che viene sempre presentato titubante, pieno di paure e di ansie e il cui interesse è soprattutto quello di mantenere alto l'onore.

C'è poi un ultimo personaggio, molto misterioso, che dà informazioni importanti per la risoluzione dei misteri. È un vecchio monaco, Alinardo da Grottaferrata, molto irato per un torto fattogli in passato: sarebbe dovuto diventare il nuovo bibliotecario, posto che gli venne sottratto da Jorge. Lui non rivela mai che è stato proprio Jorge a rubargli il posto che gli spettava per anzianità, ma altri monaci hanno fornito alcuni indizi che sono stati necessari per il processo risolutivo compiuto da Guglielmo. Alinardo viene descritto al pari di un pazzo, che inveisce di frequente contro i monaci stranieri. Questo personaggio è convinto dell'arrivo dell'Apocalisse e convince tutti, compreso Guglielmo, che l'assassino segua lo schema delle sette trombe per compiere i propri delitti.

CAPITOLO TERZO

IL PENDOLO DI FOUCAULT

III.1. Il secondo romanzo neostorico

Il pendolo di Foucault è stato pubblicato nel 1988, dopo otto anni dal primo romanzo, *Il nome della rosa*, che aveva innovato la scrittura narrativa e il genere storico. Come il precedente, anche in questo è osservabile la componente plurigenetica dei romanzi neostorici: infatti, *Il pendolo di Foucault* ha caratteristiche del romanzo storico e della narrativa esoterica. Sono osservabili, inoltre, tratti del genere poliziesco, anche se in minor misura. Le caratteristiche della *detective story* nel secondo romanzo di Umberto Eco sono principalmente la presenza di un'ipotetica vittima scomparsa, il colonnello Ardenti, e dell'indagine che il commissario De Angelis compie all'inizio della narrazione. Le ricerche del colpevole portano il poliziotto a interrogare anche due dei tre protagonisti del romanzo, il narratore, Casaubon, e il suo amico Jacopo Belbo, redattore in una casa editrice, la Garamond, perché potevano essere gli ultimi ad averlo visto prima che sparisse. Questa indagine viene presto dimenticata, anche dal lettore, perché il narratore va all'estero e continua il racconto delle proprie vicende. Nelle prime pagine del romanzo vengono citati anche due personaggi protagonisti di romanzi polizieschi, Sam Spade e Marlowe; il narratore richiama i due detective perché la sua posizione da seduto con le gambe sul

tavolo mentre sorseggiava del whisky sembrava la loro e perché si apprestava alla ricerca della chiave d'accesso per il computer del suo amico.

Gli elementi della narrativa esoterica sono presenti in tutta la narrazione, fin dal primo capitolo dove viene spiegato il significato della prima *sefirah*: «è Keter, la Corona, l'origine, il vuoto primordiale».¹ Le *sefirot* sono delle emanazioni di Dio e sono termini appartenenti alla cabala ebraica; la loro presenza è dovuta a un personaggio, Diotallevi, che si considera ebreo e segue i precetti e gli insegnamenti dell'ebraismo; nel corso della narrazione vengono spiegate e definite le altre nove *sefirot*. Come spiega il narratore, l'insieme delle emanazioni divine crea una struttura ramificata; Umberto Eco ne inserisce la rappresentazione, come aveva fatto per il complesso abbaziale ne *Il nome della rosa*, all'inizio del romanzo:

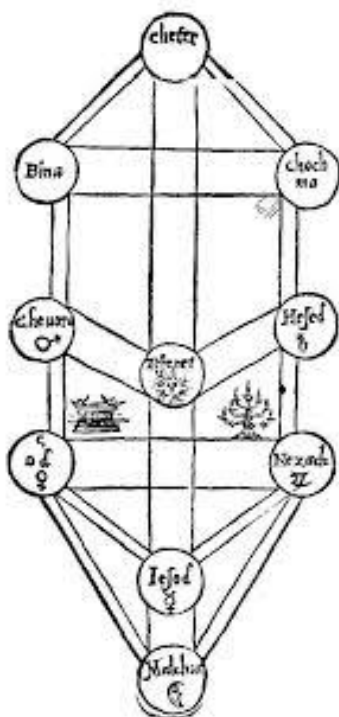


Immagine 4. Albero sefirotico (U. ECO, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 5).

¹ U. ECO, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 28.

A differenza di Diotallevi, gli altri due protagonisti sono inclini a seguire un'altra cabala, quella esoterica perché ritrovano di frequente richiami alla sfera dell'occultismo, dei riti di iniziazione a comunità segrete, e perché sono stati coloro che hanno dato avvio per gioco al Piano, che è diventato sempre più complesso e segreto. Il Piano è «costruito sull'analogia [...] e su allusioni tali da creare una diversa e più attraente Verità metastorica, nascosta ai più in cui *Tutto si tiene*».² Enrico Manera riprende un'idea di Belbo, Casaubon e Diotallevi mentre provano a combinare con il computer concetti, frasi di romanzi, che erano stati consegnati alla casa editrice; nello scegliere le espressioni da inserire decidono di non omettere nulla, e aggiungono anche frasi come «Minnie è la fidanzata di Topolino»,³ perché secondo loro

Se incominciamo ad ammettere la possibilità che ci sia anche un solo dato, nell'universo, che non rivela qualcosa d'altro, siamo già fuori dal pensiero ermetico».⁴

Infatti, i tre protagonisti hanno stabilito delle regole che devono seguire per la creazione del piano, necessarie perché non si creino degli errori e per evitare che ci siano delle parti inventate, tutto deve avere una connessione logica:

Prima regola, i concetti si collegano per analogia. Non ci sono regole per decidere all'inizio se un'analogia sia buona o cattiva, perché qualsiasi cosa è simile a qualsiasi altra sotto un certo rapporto. [...]

La seconda regola dice infatti che, se alla fine tout se tient, il gioco è valido. [...] Dunque è giusto.

Terza regola: le connessioni non debbono essere inedite, nel senso che debbono

² ENRICO MANERA, "La superstizione porta sfortuna". *A trent'anni da Il pendolo di Foucault*, in «Giap-II blog di Wu Ming», ottobre 2018, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/10/il-pendolo-di-foucault-30ennale/>, (data di ultima consultazione 29/01/2020).

³ U. ECO, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 415.

⁴ Ivi, p. 416.

essere già state poste almeno una volta.⁵

Il Piano consiste nel ricostruire la storia di un complotto universale, nel quale sono coinvolte molte sette segrete, come i Rosacroce o i Templari, che inizia quando non si hanno più prove certe dell'esistenza dei templari e che ha come scopo la ricerca del Graal.⁶

Il concetto racchiuso nella terza regola viene esplicitato, con parole diverse anche ne *Il cimitero di Praga*: «L'opera non conteneva nulla che non fosse già stato scritto altrove». ⁷ In entrambe le occasioni viene messo in evidenza il fatto che tutte le falsificazioni prodotte dai personaggi dei romanzi di Umberto Eco hanno un fondamento di realtà, come accade per i suoi romanzi storici, che sono ricostruzioni della storia universale. In modo particolare, per quello che riguarda il sesto romanzo, l'aspetto veritiero della narrazione è nettamente maggiore rispetto alla finzione perché ne *Il cimitero di Praga* Eco inserisce tutti personaggi realmente esistenti:

Il solo personaggio inventato di questa storia è il protagonista, Simonino Simonini. [...] Tutti gli altri personaggi [...] sono realmente esistiti e hanno fatto e detto le cose che fanno e dicono in questo romanzo.⁸

La costruzione del Piano avviene tramite l'elaborazione casuale di affermazioni inserite all'interno di un computer, che viene personificato perché Belbo, dopo averlo acquistato decide di dargli un nome, Abulafia. Susanne Kleinert nell'articolo *L'intellettuale e il computer*, sostiene che

⁵ Ivi, p. 678.

⁶ Il tema della ricerca del Graal viene ripreso anche nel quarto romanzo di Eco, *Baudolino*. Il protagonista viene a conoscenza di questa reliquia, denominata Gradale, da due suoi amici, Borone e Kyot. Nel corso della narrazione, per convincere l'imperatore Federico Barbarossa a intraprendere un viaggio in oriente, Baudolino fa credere a tutti di aver ritrovato il Gradale, che in realtà è una vecchia coppa intagliata nel legno dal suo vero padre.

⁷ U. ECO, *Il cimitero di Praga*, cit., p. 373.

⁸ Ivi, p. 515.

L'invenzione del cosiddetto Piano non poteva avvenire senza lo strumento del computer. [...] L'aspetto dell'esteriorizzazione della memoria affascina Belbo, mentre il narratore Casaubon che ama le enciclopedie è piuttosto attratto dalla forza combinatoria della tecnologia informatica.⁹

La raccolta dei materiali dai quali trarre gli argomenti utili per ricostruire la storia dei Templari e dei Rosacroce è agevolata dal *Progetto Hermes*, piano di Garamond per la pubblicazione di due collane di scienza occulta, una seria per la casa editrice Garamond e una collana più commerciale che inviti a leggere il maggior numero di persone che viene intitolata *Iside Svelata*.¹⁰ Al progetto collaborano i tre protagonisti e un consulente, Agliè, che considera il complotto creato con Abulafia reale, arrivando perfino a uccidere.

Un'ulteriore caratteristica della narrativa esoterica è il racconto di riti magici, nei quali si vedono spiriti di uomini del passato entrare nel corpo di donne e uomini in *trance*. Il narratore assiste al primo rito quando si trova in Brasile; in quell'occasione si lascia coinvolgere mentre nelle due successive vi assiste solo come spettatore nascosto prima nella villa di un altro personaggio, Aglié, poi nel bosco. Nel secondo rito, quello nella radura, Casaubon rimane stupito anche dalla presenza di una nube verde misteriosa:

Era difficile sottrarsi al fascino della scena, anche perché le vesti delle celebranti si amalgamavano col biancore dei fumi, e le loro figure parevano uscire da quella oscurità lattea, e rientrarvi, come se ne fossero generate.¹¹

⁹ S. KLEINERT, *L'intellettuale e il computer: il gioco combinatorio e la riflessione sulla figura dell'intellettuale nel Pendolo di Foucault di Umberto Eco*, in «Cahiers d'études italiennes», novembre 2010, <https://journals.openedition.org/cei/109>, (data di ultima consultazione 29/01/2020).

¹⁰ Ne *Il cimitero di Praga* Umberto Eco si autocita: infatti verso la conclusione della narrazione l'alter ego del protagonista afferma di vedere una donna di nome Diana «svelata come Iside» (U. ECO, *Il cimitero di Praga*, cit., p. 457), chiaro rimando al secondo romanzo.

¹¹ U. ECO, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 396.

Il romanzo si conclude con un altro rito durante il quale vengono evocati tre spiriti di rosacrociatori che devono rivelare un segreto, come ritrovare il Graal.

Un rito esoterico compare anche ne *Il cimitero di Praga*: verso la fine del romanzo il protagonista Simonini, a sua insaputa, viene condotto in una vecchia cappella nella quale deve avvenire una messa nera, dove viene invocato il diavolo consacrando le ostie a questi, tramite il corpo di una donna.

Un ultimo aspetto di carattere esoterico de *Il pendolo di Foucault* è la numerologia; infatti il Piano viene costruito anche seguendo numeri ricorrenti nella storia dei Templari e nella cabala. I più ricorrenti sono il 10 che è il numero delle *sefirot*, il 120 che indica il periodo di tempo tra gli incontri dell'ordine dei cavalieri templari dopo l'uccisione dell'ultimo maestro. Inoltre, anche il pendolo ha un collegamento con l'esoterismo perché nella sua legge per descriverne il moto presenta una costante, il π , che essendo infinita può contenere tutte le combinazioni. Il π ritorna anche quando i protagonisti discorrono con Aglié sulle proporzioni della piramide di Cheope:

"Verità?" rise Aglié, [...] "Quid est veritas, come diceva un mio conoscente di tanti anni fa. In parte si tratta di un cumulo di sciocchezze. Per cominciare, se si divide la base esatta della piramide per il doppio esatto dell'altezza, calcolando anche i decimali, non si ha il numero bensì 3,1417254. Piccola differenza, ma conta."¹²

La numerologia della cabala esoterica ricorre anche nella struttura del romanzo: il romanzo è suddiviso in dieci capitoli, chiamati con i nomi delle *sefirot*, ognuna delle quali ha un proprio significato, in quanto essenza divina, al quale è collegato il contenuto del testo. È già stato osservato il collegamento del primo capitolo, *Keter*; a titolo esemplificativo, l'ultimo capitolo *Malkut* racconta dell'epifania di Casaubon sulla

¹² Ivi, p. 321.

conoscenza, e infatti il significato del termine è “saggezza”. Un altro richiamo alla numerologia è osservabile nella quantità dei sotto-capitoli che sono 120, numero che richiama l’intervallo di anni tra gli incontri dei templari.

Il terzo genere del romanzo di Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*, è quello storico. La narrazione ha inizio nel 1984, in una data precisa, nella notte del 23 giugno quando uno dei protagonisti è nascosto nel museo parigino, il Conservatoire des Arts e Métiers. Mentre aspetta la mezzanotte ripercorre tutta la sua vita, da quando era studente fino al Piano, ideato insieme a Belbo e Diotallevi. In tutta la narrazione sono presenti salti temporali; se in un capitolo il narratore racconta di un avvenimento collegato al Piano, in quello successivo può esserci un rimando a un passato più prossimo; il movimento della narrazione ricorda quello del pendolo, infatti lo stesso Eco scrive a tal riguardo in *Come scrivo* appartenente alla raccolta di saggi *Sulla letteratura*:

Col *Pendolo*, lo stesso movimento oscillatorio dell’artificio eponimo, mi obbligava a un’altra struttura temporale. [...] Per il *Pendolo* ho costruito una sorta di struttura a serpentina, che registrava i ritorni al passato e le anticipazioni al futuro. Come un indice graduato, o degli assi cartesiani ortogonali.¹³

Ci sono nel romanzo diverse analessi; il lettore a partire dal primo *flashback* viene proiettato nel passato; per conoscere la conclusione della vicenda che aveva iniziato a leggere deve ripercorrere tutti i passi che hanno condotto Casaubon a Parigi. Questo aspetto allunga la storia, che poteva risolversi in poche pagine. Analessi e prolessi sono necessarie per intervallare i diversi momenti del racconto che i personaggi vivono. Nella totalità del romanzo sono presenti anche le analessi che riguardano alcune vicende nel passato di Belbo, quando si trovava nel paese piemontese per nascondersi durante il

¹³ Ivi, pp. 346-347.

secondo conflitto mondiale, delle quali una molto significativa è quella del racconto di come il personaggio da bambino volesse suonare la tromba:

Riportai Belbo ai suoi ricordi. [...] La tromba la imparavo da solo, in quei pomeriggi d'estate in cui in oratorio non c'era nessuno, e io mi nascondevo nella platea del teatrino... Ma studiavo la tromba per ragioni erotiche.¹⁴

Vengono narrati diversi episodi, che permettono al lettore di ricostruire gli anni finali della guerra. Durante i dialoghi, Belbo utilizza come esempio per spiegare alcuni concetti, come per esempio la cavalleria spirituale, proprio il suo passato. Suo zio, fascista, era stato arrestato dai partigiani che lo avevano portato davanti a Terzi, il loro capo:

Si era presentato, maggiore degli alpini Carlo Covasso, mutilato e grande invalido di guerra, medaglia d'argento. E Terzi era scattato anche lui sull'attenti e si era presentato, maresciallo Rebaudengo, dei Reali Carabinieri, comandante della brigata badogliana Bettino Ricasoli, medaglia di bronzo. [...] Poi, l'uno senza un braccio, l'altro senza una gamba, come un sol uomo avevano fatto un passo avanti e si erano abbracciati.¹⁵

Terzi lascia libero lo zio di Belbo perché non lo ritiene colpevole di nessun atto fascista e perché riconosce in Carlo la stessa sorte in guerra che gli era capitata.

Un altro elemento storico è la presenza dell'ordine cavalleresco dei Templari, la cui storia è argomento di tesi di Casaubon. Il protagonista racconta tutti gli avvenimenti storici attestati riguardanti l'ordine, dalla loro nascita fino al momento in cui Filippo il Bello fa giustiziare l'ultimo capitano e maestro Jacques de Molay. L'argomento dei Templari,

¹⁴ Ivi, pp. 364-365.

¹⁵ Ivi, p. 329.

soprattutto in collegamento a de Molay, è trattato in parte anche ne *Il cimitero di Praga* quando il nonno del protagonista gli racconta la storia dell'ordine cavalleresco.

Ne *Il pendolo di Foucault* il periodo che intercorre tra la creazione del Piano e la conclusione del romanzo risale agli anni Ottanta del secolo scorso, ma le vicende principali che riguardano il passato di Casaubon e Belbo coprono un lasso di tempo che inizia negli ultimi anni della Seconda guerra mondiale fino agli anni Sessanta. Per Umberto Eco è necessario ambientare le vicende dopo che siano stati commercializzati i *personal computer* in Italia, considerato che questo strumento è necessario per l'elaborazione del Piano; di conseguenza si è imposto un *terminus post quem*, il 1983, anno di uscita dei PC. La ricostruzione è ucronica perché Belbo, Casaubon e Diotallevi creano una possibile alternativa alla storia reale, attestata dalla storiografia. L'aspetto temporale viene esplicitato dallo stesso autore nel saggio *Come scrivo*, nella quale viene sottolineato anche che i personaggi devono aver vissuto il 1968, quando in Italia ci sono movimenti studenteschi di destra che protestano e manifestano in massa; a Milano c'è l'occupazione delle università, evento ricordato anche all'interno del romanzo.

In un articolo la studiosa Susanne Kleinert riporta una considerazione di Eco sul romanzo: l'autore attribuisce alla storia la funzione educatrice, infatti

Lo definisce come un testo pedagogico: «Il Piano è un programma per ricostruire la Storia, in modo paranoico. *Il Pendolo* è un testo pedagogico che dice di stare attenti, anche quando si fa storiografia».¹⁶

Come ne *Il nome della rosa*, nel secondo romanzo dello scrittore è presente una componente metaletteraria individuabile in diversi aspetti. In primo luogo, il fatto che è la

¹⁶ SUSANNE KLEINERT, *L'intellettuale e il computer: il gioco combinatorio e la riflessione sulla figura dell'intellettuale nel Pendolo di Foucault di Umberto Eco*, cit.

scrittura che porta alla elaborazione del Piano e lo stesso ha inizio a partire da manoscritti che Belbo aveva sulla sua scrivania nella casa editrice e da un antico documento ritrovato nei sotterranei di Provins. I documenti sono veri e propri romanzi che autori non di successo chiedevano di pubblicare alla Garamond.

La metaletterarietà è evidente anche perché due dei protagonisti scrivono: Belbo scrive i suoi sogni e i suoi pensieri nel computer e Casaubon riporta in forma di narrazione le vicende che lo hanno coinvolto.

Il pendolo di Foucault, come tutti i romanzi neostorici, ha molti riferimenti intertestuali a diversi settori culturali, come l'arte e la letteratura. Per quanto riguarda l'ambito letterario, Susanne Kleinert riscontra un collegamento con uno dei protagonisti che rimanda al *Faust* di Goethe: «Belbo è una figura d'ispirazione faustiana e si riferisce quindi a un mito moderno dell'intellettuale».¹⁷ Inoltre, trova delle citazioni tratte dall'opera di Goethe in diversi punti della narrazione, per esempio, come la stessa studiosa ricorda, nell'espressione «Bin ich ei Gott?»¹⁸ che si trova in conclusione del racconto di quando Belbo e Lorenza, per sbaglio, avevano investito un cane.

Un altro rimando alla letteratura, in questo caso antica, è nel momento in cui Lia cerca di spiegare a Casaubon l'inutilità e la pericolosità della ricostruzione storica che lui e i suoi amici avevano compiuto:

Il vostro piano non è poetico. È grottesco. Alla gente non viene in mente di tornare a bruciare Troia perché ha letto Omero. [...] Il vostro piano è pieno di segreti, perché è pieno di contraddizioni. Per questo potresti trovare migliaia di insicuri disposti a riconoscersi. Buttate via tutto. Omero non ha fatto finta. Voi avete fatto finta.¹⁹

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ U. ECO, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 603.

¹⁹ *Ivi*, p. 592.

Lia utilizza un confronto con un'opera antica per avvalorare le sue motivazioni; inoltre, le parole possono essere lette come una premonizione, Lia sa che Casaubon, Belbo e Diotallevi hanno scritto qualcosa di più grande di loro, che non porta a belle conseguenze.

Vi sono poi due riferimenti intertestuali collegati alla sfera filosofica: il primo riguarda Abulafia, che come ricorda Susanne Kleinert «Il nome Abulafia [...] rimanda al filosofo cabalistico spagnolo del Duecento e inserisce il computer nella lunga tradizione del pensiero combinatorio».²⁰ Il secondo riguarda il titolo dell'opera sulle scienze occulte, *Iside Svelata*, il cui nome riprende quello di un'opera di teosofia della russa Helena Blavatsky.

Una terza disciplina è la fisica, perché nel primo capitolo viene presentato il Pendolo che si trova al Conservatoire des Arts et Métiers a Parigi. Ne viene spiegato il moto oscillatorio e ne viene enunciata la legge. Durante la visita al museo il narratore elenca una serie di strumenti scientifici, come specchi e lenti e si sofferma sul periscopio:

fatto [...] di due scatoloni incastrati ad angolo ottuso, con la scatola più lunga che si protendeva a mo' di tubo fuori dalla garitta [...] raggiungendo una finestra superiore da cui, certo per un gioco interno di lenti che gli consentiva grande angolo di visione, captava le immagini esterne.²¹

Altri richiami alla sfera scientifica del sapere si trovano nel quarantasettesimo sottocapitolo nel quale Aglié mostra ai suoi ospiti la sua collezione che comprende, per esempio, una salamandra imbalsamata; successivamente compare un altro elemento che è

²⁰, ²⁰ S. KLEINERT, *L'intellettuale e il computer: il gioco combinatorio e la riflessione sulla figura dell'intellettuale nel Pendolo di Foucault di Umberto Eco*, cit.

²¹ U. ECO, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 26.

collegabile sia alla fisica che alla geologia, le correnti telluriche. Di tale aspetto Giacomo Maria Prati in un articolo intitolato *La Nuova Atlantide di Eco. Seguendo il Pendolo tracce di una scienza alternativa?* scrive:

Le “correnti telluriche”, [...] definizione poetica delle linee di forza del campo magnetico terrestre e che corrispondono al tema di "punti differenziali" che causano deviazioni anomale nel Pendolo di Foucault. Il tema filosofico-scientifico di "condotti energetici" che attraversano la terra si mescola con quello solo apparentemente differente della *teoria della terra cava* e appare dominante nella dinamica del romanzo, ritornando, direttamente o per allusioni, in molti capitoli.²²

Lo studioso evidenzia la correlazione tra aspetti puramente scientifici, la forza del campo magnetico, con quelli filosofici; infatti un'altra disciplina è la filosofia che presenta, oltre alla teoria sopra citata, altri riferimenti, anche in chiave cabalistica, ma il più importante può essere riassunto con il paradosso di Socrate, “So di non sapere”, che compare due volte nel romanzo. Nella prima occasione, Casaubon deve scoprire la password per accedere al computer di Belbo: prova a inserire tutte le combinazioni che gli sovengono ma con esito negativo. Una volta esaurite tutte le idee, «per odio verso Abulafia, all'ennesima richiesta (“Hai la parola d'ordine?”) risposi: “No.”».²³ La mancanza di conoscenza lo aveva condotto alla soluzione corretta della domanda che lo tormentava da ore. La seconda occasione è alla fine del romanzo quando Belbo rinuncia alla propria vita ammettendo di non sapere quale fosse la mappa necessaria da porre sotto il Pendolo: il “no” che dice è un'ammissione di non sapere quello che gli viene richiesto, dopo che a lungo aveva cercato anche lui la soluzione del segreto. Da queste due risposte negative

²² GIACOMO MARIA PRATI, *La Nuova Atlantide di Eco. Seguendo il Pendolo tracce di una scienza alternativa?*, in «Scienza & Tecnologia», settembre 2016, <https://wsimag.com/it/scienza-e-tecnologia/21297-la-nuova-atlantide-di-eco>, (data di ultima consultazione 31/01/2020).

²³ U. ECO, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 56.

Casaubon alla fine della narrazione ha un'epifania, una rivelazione: capisce che «la certezza che non vi era nulla da capire»²⁴ è la pace, non per lui che è cercato dalla setta che aveva ucciso Belbo, ma per tutti.

Come *Il nome della rosa*, anche *Il pendolo di Foucault* presenta una doppia lettura. Il “lettore popolare” riuscirà a comprendere il romanzo estraendo la trama dalla moltitudine di riferimenti intertestuali con più difficoltà rispetto al primo romanzo di Umberto Eco. L'autore usa il primo capitolo, *Keter*, per creare il patto finzionale con il lettore, al quale vengono forniti tutti gli elementi chiave che serviranno per la comprensione del romanzo e per la distinzione tra ciò che è reale e ciò che è solamente frutto dell'inventiva: infatti, vengono presentati i personaggi, introdotto il pendolo e vengono poste le premesse del Piano. Anche il nome del capitolo, come precedentemente ricordato, significa “origine”; infatti si tratta dell'inizio del romanzo per il lettore.

Umberto Eco afferma che, a differenza de *Il nome della rosa* che come immagine di partenza ha l'assassinio di un monaco, per *Il pendolo di Foucault* ha riscontrato maggiori difficoltà:

Le due immagini seminali [...] sono andate a cercar me, come uno psicanalista che tiri fuori a poco a poco il segreto del paziente da alcuni ricordi sconnessi e frammenti di sogni.²⁵

Le due immagini di cui scrive Eco sono quella del pendolo che egli stesso aveva visto nel museo del Conservatoire a Parigi e quella di lui da piccolo che suona la tromba a un funerale partigiano. Gli elementi rappresentano due delle vicende che vengono raccontate nel romanzo; il primo quella del Piano, del complotto, con la presentazione del

²⁴ Ivi, p. 703.

²⁵ ID., *Sulla letteratura*, cit., p. 332.

pendolo in apertura della narrazione. Il secondo rimanda alla storia di un giovane Belbo che si trova in un paesino del Piemonte e ha un desiderio, suonare la tromba. Il “Testo Chiave” come viene definito dal narratore Casaubon è proprio quello in cui Belbo ottiene il permesso a suonare la tromba al funerale; «Jacopo Belbo non aveva capito che aveva avuto il suo momento e avrebbe dovuto bastargli per tutta la vita».²⁶ Quella che per Eco è un’immagine seminale, per Belbo diventa il momento che tanto attende e, prima di morire, ne comprende il significato.

Un ultimo aspetto da tenere in considerazione al momento della lettura de *Il pendolo di Foucault* è il linguaggio utilizzato; ne *Il nome della rosa* l’autore ha compiuto uno studio finalizzato a una congruenza storica tra il modo di parlare dei personaggi e come comunicavano nel Medioevo. Per il secondo romanzo non è necessario un tale adeguamento perché la narrazione avviene nel presente, in epoca moderna. Eco decide di attribuire ai personaggi un modo di esprimersi che rispecchia le loro personalità e la loro funzione nel romanzo:

Nel *Pendolo* doveva entrare in gioco una pluralità di linguaggi, quello educato e arcaiceggiante di Aglié, quello pseudodannunziano di Ardenti, quello smagatamente e ironicamente letterario (voluto e sofferto) di Belbo dei *files* segreti, quello mercantile e kitsch di Garamond, e i dialoghi goliardici dei tre redattori nel corso delle loro irresponsabili fantasie.²⁷

Come per il precedente romanzo, anche ne *Il pendolo di Foucault* è elemento chiave sia la documentazione manoscritta degli autori che domandano la pubblicazione di opere alla casa editrice, sia il contenuto testuale di Abulafia.

²⁶ ID., *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 695.

²⁷ ID., *Sulla letteratura*, cit., p. 340.

I *files* hanno rilevanza nel romanzo anche perché sono un puro atto di scrittura creativa; questo richiama anche il manoscritto nel quale il protagonista racconta la sua storia e in particolare le vicende collegate al Piano. Inoltre, come per il primo romanzo, anche nel *Pendolo* si osserva la presenza di un documento che è causa degli avvenimenti, ovvero il testo parziale di un testo in francese antico trascritto nel XIX secolo e portato alla casa editrice da Ardenti che lo considerava collegato ai Templari. I protagonisti non prestano attenzione al documento che viene loro mostrato; verrà riconsiderato solo molti anni dopo a seguito di una visita di Casaubon al vecchio castello di Tomar in Portogallo. Il narratore crede di aver intuito quale sia il primo luogo dove si sono riuniti i Templari e dà una interpretazione leggermente diversa al documento di Ardenti:

Stavo prendendo finalmente sul serio il messaggio esibitoci da Ardenti. I Templari, costituitisi in ordine segreto, elaborano un piano che deve durare seicento anni e concludersi nel nostro secolo. [...] Il piano partiva da Tomar. E allora quale avrebbe dovuto essere il percorso ideale? [...] Naturalmente, mi dicevo ritornando a casa, non si trattava di scoprire il segreto dei Templari, ma di costruirlo.²⁸

In questo momento l'autore è consapevole che inizia un gioco di riscrittura della storia, collegando tutti gli avvenimenti a un complotto universale dei Templari. I protagonisti sono sempre più coinvolti nel piano, tanto che uno di loro, Belbo, giunge alla conclusione che tutto sia vero. Casaubon viene riportato alla realtà dalla compagna Lia che dà una diversa e, oggettivamente, più credibile interpretazione al testo di Ardenti: si tratta di una annotazione di un mercante e la parte criticata è ideata solamente in un secondo momento ed è dovuta a un'interpretazione errata del testo. Con questa doppia lettura l'autore vuole fare capire il peso che un documento può avere se considerato in un modo

²⁸ ID., *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 425.

piuttosto che nell'altro: se da subito i protagonisti avessero considerato l'ipotesi di Lia, tutto il Piano non sarebbe stato creato e non avrebbero perso la vita.

Durante la creazione del Piano vengono tenuti in considerazione anche i *Protocolli dei Savi Anziani di Sion*, falso storico creato dai servizi segreti russi, l'Okhrana, diffusi nei primi anni del XX secolo. Questa documentazione compare ne *Il cimitero di Praga*: per tutta la narrazione viene modificato un testo da parte del falsario-protagonista che tratta l'antisemitismo. Verso la conclusione del romanzo l'Okhrana chiede a Simonini di procurargli il testo completo, da far tradurre e diffondere in Russia: il testo coincide con i *Protocolli*.

Le vicende narrate si svolgono in diverse zone del mondo; i centri principali sono le città brasiliane di Bahia e Rio de Janeiro, Milano, un paesino senza nome in Piemonte e Parigi. Casaubon si sposta in Brasile insieme alla sua ragazza Ampero; lì conoscono Aglié, che li porta a un rito esoterico, durante il quale da spettatori ne diventano partecipi, lasciandosi trasportare dalla musica, anche a causa di incensi. Lo stesso Umberto Eco in *Come scrivo* spiega la scelta di questo paese extraeuropeo:

Per far passare tutto quel tempo dal 1968 al 1983 sono stato costretto a mandare Casaubon da qualche altra parte. Dove? I miei ricordi di alcuni riti magici a cui avevo assistito laggiù mi ha condotto al Brasile. [...] Ed ecco la ragione e l'origine, benedetta, di quella che a molti è parsa una digressione troppo lunga e che invece, per me [...] è fondamentale.²⁹

Un'altra città nella quale viene ambientata la maggior parte della narrazione è Milano: in un bar della città, Bar Pilade, frequentato da studenti universitari, si incontrano per la prima volta Belbo e Casaubon. Il locale rimane punto d'incontro tra i due fino al

²⁹ ID., *Sulla letteratura*, cit., p. 347.

momento in cui Belbo invita l'amico nella casa editrice presso la quale lavora con Diotallevi. La Garamond è anche il luogo d'incontro per la costruzione del Piano e si collega con una scala che porta a un'altra casa editrice, la Manuzio, di proprietà di Garamond. Umberto Eco ha studiato per lungo tempo come creare il passaggio tra i due edifici:

Manuzio e Garamond sono due stabili diversi ma attigui, tra i quali era stato praticato un passaggio, con una porta smerigliata e tre scalini. Ho calcolato a lungo come si potesse creare un passaggio tra quei due stabili, e se occorresse prevedere un dislivello, disegnando varie piante.³⁰

Si osserva come anche per questo romanzo l'autore presti grande attenzione a ogni aspetto, creando diverse opzioni come aveva fatto, per esempio, per le piante del complesso abbaziali ne *Il nome della rosa*.

L'altro luogo in Italia è un paese piemontese, il cui nome viene sempre indicato con tre asterischi, nel quale Belbo ha trascorso gli anni della Seconda guerra mondiale. Qui vengono ambientate le vicende inerenti al passato di Belbo e anche un soggiorno dei tre protagonisti nella sua vecchia casa di famiglia.

La quarta città è Parigi; la sua importanza è dovuta a diversi fattori: in primo luogo la presenza del Conservatoire, descritto all'inizio del romanzo, nel quale si svolge l'ultimo rito misterico. Per descrivere l'itinerario che Casaubon compie nel fuggire dal museo, Umberto Eco ha «passato varie notti tra le due e le tre a camminare [...] per non sbagliare il nome delle vie e gli incroci».³¹ In secondo luogo, Parigi secondo il Piano elaborato da Belbo, Casaubon e Diotallevi, era il terzo ritrovo dei Templari, che è saltato e ha dato origine alla catena di complotti che terminano con la morte di Belbo. Un'altra caratteristica

³⁰ ID., *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 338.

³¹ Ivi, p. 339.

di Parigi, necessaria perché avvengano i ritrovi delle sette esoteriche, è la presenza dei passaggi sotterranei,³² come quelli di un'altra città francese, Provins, nei quali è stato ritrovato il manoscritto che ha suscitato interesse nei protagonisti.

Ne *Il pendolo di Foucault* la voce narrante è quella di uno dei tre protagonisti, Casaubon, che è uno studente universitario di filosofia che in seguito collabora con due case editrici, la Garamond e la Manuzio. Come per *Il nome della rosa*, anche in questo romanzo è presente un narratore omodiegetico e onnisciente che racconta le proprie memorie. Nel *Pendolo*, però, è intercorso meno tempo tra i fatti e la loro narrazione, e ciò si riflette anche sulla scrittura.

Vi è anche una seconda voce che racconta, che è il narratore dei documenti di Abulafia, Belbo. Si tratta di testi scritti in prima persona in forma di diario, nel quale il personaggio annota sogni, considerazioni e ricordi di avvenimenti e incontri.

³² I sotterranei sono un luogo che ricorre spesso nella narrativa di Umberto Eco: in *Baudolino* si trovano al di sotto della città di Costantinopoli e vengono utilizzati dal protagonista per raggiungere prima una cripta e in seguito, cronologicamente, per fuggire dai barbari che stavano saccheggiando Santa Sofia. Ne *Il cimitero di Praga*, invece, vengono riprese in considerazione le fogne di Parigi che servono da collegamento tra i diversi luoghi della città, e nella narrazione sono luogo nel quale il protagonista seppellisce i corpi delle persone che ha ucciso.

CAPITOLO QUARTO

L'ISOLA DEL GIORNO PRIMA

IV.1. Il terzo romanzo neostorico di Umberto Eco

L'isola del giorno prima è stata pubblicata nel 1994 e presenta anch'esso i tratti tipici dei romanzi neostorici, primo fra tutti la plurigenericità. Il periodo storico che Umberto Eco sceglie per il suo terzo romanzo è il Seicento: il riferimento cronologico viene indicato nella prima pagina del libro, «presumibilmente tra il luglio e l'agosto del 1643».¹ Biagio D'Angelo nell'articolo *Intertestesi postmoderni "L'isola del giorno prima" e il nichilismo di fine secolo*, dà la motivazione nella scelta di Eco:

Il Seicento [...] era il secolo delle nuove scoperte, dei viaggi e delle conquiste, il tempo delle certezze e della fiducia nella scienza e nell'operato umano, nelle capacità di grandezza e sfrontatezza.²

Fin dall'inizio si possono trovare riferimenti al genere storico, come per esempio le frequenti analessi al periodo in cui il sedicenne piemontese, Roberto de la Grive di Pozzo

¹ U. ECO, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 5.

² BIAGIO D'ANGELO, *Intertestesi postmoderni "L'isola del giorno prima" e il nichilismo di fine secolo*, in «Verbum Analecta neolatina», Vol. 1, 1999, http://www.verbum-analectaneolatina.hu/en_cikk.php?id=36, (data di ultima consultazione 02/02/2020), p. 221.

di San Patrizio,³ era andato con il padre a difendere Casale dall'assedio spagnolo, dovuto alla guerra di successione del territorio piemontese di Monferrato. Finito l'assedio, dopo un vuoto temporale di circa quattro anni, Roberto si allontana dal paese natale per trasferirsi in Francia, prima ad Aix en Provence e in seguito a Parigi. Un altro elemento storico è la presenza di alcuni personaggi che sono realmente esistiti come i cardinali Richelieu e Mazarino e altri che sono richiamati in modo inequivocabile, per esempio Padre Emanuele è un richiamo esplicito a Tesauro, sia per il nome che per il suo interesse sulla metafora.

Un altro elemento storico è la peste che ha colpito l'Europa nel 1630: narrando gli avvenimenti di quel periodo, Eco non poteva omettere questa piaga, tanto che decide che il protagonista debba ammalarsi e guarire quando l'assedio sta per concludersi.

Umberto Eco in riferimento alla scelta cronologica collega il suo terzo romanzo sulla scia de *Il nome della rosa* e *Il pendolo di Foucault* per quello che riguarda i limiti temporali entro i quali viene narrata la storia:

L'isola del giorno prima è stata basata su una serie di costrizioni storiche. [...] Le costrizioni storiche si basavano sul fatto che avevo bisogno che Roberto partecipasse adolescente all'assedio di Casale, assistesse alla morte di Richelieu e quindi arrivasse alla sua isola dopo il dicembre 1642, ma non dopo il 1643, anno in cui Tasman passa da quelle parti.⁴

I tre avvenimenti ricordati da Eco sono importanti perché *L'isola del giorno prima* è anche un romanzo di formazione: si osserva una maturazione del personaggio nel corso delle vicende, soprattutto per quanto riguarda il sentimento d'amore. Le fasi della vita di Roberto sono facilmente individuabili: un primo periodo, fino ai sedici anni, durante il

³ Della descrizione del personaggio non vengono fornite molte informazioni, solo un accenno al suo fisico gracile e al fatto che aveva un disturbo alla vista dovuto a una pallottola che lo aveva colpito di striscio alla testa durante l'assedio di Casale.

⁴ U. ECO, *Sulla letteratura*, cit., p. 348.

quale vive con i genitori e, fraintendendo il padre, nasce in lui l'idea di avere un fratello cattivo, colpevole di tutte le cose negative che gli capitano. La seconda fase della vita del protagonista riguarda l'assedio a Casale, durante il quale Roberto, insieme al padre, difende la città. Riguardo a questo periodo, Pierantonio Frare scrive:

Roberto viene immediatamente sottoposto ad una serie di prove iniziatiche: il battesimo del fuoco, la morte del padre e il proprio ferimento (causati da una spiata che si direbbe condotta da Ferrante, o almeno da persona molto somigliante a Roberto), infine una serie di conversazioni [...] che lo introducono alla complessità del mondo.⁵

Inoltre, Roberto inizia ad avvicinarsi alla sfera emotiva e amorosa, innamorandosi, anche solo per un breve periodo. Verso la fine dell'assedio si ammala anche di peste, ma la sua guarigione è considerabile come il superamento di una prova iniziatica.

La terza fase della sua vita è collocabile a Parigi, presso il salotto⁶ della nobildonna Rambouillet. Nel tempo trascorso nella capitale francese conosce Lilia, che sarà sempre denominata "La Signora", e se ne innamora. Il sentimento nei confronti di questa donna è più maturo rispetto a quello del periodo dell'assedio.

L'ultimo periodo, infine, è quello durante il quale si trova sulla nave, in solitudine; deve cavarsela solo con le proprie forze, soprattutto dopo che l'unico compagno che aveva trovato muore annegato. Impara a nuotare, convinto di riuscire a raggiungere l'Isola, ma i tentativi sono fallimentari. Riflette sulla morte, sul suo destino e anche sull'amore: cresce in lui un nuovo sentimento, la gelosia che viene giustificata come espressione dell'innamoramento:

⁵ PIERANTONIO FRARE, *L'isola del giorno prima, ovvero come leggere un libro (del mondo)*, in «Vita e pensiero», LXXVIII 1, gennaio 1995, p. 1, <http://www.pierantoniofrare.it/pbecoisola.htm>, (data di ultima consultazione 04/02/2020).

⁶ Anche ne *Il cimitero di Praga* compare questo elemento: infatti il Narratore ricorda che il protagonista a un certo punto inizia a frequentare il salotto di Juliette Adam, che si trova anch'esso a Parigi.

Se la gelosia nesce dall'intenso amore, chi non prova gelosia per l'amata non è amante, o ama a cuor leggero, tanto che si sa di amanti i quali, temendo che il loro amore si quieti, l'alimentano trovando a ogni costo ragioni di gelosia.

Duque il geloso (che pure vuole o vorrebbe l'amata casta e federe) non vuole né può pensarla se non come degna di gelosia.⁷

Alla fine del romanzo si nota un aspetto caratteristico dei romanzi neostorici, ovvero la confusione creatasi dall'intreccio della finzione con la realtà storica: Roberto credendo vero quello che scrive nella sua storia si convince che il suo ruolo è quello di diventare l'eroe del suo racconto; crede che la donna amata sia dall'altra parte dell'Isola, decide di salvarla e si lascia trasportare dalla corrente verso nord. Ma la confusione tra vero e falso si nota nella totalità della narrazione e lo stesso protagonista afferma che «il Romanzo racconta cose che forse non sono veramente accadute, ma che avrebbero potuto benissimo accadere»: ⁸ con queste parole pone l'attenzione sul fatto che i romanzi neostorici ricostruiscono e reinterpretano la realtà, come aveva sottolineato anche Giuliana Benvenuti in *Il romanzo neostorico italiano*.

L'isola del giorno prima presenta alcuni elementi dei romanzi d'avventura. In primo luogo, la presenza di un viaggio in mare e di un naufragio in una terra lontana dalla città natale del protagonista: nel caso di Eco il protagonista si trova bloccato su una nave, anche se posta vicino a un'isola. Un primo confronto avviene con l'opera di Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), «primo riferimento archetipico di tutti i romanzi che prendono avvio da un naufragio». ⁹ Anche il nome del protagonista de *L'isola del giorno prima* ricorda il personaggio di Defoe, collegamento evidenziato da Biagio D'Angelo

⁷ U. ECO, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 340.

⁸ Ivi, p. 341.

⁹ B. D'ANGELO, *Intertesti postmoderni "L'isola del giorno prima" e il nichilismo di fine secolo*, cit., p. 217.

nell'articolo *Intertesti postmoderni "L'isola del giorno prima" e il nichilismo di fine secolo*:

Nell'"Isola" il nome completo del protagonista è Roberto de la Grive Pozzo di San Patrizio: indubbiamente un lettore "medio" penserà a Robinson Crusoe (Robin identificato come diminutivo di Roberto in inglese). [...] Pozzo di San Patrizio (cioè un pozzo senza fondo) è "widow's cruse", e da qui il passaggio da "cruse" a "Crusoe" è un gioco semplice.¹⁰

Un altro elemento dei romanzi d'avventura è quello dell'isola che si crede sia disabitata; in realtà dopo che Padre Casper gli racconta la sua storia, il lettore viene a conoscenza che l'isola è abitata da indigeni cannibali. Sempre D'Angelo nota una connessione tra questo elemento e «la ricerca della "terra incognita"»¹¹ presente nel romanzo *L'isola misteriosa* (1874) di Jules Verne. Umberto Eco, in *Ironia intertestuale e livelli di lettura*, ammette la presenza di richiami all'opera dello scrittore francese:

Chiunque abbia colto, poniamo, nell'isola del giorno prima degli ammiccamenti all'isola misteriosa di Verne (per esempio la domanda iniziale se si tratti di isola o continente) deve desiderare che anche gli altri lettori si accorgano di questo ammiccamento.¹²

Il tema della ricerca di una terra lontana e quasi irraggiungibile è presente anche in *Baudolino*: infatti il protagonista del romanzo, dopo una promessa al suo maestro, compie un viaggio in oriente verso il regno del Prete Giovanni. Se nel Seicento erano comuni questi viaggi lontani di scoperta, non lo erano nel Medioevo, considerato che la cartografia non era precisa, non si avvicinava alla disposizione reale della Terra anche perché non

¹⁰ Ivi, p. 217.

¹¹ Ivi, p. 218.

¹² U. ECO, *Sulla letteratura*, cit., p. 243.

erano ancora state scoperte le Americhe nel XII secolo.

L'unica caratteristica ne *L'isola del giorno prima* che, invece, si oppone alla maggior parte dei romanzi d'avventura è la mancanza di un lieto fine, di un rientro a casa del protagonista, come accadeva per esempio ne *I viaggi di Gulliver* (1726) di Jonathan Swift.

Un'altra caratteristica che rimanda al romanzo d'avventura è la presenza di continui riferimenti alla geografia e alla cartografia: elemento anche di importanza storica in quanto vengono prese a riferimento le carte seicentesche. La presenza di carte geografiche è collegabile allo scopo della navigazione delle due navi, l'*Amarilli* e la *Daphne*, che devono raggiungere l'antimeridiano e trovare il modo di calcolare la longitudine.

Vi è poi il "Romanzo" nel romanzo, ovvero il racconto scritto sulla nave dal protagonista, che ha come personaggio principale il fratello Ferrante che compie un viaggio alla ricerca di Roberto. La stesura di questo romanzo secondario mette in evidenza la caratteristica di riscrittura secondo una diversa prospettiva della realtà, rielaborazione tipica dei romanzi neostorici. Durante il viaggio la nave di Ferrante si ferma in sette differenti isole, chiaro richiamo al romanzo di Jonathan Swift, *I viaggi di Gulliver*.

Come nei primi due romanzi di Umberto Eco ci sono molti riferimenti intertestuali a diverse discipline: le prime e le più sostanziose sono la filosofia e la teologia.¹³ Roberto si trova spesso a discutere di tali argomenti, collegati agli atomi, alla loro suddivisione infinita e alla possibilità che esistano infiniti mondi oltre alla Terra, con riferimenti anche alle sacre scritture. Nel trentasettesimo capitolo, inoltre, vi è una dichiarazione sulla vera filosofia:

¹³ Riferimenti intertestuali alla teologia sono molto presenti anche in *Baudolino*, quando i diversi abitanti delle terre del *Presbyter Johannes*, Pndapetzim, si incolpano a vicenda di eresia sostenendo diverse posizioni teologiche sulla Trinità. Inoltre, l'elemento religioso compare come riconoscimento del potere sui popoli: sia quando Federico Barbarossa discende a Roma per farsi incoronare dal pontefice, sia quando si discorre sull'effetto che le reliquie hanno sul popolo.

In questo grande vuoto del vuoto, l'unica cosa che veramente c'è, è la vicenda di questo divenire in innumerevoli composti transitori... Composti di che cosa? Dell'unico grande nulla, che è la Sostanza del tutto. [...] Se quella accetto, se questa Necessità riesco ad amare [...] questo è la condizione della Felicità. Solo accettando la sua legge troverò la mia libertà. [...] Se questo riuscissi davvero a comprendere, sarei davvero l'unico uomo che ha trovato la Vera Filosofia, e saprei tutto del Dio che si nasconde.¹⁴

Nel romanzo sono frequenti anche richiami alle scienze: il primo è alla “Macchina Aristotelica”, che è ispirata al cannocchiale utilizzato da Galilei per spiegare l'universo e al *Cannocchiale Aristotelico* di Emanuele Tesauro, testo di semiotica del Seicento.

Vi sono anche altri collegamenti alle scienze conosciute al tempo, come per esempio il calcolo della longitudine e le maree, che dipendono dalla vicinanza della Luna, causa dell'innalzamento e dell'abbassamento del livello dell'acqua. Padre Caspar¹⁵ ne vuole dare prova con alcuni esperimenti, usando uno strumento chiamato *Instrumentum Arcetricum*:

Cos'era l'*Instrumentum Arcetricum*? Era un arnese prefigurato molti anni prima dal Galilei. [...] E a Roberto che gli chiedeva se quel Galilei fosse quello stesso che aveva fatto una condannatissima ipotesi sul moto della terra, padre Caspar rispondeva che [...] come meccanico era uomo di genio, e grandissimo.¹⁶

Dalla lettura de *L'isola del giorno prima* si nota una caratteristica dei romanzi neostorici, presente anche nei primi due romanzi di Umberto Eco, che è la metaletterarietà. In diversi punti del racconto sono presenti dei documenti di diversa natura: il narratore ricostruisce la storia di Roberto a partire da lettere che il protagonista scrive a Lilia, il cui

¹⁴ U. ECO., *L'isola del giorno prima*, cit., p. 445.

¹⁵ Padre Caspar Wanderdrossel, un gesuita che cercava le prove del fatto che tra la nave e l'Isola passasse l'antimeridiano. Questa figura viene presentata come un «astronomo, e studioso di tant'altre discipline, presso la Curia Generalizia della Compagnia» (U. ECO., *L'isola del giorno prima*, cit., p. 225), e per Roberto assume ruolo di guida e compagno di disavventura.

¹⁶ U. ECO., *L'isola del giorno prima*, cit., P. 265.

contenuto fa riferimento ai romanzi. Verso l'inizio, il suo amico Saint-Savin¹⁷ gli spiega perché crede nell'esistenza di Ferrante:

Il Romanzo [...] deve sempre aver per fondamento un equivoco, di persona, azione o luogo o tempo o circostanza, e da questi equivoci fondamentali debbono nascere equivoci episodici, avviluppamenti, peripezie, e finalmente inaspettate e piacevoli agnizioni. [...] Il Sosia è un riflesso che il personaggio si trascina alle spalle o da cui è preceduto in ogni circostanza.¹⁸

Da questa citazione si osserva l'emergere di un elemento che è il tema del doppio: il protagonista è convinto dell'esistenza di un fratello che gli viene nascosto dai genitori per vergogna. La convinzione nasce da un fraintendimento da bambino di una affermazione ripetuta spesso dal padre.

Pare che il padre, che certamente era affezionato a quel figlio anche se lo trattava con la rudezza taciturna propria degli uomini di quelle terre, talora [...] lo sollevasse da terra e gli gridasse fieramente: "Tu sei il mio primogenito!".¹⁹

Roberto si crea un alter ego, un suo doppio, a cui dà il nome di Ferrante. A tal riguardo si esprime anche Umberto Eco, affermando che il tema del doppio, secondo Tesauro, è necessario in un romanzo che sia ambientato nel periodo barocco; ma aveva presente anche un altro richiamo letterario, ovvero il sosia di Dostoevskij. Frare ricorda che Roberto utilizza la presenza del fratello «come capro espiatorio delle proprie mancanze».²⁰

Una parte importante per quello che riguarda la componente metaletteraria è il

¹⁷ Personaggio che si ispira allo scrittore e filosofo seicentesco Savinien de Cyrano de Bergerac.

¹⁸ U. ECO., *L'isola del giorno prima*, cit., pp. 77-78.

¹⁹ Ivi, p. 24.

²⁰ P. FRARE, *L'isola del giorno prima, ovvero come leggere il libro (del mondo)*, cit., p. 1.

contenuto dell'ultima pagina del trentasettesimo capitolo: il narratore prima fa una considerazione sullo scrivere i romanzi e in seconda istanza riprende un concetto che era stato definito anche nelle *Postille a Il nome della rosa*, ovvero che il testo si scrive da sé:

Forse è questo, lo scrivere Romanzi: vivere attraverso i propri personaggi, far sì che questi vivano nel nostro mondo, e consegnare se stessi e le proprie creature al pensiero di coloro che verranno, anche quando noi non potremo più dire *io...* [...] Pieno di nuovo entusiasmo, Roberto decise di pensare l'ultimo capitolo della sua storia. Non sapeva che, specie quando gli autori sono ormai decisi a morire, i Romanzi spesso si scrivono da soli, e vanno dove vogliono loro.²¹

Inoltre, Roberto esprime una propria opinione sul lavoro compiuto dal romanziere durante la composizione dei romanzi: ovvero utilizzare tutti gli stratagemmi possibili affinché il lettore «a un certo punto dimentichi che sta leggendo e creda che tutto sia realmente accaduto».²² Le parole del protagonista rimandano al concetto di patto finzionale caratteristico dei romanzi storici. Lo scopo del romanziere è quello di scrivere un racconto che sia credibile a tal punto da far credere al lettore che stia raccontando di un avvenimento reale. In *Baudolino*, l'autore inserisce una significativa affermazione sul rapporto che intercorre tra narratore e lettore nei racconti o nelle lettere, principalmente di ambientazione storica:

Tu sei diventato la mia pergamena [...] su cui scrivo tante cose che avevo persino dimenticato, quasi come se la mano andasse da sola. Penso che chi racconta storie debba sempre avere qualcuno a cui le racconta, e solo così può raccontarle anche a se stesso.²³

²¹ U. ECO., *L'isola del giorno prima*, cit., p. 446.

²² Ivi, p. 342.

²³ ID., *Baudolino*, cit., p. 214.

Altre due peculiarità del romanzo scritto da Eco sono il linguaggio scelto per il proprio romanzo e il fatto che quest'ultimo parli della lingua. L'autore nella raccolta di saggi *Come scrivo* contenuto in *Sulla letteratura* spiega che per *L'isola del giorno prima* ha dovuto, visto il periodo storico in cui sono ambientate le vicende, utilizzare il barocco. Inoltre, il narratore all'inizio del romanzo si scusa con il lettore nel caso non riuscisse a interpretare tutti i termini che Roberto utilizza: infatti il lessico è misto, vi sono parole in italiano, altre in francese e in olandese.

L'elemento metalinguistico più significativo del romanzo riguarda la metafora. Padre Emanuele introduce a Roberto la figura retorica facendo un confronto con il Cannocchiale usato da Galilei:

Ma per capire la Cosa Pensante, ovvero il nostro modo di conoscere il Mondo, noi non possiamo che usare un altro Cannocchiale, lo stesso che già usò Aristotele, e che non è né tubo né lente, ma Trama di Parole, Idea Perspicace, perché è il solo dono dell'Artificiosa Eloquentia quel che ci consente di capire questo Universo.²⁴

Padre Emanuele ha inventato una macchina che permette di individuare, partendo da un elemento che chiama "Sostanza", molte metafore che permettono di descriverlo. Nel nono capitolo viene spiegato il funzionamento di questo macchinario, e come esso appariva agli occhi di Roberto, ovvero formato da ottantuno cassetti indicati con una coppia di lettere maiuscole. Vi erano poi dei rulli che fatti ruotare davano una combinazione che andava rintracciata nei cassetti. Padre Emanuele spiega al protagonista cosa sia la metafora:

Se l'Ingegno, e quindi il Sapere, consistono nel legare insieme Notioni remote e trovare Simiglianza in cose dissimili, la Metafora, tra le Figure la più acuta e

²⁴ ID., *L'isola del giorno prima*, cit., p. 84.

peregrina, è la sola capace di produrre Maraviglia, da cui nasce il Diletto, come dai cambiamenti delle scene a teatro. E se il Diletto che ci arrecano le Figure è quello d'imparar cose nuove senza fatica e molte cose in picciolo volume, ecco che la Metafora, portando a volo la nostra mente da un Genere all'altro, ci fa travedere in una sola Parola più di un Obietto.²⁵

La metafora, studiata ampiamente nel XVII secolo, è una figura retorica alla quale nel 1663 Emanuele Tesauro dedica un intero volume, il *Cannocchiale Aristotelico*, e viene impiegata nella poesia barocca.

Ulla Musarra-Schröder tratta brevemente l'argomento della metafora nel romanzo di Eco in riferimento ai capitoli relativi alla presenza di Roberto sulla nave, intento a osservare tutto ciò che lo circonda, e lo descrive con l'uso di metafore:

Trovandosi sul «meridiano antipodo» [...], Roberto cerca di far fronte all'ignoto tramite nuove e inventive descrizioni metaforiche. In conformità con il concettismo manieristico barocco eccelle soprattutto nel conferire proprietà artificiose ad ignoti fenomeni naturali, descrivendo la loro «innaturale natura». [...] Cercando di immaginarsi la Colomba Color Arancio, non può che interpretare questo primo colore tramite altri colori ancora più festosi.²⁶

Nel capitolo nel quale viene descritta la Colomba Color Arancio è presente anche una spiegazione simbolica a ciò che l'immagine di questo volatile rimanda. La presenza di questo elemento linguistico-letterario si osserva in molti passaggi del romanzo, perché viene usata per tutte le descrizioni.

Umberto Eco in *Come scrivo*, chiarisce quali siano state le immagini che lo hanno

²⁵ Ivi, pp. 85-86.

²⁶ ULLA MUSARRA-SCHRÖDER, *Umberto Eco e la metafora come strumento conoscitivo*, in «Ediciones Universidad de Salamanca», 12, settembre 2018, <http://revistas.usal.es/index.php/1576-7787/article/view/20499/20257> (data di ultima consultazione 03/02/2020).

portato alla scelta dell'argomento del suo terzo romanzo:²⁷ scrive che voleva cambiare totalmente ambientazione avvicinandosi alla natura, e quindi in questo modo decide di narrare il naufragio su un'isola. L'idea della collocazione sull'antimeridiano nasce in seguito all'acquisto di un orologio che indicava il cambio della data:

Il mio uomo doveva stare a ovest di quella linea e vedere un'isola a est, lontana non solo nello spazio ma anche nel tempo. [...] Poi, continuando a sfogliare l'atlante, ho scoperto che la linea passava anche attraverso l'arcipelago delle Figi. Figi, Samoa, Isole Salomone... [...] Poche letture, ed eccomi in pieno Seicento, il secolo in cui si incominciavano a infittire i viaggi di esplorazione nel Pacifico.²⁸

Altro aspetto importante è il ruolo del lettore: come i precedenti romanzi, anche *L'isola del giorno prima* presuppone una lettura multipla; il Lettore Modello, in questo caso, è colui che è in grado di comprendere la moltitudine di riferimenti intertestuali nei diversi ambiti e la particolare struttura ricettiva dell'opera, che viene analizzata ampiamente nell'articolo intitolato *L'isola del giorno prima, ovvero come leggere il libro (del mondo)* di Pierantonio Frare. Per lo studioso il lettore non è solo colui che legge il romanzo di Eco, ma ce ne sono altri due tipi interni al testo stesso.

L'autore 1 (Roberto) si rivela autore non di una ma di due storie: la propria, narrata attraverso le lettere alla Signora (storia 1a) e quella delle avventure del fratello Ferrante (storia 1b); inoltre, l'autore 1 ad un certo punto diviene a sua volta lettore, precisamente della storia 1b. le due storie sono consegnate al lettore 2, il quale, naturalmente, è anche autore: autore 2 della storia 2. [...] Infine, la storia 2 fa affidamento a un lettore 3.²⁹

²⁷ Come per i precedenti tre romanzi anche per *Baudolino* indica le immagini da cui è partito per la scrittura del suo quarto romanzo che sono una stanza chiusa all'interno della quale muore qualcuno (Federico Barbarossa nel castello di Ardrouni) e la costruzione di un documento falso (la lettera del Prete Giovanni a Federico).

²⁸ U. ECO, *Sulla letteratura*, cit., pp. 333-334.

²⁹ P. FRARE, *L'isola del giorno prima, ovvero come leggere un libro (del mondo)*, cit., p. 4.

Da ciò si desume che esistono tre livelli diversi di lettura del testo: il “lettore 2”, che poco prima lo studioso aveva indicato esser Eco, quando deve riportare il contenuto di ciò che ha letto dalle storie 1a e 1b cerca di dare una interpretazione a tutta la vicenda e completare proponendo due ipotetiche conclusioni alla storia che l’“autore 1” aveva lasciato incompleta a causa del suo abbandono della nave e dalla sua morte in mare. Eco cerca di rendere più scorrevole il testo, correggendo alcune lacune che trova nel Romanzo di Roberto.

Un caso simile di più lettori individuabili è presente ne *Il cimitero di Praga*: il romanzo è un diario intimo che si differenzia dalla tradizione dei romanzi in forma di diario, che ripercorrono la storia sia personale che socio-culturale, perché su questo vi scrivono due diverse personalità dello stesso individuo, il protagonista e il suo doppio. Quindi vi sono due primi lettori ai quali si aggiunge il Narratore, identificabile nella figura dell’autore, che ha ritrovato le carte e che, nei casi di confusione tra la conversazione delle due identità, riassume il contenuto. Infine, l’ultimo lettore è il pubblico che acquista il romanzo di Eco.

IV.2. Le caratteristiche de *L’isola del giorno prima*

Il terzo romanzo di Eco è suddiviso in quaranta capitoli,³⁰ ognuno dei quali presenta un determinato titolo che rimanda all’argomento chiave raccontato in quelle pagine: il primo è *Daphne* che è anche il nome della nave sulla quale Roberto naufraga, il secondo è *Di quel ch’è accaduto in Monferrato*, all’interno del quale viene raccontato l’inizio

³⁰ Questa suddivisione in quaranta capitoli si ripropone anche nel romanzo successivo, *Baudolino*.

dell'assedio di Casale. I capitoli del romanzo si possono dividere in due gruppi da venti ciascuno; nei primi si alternano le vicende dell'assedio e di Roberto a Parigi con quelle dove il protagonista giunge sulla nave; la seconda metà del romanzo ha come tema la vita sulla nave, prima in compagnia di Padre Caspar e poi in solitudine, e il romanzo che Roberto scrive. Come ricorda Frare nel suo articolo, i capitoli centrali, ovvero diciannovesimo, ventesimo e ventunesimo, sono quelli che collegano le due parti:

Il capitolo 19 segna la fine della grande analessi aperta all'inizio del libro: in esso termina il racconto delle vicende di Roberto anteriori al naufragio. Nel capitolo 20 Roberto scopre l'Intruso [...]; nel capitolo 21 padre Caspar racconta le proprie vicende fino all'arrivo di Roberto. [...] Da ora in poi la fabula, non più intersecata da analessi, viene arricchita dalle digressioni e complicata con l'inserimento di un'altra storia e del farsi di essa.³¹

Dall'estratto dell'articolo di Frare emergono le caratteristiche delle due macro-parti del romanzo, la prima metà abbonda di analessi, mentre nella seconda sono presenti delle digressioni e il racconto di un romanzo nel romanzo. Le digressioni riguardano le descrizioni della nave e dell'organizzazione degli spazi in essa, i dialoghi su aspetti filosofici e teologici di Roberto con Padre Caspar e i pensieri e il sogno che fa il protagonista di nuovo da solo nella nave.

Ne *L'isola del giorno prima* le analessi servono al narratore per richiamare gli eventi del passato del protagonista. I *flashback* non sono in forma di brevi paragrafi, bensì occupano interi capitoli, tredici tra i primi venti. Infatti, nella prima metà del romanzo si osserva un filo conduttore che è l'arrivo di Roberto sulla Daphne, e di salti indietro nel tempo, a Casale e a Parigi, che il narratore rintraccia tra le lettere che il protagonista scrive a partire da quando riprende le forze. Un esempio: nel quarto capitolo la voce narrante

³¹ U. ECO., *L'isola del giorno prima*, cit., p. 7.

inizia il racconto nel passato rivolgendosi direttamente al lettore e cercando di dare una motivazione alle azioni di Roberto;

Perché Roberto rievoca Casale per descrivere i suoi primi giorni sulla nave? Certo, c'è il gusto della similitudine, assediato una volta e assediato l'altra, ma a un uomo del suo secolo chiederemmo qualcosa di meglio. Caso mai della similarità dovevano affascinarlo le differenze, feconde di elaborate antitesi. [...]

Casale era stata all'inizio una storia di sortite.³²

Dopo aver spiegato la motivazione del racconto di Casale, si nota come prosegue il racconto degli avvenimenti della città.

I primi venti capitoli del romanzo, come precedentemente affermato, presentano molte analessi: queste figure retoriche servono a intersecare due storie, quella dell'arrivo sulla nave e il passato di Roberto. Però, l'inserimento della seconda trama rallenta il racconto delle esplorazioni che compie il protagonista nella nave, e allo stesso tempo crea *suspense*, il lettore prosegue nella lettura dei capitoli del passato perché vuole sapere come procedono le vicende nel presente. Anche nella seconda metà del romanzo abbiamo dei rallentamenti alla trama principale, che sono dovuti in un primo momento dalle lunghe conversazioni tra Caspar e Roberto e poi dalle riflessioni che quest'ultimo sostiene sull'infinità di mondi e sull'essere, sul rapporto tra le parti: per esempio, prova a immedesimarsi in una pietra e cerca di pensare come una pietra.

Il narratore del terzo romanzo di Umberto Eco è differente dai precedenti:³³ ne *Il nome della rosa* e ne *Il pendolo di Foucault* il narratore è un personaggio che ha vissuto gli eventi che sta raccontando. Ne *L'isola del giorno prima* l'autore compie una scelta

³² U. ECO, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 44.

³³ Differisce anche da *Baudolino*, nel quale il protagonista-narratore racconta tutta la sua vita da quando è stato adottato da Federico Barbarossa fino al momento della narrazione, e da *Il cimitero di Praga* nel quale si scambiano tre narratori diversi che hanno lo scopo di riportare alla luce fatti che il protagonista aveva eliminato dalla mente.

stilistica differente: il narratore è un individuo, che potrebbe essere l'autore stesso, che trovando una storia in un manoscritto non la riporta come semplice trascrizione, ma ne dà anche una sua interpretazione. Si riconosce, quindi, la figura di un narratore eterodiegetico onnisciente, ovvero esterno alla storia ma allo stesso tempo, avendo già compiuto una lettura delle lettere, sa quello che accadrà in seguito.

In diverse parti della narrazione il narratore interviene e spiega elementi che secondo lui risultano poco chiari, o delle mancanze, come nell'ultimo capitolo. Qui la voce narrante propone due ipotesi sul ritrovamento della *Daphne* e delle carte di Roberto:

Quanto è rimasta laggiù la *Daphne* prima che qualcuno la ritrovasse e riscoprisse gli scritti di Roberto? Tenta due ipotesi, entrambe fantasiose.³⁴

Elemento che ritorna nella narrativa storica di Eco è la presenza di scritti dai quali il narratore trae il suo romanzo, che nel caso de *L'isola del giorno prima* sono delle lettere indirizzate alla Signora e il romanzo, entrambi scritti a bordo della nave. Nel primo capitolo del romanzo, Eco decide di inserire un estratto tratto dalle lettere che Roberto scrive, perché vuole che il lettore creda che tutto ciò che segue non sia frutto dell'invenzione di un bravo romanziere, ma che sia realmente tratto da documenti veri e attestabili: in questo modo si viene a creare il patto finzionale tra autore e lettore.

Nell'ultimo capitolo è presente una dichiarazione ironica del narratore sull'uso di questo stratagemma nella scrittura romanzesca:

Infine, se da questa storia volessi farne uscire un romanzo, dimostrerei ancora una volta che non si può scrivere se non facendo palinsesto di un manoscritto ritrovato – senza mai riuscire a sottrarsi all'Angoscia dell'Influenza.³⁵

³⁴ U. ECO, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 466.

³⁵ Ivi, p. 473.

Le parole del narratore sono ironiche perché è come se stesse sostenendo che l'unico modo per scrivere un romanzo è partire da un manoscritto; questo è un richiamo al titolo *Naturalmente, un manoscritto* del prologo de *Il nome della rosa*.

Un ultimo aspetto non trascurabile è l'ambientazione di questo romanzo: ci sono diversi luoghi quadro degli avvenimenti della vita di Roberto. La prima città è Casale, nella quale si svolgono le vicende relative all'assedio, alla peste e alla morte di persone care; la seconda è Parigi, grande centro culturale europeo.

I luoghi che più interessano a Eco sono, però, la nave sulla quale il protagonista naufraga e l'Isola, meta tanto ambita quanto irraggiungibile. I due luoghi sono quelli che vengono descritti più nei dettagli: l'isola mediante l'utilizzo di metafore e con parallelismi alla donna amata, mentre la nave viene spiegata nella sua struttura, indicando quello che Roberto vede quando inizia a esplorarla.

Aveva deciso di scendere dal castello di poppa e [...] sapeva che avrebbe dovuto trovare una dozzina di cannoni ai due lati, e i pagliericci o le amache dei marinai. [...] Per una botola si era calato più sotto ancora, dove di solito avrebbero dovuto esserci altre provviste. E invece vi aveva trovato, organizzati con grande economia di spazio, giacigli per una dozzina d'uomini.³⁶

A bordo della nave ci sono degli elementi strani: è presente una serra e degli animali vivi, in piena salute e non denutriti, cosa ambigua dato che la nave è disabitata, quindi Roberto sospetta che ci sia qualcuno che si nasconde da lui e che si prende cura di loro; poi trova due stanze molto strane, in una ci sono molti orologi, mentre nella seconda c'è un organo che suona una melodia, intitolata *Daphne*.

³⁶ Ivi, p. 36.

Per quanto riguarda la descrizioni (elemento ricorrente dei romanzi storici) degli spazi sulla nave e sull'isola, che si trovano nell'oceano Pacifico, Eco riporta, nel saggio *Come scrivo*, una spiegazione di come ha potuto rappresentare al meglio l'ambiente:

Per *L'isola del giorno prima* sono stato naturalmente nei mari del sud, nella precisa posizione geografica di cui racconto, per vedere il colore del mare, del cielo, dei pesci e dei coralli – e nelle varie ore del giorno. Ma ho anche lavorato su disegni e modellini di navi dell'epoca, per sapere quanto poteva essere grande una cabina o un bugigattolo, e come si poteva passare dall'una all'altro.³⁷

Riguardo alle rappresentazioni della nave afferma che non ha inserito un disegno esemplificativo della suddivisione degli spazi all'interno del romanzo perché voleva creare confusione al lettore, in modo che la nave diventasse per lui un labirinto, dal quale diventava quasi impossibile uscire.

³⁷ ID., *Sulla letteratura*, cit., p. 339.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE SUL ROMANZO STORICO

BENVENUTI, GIULIANA, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci editore, 2019 (2012).

BOLONDI, ELISABETTA, *Il romanzo storico: un genere letterario tornato di grande attualità*, in «Sololibri.net», febbraio 2017, <https://www.sololibri.net/romanzo-storico-genere-attualita.html>.

CAO, CLAUDIA, *Sul ruolo della scrittura nel romanzo neostorico italiano*, in «Between», 10 (2015), p. 5, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2003/1869>.

CICCONE, STEFANIA, *Il romanzo storico*, Tesi di laurea, The University of British Columbia, September 1963, pp. 44-45, <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0106719>

ECO, UMBERTO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2018 (1994).

PIERANTONIO FRARE, *L'isola del giorno prima, ovvero come leggere un libro (del mondo)*, in «Vita e pensiero», LXXVIII 1, gennaio 1995, p. 1, <http://www.pierantoniofrare.it/pbecoisola.htm>.

- GANERI, MARGHERITA, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Piero Manni, 1999.
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Il romanzo storico*, trad. it. Eraldo Arnaud, Torino, Einaudi, 1974 (Berlino 1957).
- MANZONI, ALESSANDRO, *Storia della colonna Infame*, Roma, Tascabili Economici Newton, 1993 (1843).
- MARCHESE, LORENZO, *A che serve resistere? Finzione metastorica e romanzo storico*, in «Le parole e le cose», ottobre 2015, <http://www.leparoleelecose.it/?p=20761>.
- SORRENTINO, GABRIELE, *Il romanzo storico: prerogative e controindicazioni*, in «Novecento.org», 9, novembre 2017, <http://www.novecento.org/uso-pubblico-della-storia/il-romanzo-storico-prerogative-e-controindicazioni-2779>.
- VASSALLI, SEBASTIANO, *La chimera*, Torino, Einaudi, 2013 (1990).
- WATERS, SANDRA, *Narrating the Italian Historical Novel*, Tesi di laurea, Rutgers, The State University of New Jersey, gennaio 2009, <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/25640/>.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU UMBERTO ECO

D'ANGELO, BIAGIO, *Intertesti postmoderni "L'isola del giorno prima" e il nichilismo di fine secolo*, in «Verbum Analecta neolatina», Vol. 1, 1999, http://www.verbum-analectaneolatina.hu/en_cikk.php?id=36.

ECO, UMBERTO, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2008 (2002).

KLEINERT, SUSANNE, *L'intellettuale e il computer: il gioco combinatorio e la riflessione sulla figura dell'intellettuale nel Pendolo di Foucault di Umberto Eco*, in «Cahiers d'études italiennes», novembre 2010, <https://journals.openedition.org/cei/109>.

MANERA, ENRICO, *"La superstizione porta sfortuna". A trent'anni da Il pendolo di Foucault*, in «Giap-Il blog di Wu Ming», ottobre 2018, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/10/il-pendolo-di-foucault-30ennale/>.

MARNIERI, MARIA TERESA, *Il Cimitero di Praga di Umberto Eco, romanzo delle ambiguità. Invenzione narrativa e realtà storica tra misteri e intrighi del XIX secolo*, in «Revista de Lenguas Modernas», 20, giugno 2014, <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/14964>.

MUSARRA-SCHRÖDER, ULLA, *Umberto Eco e la metafora come strumento conoscitivo*, in «Ediciones Universidad de Salamanca», 12, settembre 2018, <http://revistas.usal.es/index.php/1576-7787/article/view/20499/20257>).

PRATI, GIACOMO MARIA, *La Nuova Atlantide di Eco. Seguendo il Pendolo tracce di una scienza alternativa?*, in «Scienza & Tecnologia», settembre 2016, <https://wsimag.com/it/scienza-e-tecnologia/21297-la-nuova-atlantide-di-eco>.

OPERE DI UMBERTO ECO PRESE IN ESAME

Il nome della rosa, Milano, Bompiani, 2007 (1980).

Il pendolo di Foucault, Milano, Bompiani, 2013 (1988).

L'isola del giorno prima, Milano, Bompiani, 2014 (1994).

Baudolino, Milano, Bompiani, 2000.

Il cimitero di Praga, Milano, Bompiani, 2010.