

eum x quaderni

Heteroglossia n. 12

Simboli e metafore di trasformazione nella dimensione pluriculturale delle lingue, delle letterature, delle arti

Atti del simposio internazionale, Macerata 17-18 Novembre 2010

a cura di Graciela N. Ricci

eum

In memoriam János Petöfi

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 12

Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarità. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali.

Comitato scientifico:

Lisa Block de Behar

Aline Gohard Radenkovic

Karl Alfons Knauth

Claire Kramersch

Hans-Günther Schwarz

Manuel Ángel Vázquez Medel

Geneviève Zarate

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato di redazione:

Hans-Georg Grüning

Danielle Lévy

Graciela N. Ricci

Armando Francesconi

Mathilde Anquetil

Segreteria:

Mathilde Anquetil

isbn 978-88-6056-349-1

Prima edizione: giugno 2013

©2013 eum edizioni università di macerata

via Carducci (c/o Centro Direzionale) - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Trento, 14 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

www.stampalibri.it

Franco Forchetti (Università di Macerata)

La narrativa della conoscenza. Simboli e metafore nei romanzi di Umberto Eco

1. *L'epistemologia romanzesca e la poetica della conoscenza*

Nel 1999 discussi nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Chieti la mia tesi di laurea in estetica intitolata "Le poetiche del simbolo e dell'intertestualità nell'opera narrativa di Umberto Eco". Nel 2000 uscì un mio articolo nella rivista "Studi medievali e moderni" (Forchetti 2000) che riassumeva il mio lavoro di tesi. Oggetto d'indagine erano dunque i primi tre romanzi di Umberto Eco. Sempre nel 2001 Eco dava alle stampe il suo quarto romanzo "Baudolino" che aggiungeva alla trinità letteraria (*Il nome della rosa*, *Il pendolo di Foucault*, *L'isola del giorno prima*) un quarto elemento, dando ragione a Freud secondo cui la trinità è in realtà una quaternità. Ma, dopo aver letto *Baudolino*, mi convinsi che l'iniziazione filosofico-religiosa si era forse già conclusa con *l'Isola del giorno prima*. *Baudolino* avrebbe dovuto essere la celebrazione della fantasia romanzesca in *esprit* medievale, l'apologia della creazione fantastica e del mito, il gioco letterario della menzogna che cambia la storia e il destino del lettore.

Nel 2005 pubblicai con Castelvocchi un libro *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco* (Forchetti 2005). Il libro apparve all'indomani dell'uscita del quinto romanzo di Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*: si tratta della storia di un uomo che, a causa di una malattia, perde la memoria indi-

viduale ma non quella semantica e comincia un lungo viaggio alla ricerca del tempo perduto. Anche in questo testo ritornano le antiche ossessioni del romanziere Eco: la memoria e le assenze epifaniche. Il presente articolo nasce, quindi, anche sulla falsariga di questo lungo percorso d'indagine.

Con il termine di "poetica" si intenderà non soltanto la teoria sul ruolo, sulla funzione e sulle strutture generali della narrativa di Eco (la sua arte del romanzo), ma anche l'analisi delle strategie di applicazione dei meccanismi intertestuali e dei modi simbolici. La selva di metafore, dei *topoi*, simboli ed epifanie che abitano il cosmo narrativo di Umberto Eco costituisce un apparato retorico-stilistico, il cui impiego ha finalità euristiche, proponendosi come uno strumento epistemologico, *una forma di scrittura capace di indagare ciò di cui la teoria non può parlare*. L'espressione di Eco, per la quale "di ciò di cui non si può parlare si deve narrare", costituisce un adattamento in senso letterario della nota frase di Wittgenstein e, al contempo, una rielaborazione dell'idea derridiana per cui il senso può abitare soltanto nella scrittura. Ma la natura iniziatica della narrativa di Eco, legata alla possibilità di tradurre l'ineffabilità della teoria nella *praxis* romanzesca, confina con la ricerca mistico-teologica. Il diverso uso che Eco fa dell'intertestualità, della rivisitazione di topiche letterarie e dell'elaborazione di immagini simbolico-epifaniche testimonia un percorso epistemologico e teologico che viene scandito dai tre romanzi, salvo poi ripresentarsi, in un clima narrativo differente, in *Baudolino*. Eco intraprende, attraverso l'esperienza narrativa, un'avventura conoscitiva che gioca sull'estrema frontiera dell'indagine teorica, sul *limes* che divide il territorio della saggistica da quello che Paolo Fabbri definisce l'idioma estetico (Fabbri 1992). Il romanzo diviene, per Eco, l'ultima spiaggia della ricerca conoscitiva, il luogo elettivo dove lo stile narrativo diventa spesso isomorfo alla visione epistemologica. Si può parlare, quindi, di una poetica della conoscenza che manifesta una natura poliedrica: se l'idea della scrittura letteraria come depositaria del senso rappresenta il nucleo di tale poetica, questa diviene, anche, crocevia di altre posizioni teoriche. Tanto che nei romanzi di Eco

agiscono suggestioni plurime: la consapevolezza dell'impossibilità di sottrarsi all'angoscia dell'influenza letteraria (Harold Bloom), la visione della letteratura postmoderna come rivisitazione ironica del *déjà vu* e smarrimento dell'innocenza della scrittura, l'ipotesi di una letteratura che adotti l'idea calviniana di molteplicità e quella del testo come spazio pluridimensionale (Barthes) e, infine, l'assunto borgesiano che i libri affabulino tra loro in una circolarità senza tempo.

2. *Storie di abbazie e labirinti. L'angoscia dell'influenza di Borges*

Ne *Il nome della rosa* l'abbazia e la biblioteca-labirinto costituiscono immagini polisemiche: esse sono, al contempo, *topoi* dell'immaginario letterario e filosofico, metafore epistemologiche e operatori simbolici. Il romanzo, che si svolge in un universo concentrazionario e claustrofobico dove gli eventi seguono una linearità temporale liturgica, è l'apogeo della semiosi illimitata e delle vicissitudini disforiche, il sopravvento del principio rizomatico sull'apparente mappa ordinata del mondo rappresentata dalla biblioteca. *Il nome della rosa* narra di una vicenda che conduce al trionfo del non-senso, alla perdita del centro, al paradosso dell'onnipotenza divina che diventa prova della non esistenza di Dio. Il nominalismo che prelude all'ateismo, la proclamazione della morte di Dio proprio in un romanzo ambientato in un'età storica che si vuole permeata di fervida religiosità. L'abbazia del primo romanzo è un *patchwork* letterario che evoca il sanatorio della *Montagna incantata*, il castellaccio del *Mastino dei Baskerville*, l'eremo di Zafer di *Todo Modo*, l'abbazia di Thélème di *Gargantua e Pantagruelle*, edificio apparentemente tetragono e inespugnabile che manifesta, al postutto, la sua natura di ectoplasma letterario-architettonico alla stregua della struttura assente, ectoplasma filosofico, di cui Eco tratta nel libro omonimo, città-fuori del tempo sotto assedio, polarità debole di un conflitto epistemico, la biblioteca-labirinto appare come la reincarna-

zione del Museo di Alessandria d'Egitto, una nuova Alessandria cristiana che accumula il sapere ma che lo difende dalla realtà circostante, anti-mondo libresco destinato all'ecpirosi. E proprio l'ecpirosi sarà la ricongiunzione del logos con la materia, i libri che fanno finalmente rizoma col mondo. La combinazione del topos della biblioteca con quella del labirinto è un'invenzione di Eco in pieno *esprit* borghesiano. La biblioteca-labirinto del *Nome della rosa* nasce dalla commistione tra storia e immaginario letterario: essa, da un lato, appare come la "reincarnazione" cristiana della Biblioteca di Alessandria d'Egitto¹ e, come tale, si offre come la rinascita nella finzione romanzesca di una biblioteca famosa dell'antichità; dall'altro essa è la rielaborazione della biblioteca di Babele di Borges, anche se potremmo evocare altre influenze (la biblioteca di *Auto da fé* di Canetti) che però appaiono meno incisive dell'ombra lunga di Borges. Nella dotta conversazione tra l'abate e Guglielmo la biblioteca viene raffigurata come una nuova Alessandria, un baluardo della sapienza cristiana contro le pur ricche biblioteche del mondo arabo: Eco sembra risuscitare nel romanzo una realtà-mito dell'antichità classica e ricollocarla in una fredda plaga dell'Italia settentrionale. Con la differenza che, mentre il Museo di Alessandria con annessa biblioteca era centro vivo e nevralgico di un mondo in fermento come quello ellenistico, la biblioteca del romanzo di Eco è un anti-mondo, un luogo inaccessibile che si sente assediato dalla realtà circostante. Se è vero che la biblioteca è immagine polisemica, allora essa può essere interpretata anche come metafora della teoria, del "sapere sul mondo", nell'accezione proposta da Blumenberg (1988), libro sul mondo che commette l'errore fatale di perdere di vista il suo oggetto. In tal senso il romanzo di Eco si presterebbe ad essere letto come una parodia tragica della situazione di un mondo accademico sclerotizzato e autoreferenziale, incapace di creare osmosi con la *dýnamis* della realtà. E l'ecpirosi finale sarà la ricongiunzione del *logos* con la materia, i libri che finalmente fanno rizoma col mondo, come avrebbero scritto

¹ Cfr. Canfora 1991.

Deleuze e Guattari (1980). In forza di tale ipotesi interpretativa, la biblioteca-labirinto altro non sarebbe che una reincarnazione della foresta del ciclo arturiano (quella di Lancillotto e Parsifal), della selva dantesca, oppure della selva-*hyle* di Bernardo Silvestre, immagine della materia primordiale, dei boschi descritti da Tolkien nel *Signore degli Anelli*. Il medioevo di Umberto Eco è il medioevo dei conventi e delle eresie nel quale si legge in filigrana il medioevo dell'immaginario collettivo. Un rapporto tra topica della presenza e topica dell'assenza ben studiato dall'autore che non può non essersi posto, da semiologo e studioso di comunicazione, il problema del medioevo che abita l'immaginario dei suoi potenziali lettori. Un problema, forse, che appartiene alla semiotica dell'immaginario collettivo o alla sociologia della letteratura e che, in ogni caso, non può essere stato eluso da Eco. Il tema del centro del labirinto rappresenta l'altro sentiero della nostra ricerca: se il centro, come il lungo *excursus* di Santarcangeli mostra, è il luogo del "*mysterium tremendum*", il luogo abitato dal dio o dal mostro, il punto dove è collocato il frutto proibito, l'albero del bene e del male, il polo energetico, allora il centro del labirinto, nella molteplicità della cultura, è privo esso stesso di centro, considerati i significati e le simbologie che mette in gioco. Nel *Nome della Rosa* è un luogo fisico dove c'è il serpente-cherubino Jorge, Saturno della chiesa cattolica, che custodisce il frutto proibito che è frutto di sapienza, il libro che insegna la demistificazione di ogni libro assoluto: ma il libro andrà bruciato e l'iniziazione, come rileva Paolo Scarpi, fallirà il suo obiettivo. Un labirinto di libri che ha un centro occulto, ove avviene il nascondimento della sapienza: ma esso si rivelerà una struttura e il romanzo sarà un viaggio ellittico verso un centro che non c'è. Essa attraversa i tre romanzi con modalità differenti e diviene una *clavis universalis* per comprendere sia i problemi eminentemente epistemologici che quelli stilistici. La rete, come labirinto di terzo tipo, è chiamata altresì rizoma (Deleuze, Guattari 1980), ed Eco scrive nelle Postille che "lo spazio della congettura è uno spazio a rizoma": il labirinto del *Nome della rosa* è un labirinto manieristico, anche se " il mondo in cui Guglielmo si accorge di vivere è già struttu-

rato a rizoma” (Eco 1980: 525). Non si tratta, a nostra ipotesi, soltanto di un modello di congetturalità che investe il problema gnoseologico², ma di una metafora della narratività. *Il nome della rosa* si fonda su una struttura narrativa ferrea, essendo l’intreccio organizzato in una sequenza temporale liturgica, non – labirintica (almeno nella forma del racconto). Ma labirintica è la biblioteca (labirinto manieristico), centro nevralgico della fabula, e labirintiche sono le dispute teologiche nelle quali si smarriscono i personaggi. *L’irrweg* si trasforma, al postutto, nel rizoma, per effetto della causa fisica, l’incendio, che distrugge ogni cosa, e della causa epistemologica, lo scacco di un episteme che deve riconoscere la propria natura effimera e strumentale.

La narrazione sacralmente scandita dal tempo della liturgia, rovescio speculare della struttura “profana” dell’*Ulysses* joyciano, ordinata, connotata da uno stile cronachistico (quello di un Adso che tenta ancora di dare forma all’informe o di convincersi di essere dentro una forma), *pastiche* di stilemi medievali e moderni, è turbata dalla presenza di un labirinto spaziale e di un labirinto mentale, presaghi di un epilogo che non potrà non essere la “mutazione” dell’*irrweg* in rizoma. La reviviscenza rizomatica che fagocita l’*irrweg* che avrebbe dovuto controllarla e addomesticarla evoca la tensione metafisico-estetica tra apollineo e dionisiaco. Laddove apollineo è un labirinto che contempi un centro e un’uscita e che, in nome di una presunta Tradizione, voglia imprigionare in un dedalo una verità assoluta, di cui è custode il Minotauro Jorge. Mentre il dionisiaco, il rizomatico, ciò che non si lascia riconoscere e rappresentare, finisce col prorompere di nuovo sulla scena e reintrodurre l’eterno ritorno delle differenze dell’essere (Deleuze 1972). Nel *Pendolo di Foucault* il labirin-

² “L’arte più che conoscere il mondo, produce dei complementi del mondo, delle forme autonome che s’aggiungono a quelle esistenti esibendo leggi proprie e vita personale. Tuttavia ogni forma artistica può benissimo essere vista, se non come sostituto della conoscenza scientifica, come metafora epistemologica : vale a dire che, in ogni secolo, il modo in cui le forme dell’arte si strutturano riflette – a guisa di similitudine, di metaforizzazione appunto, risoluzione del concetto in figura – il modo in cui la scienza o comunque la cultura dell’epoca vedono la realtà.” (Eco 1989: 50).

to si ipostatizza nello stile, dal momento che la scrittura diviene polimorfa, informe, talora degenerata, calibrata su personaggi e situazioni eterogenei. Così da rappresentare una ipertrofia dei linguaggi che si fa Babele di pseudo-sapienze, un rizoma gnostico, degenerato, putridamente materico, che, alla fine del libro, si dissolverà, incubo dissipato dal rizoma sano delle colline del Bricco. E nell'*Isola del giorno prima* labirintica sarà la *Daphne*, vascello fantasma dai molti segreti, labirintico il mondo nel quale Roberto dovrà imparare i segreti del secolo, e labirintico l'oceano che, senza il segreto del *punto fijo*, diviene un'immagine in filigrana della biblioteca. Una biblioteca fatta di venti, correnti, isole, navi, mondo nuovo che Roberto, novello Candido, finirà per amare, rizoma marino che diviene Necessità, *coincidentia* di *ordo idearum* e *ordo rerum*, perché i desideri e le fantasie del naufrago saranno "corrispondenze simboliche" con l'Isola e la Colomba Color Arancio e dove anche il pensiero barocco di Roberto, amante infelice e novello filosofo, sarà un modo della Sostanza divina. È necessario, infatti, che l'ecpirosi venga interpretata, anzitutto, come l'ennesima rivisitazione di un *topos* che percorre la storia, il pensiero e l'arte. Cosicché una veneranda tradizione intertestuale sembra esigere fatalmente e crudelmente che le grandi biblioteche - concepite sia come edifici che come collezioni di testi - siano destinate a sparire, in una sorta di spettacolare eterno ritorno dell'uguale. Una tradizione che annovera un evento storico che è alla radice del *topos*: l'incendio della Biblioteca di Alessandria d'Egitto. Biblioteca alla quale sono legate le vicende della biblioteca personale di Aristotele che ha conosciuto apparizioni ed eclissi fino alla *trouvaille* di Andronico di Rodi. La storia del Museo di Alessandria, della sua biblioteca e le vicissitudini del corpus aristotelico sono ricostruite con rigore storico e in forma semi-romanzesca da Luciano Canfora (1991). Incarnazione del vescovo Teofilo è Jorge da Burgos che, pur non distruggendo, occulta tuttavia tutti quei libri che considera perniciosi e devianti rispetto alla Tradizione: fino ad arrivare, allorquando si accorge di non poter essere più il Minotauro della conoscenza, al furore cannibalesco e alla foia distruttiva, divenendo l'incendiario della

biblioteca. Cionondimeno la natura polisemica dell'opera e i meccanismi della semiosi testuale suggeriscono altri sentieri interpretativi che conducono ad una lettura polisemica dell'epiroso della biblioteca-labirinto. Se questa è, nell'accezione borgesiana, una metafora dell'universo, allora il rogo finale assomiglia alle conflagrazioni contemplate dalle cosmologie stoiche, apocalissi del fuoco che preludono a nuovi mondi. Laddove si consideri che la biblioteca de *Il nome della rosa* è un'ipostasi della biblioteca di Babele descritta da Borges (1994), un *frame* intertestuale che ossessiona Eco, è possibile, a nostro avviso, cogliere una sorta di rovesciamento speculare del *locus* borgesiano:

M'inganneranno, forse la vecchiezza e il timore, ma sospetto che la specie umana – l'unica – stia per estinguersi, e che la Biblioteca perdurerà: illuminata, solitaria, infinita, perfettamente immobile, armata di volumi preziosi, inutile, incorruttibile, segreta (Borges 1944: 78).

La biblioteca-mondo di Borges è quindi infinita e “se un eterno viaggiatore la traversasse in una direzione qualsiasi, constaterrebbe alla fine dei secoli che gli stessi volumi si ripetono nello stesso disordine (che ripetuto sarebbe un ordine: l'Ordine)” (Borges 1944: 78). La biblioteca-mondo di Eco è, invece, effimera, condannata al rogo³: ordine che si annichilisce, cosicché “l'estremo tentativo di Guglielmo di affermare un ordine razionale, un principio logico e umano, sembra dileguarsi nelle fiamme che tutto distruggono, uomini e cose” (Violi 1992: 109). Ciò che rimane della più grande biblioteca della cristianità, e che Adso con religiosa pazienza raccoglie come reliquie di un sapere perso per sempre, è solo ormai “una biblioteca minore, segno di quella maggiore scomparsa, una biblioteca fatta di brani, citazioni, periodi incompiuti, moncherini di libri”. La Violi scrive che “il caos è in agguato e il suo fuoco può, in ogni momento, distruggere l'ordine. Anzi, non vi è forse differenza fra l'ordine e il suo opposto, fra Dio e il caos primigenio, come intuisce il giova-

³ “L'*ekpýrosis* del Settimo giorno annienta i segreti custoditi nei libri; il sapere si dilegua con le lingue di fuoco che divorano il labirinto, estrema vendetta della verità rivelata e intuitiva” (Scarpi 1992: 164).

ne Adso di fronte all'immenso rogo finale". (Violi 1992: 110). Si compie, quindi, il rovesciamento rispetto al modello Borges: se la biblioteca di Babele sopravvive in eterno in forza della sua segretezza e della sua inaccessibilità, quella dell'abbazia brucia espiando la colpa di essere divenuta un luogo ermetico, chiuso al mondo, incapace di affabulare con le nuove strutture epistemiche generate dalla realtà circostante. Ed Eco diventa, parafrasando una definizione di Ferruccio Masini riguardante Nietzsche, lo "scriba del caos", dopo aver raccontato sette giornate in un mondo concentrazionario, retto da un ordine che, però, cela, fin da principio, il virus che lo annienterà. Se teniamo presente l'equazione biblioteca-enciclopedia, messa in luce da Patrizia Violi (1992), la fine della biblioteca diviene il simbolo della rottura e dell'eclisse di una determinata struttura epistemica (che altro non è che un'enciclopedia di una data realtà nel tempo) e dell'avvento di un nuovo paradigma interpretativo che nasce sia dai "disiecta membra" che Adso raccoglie e custodisce (biblioteca minore segno di quella maggiore), residuo dell'enciclopedia da cui ricominciare, sia dalla cosiddetta natura pre-semiotica. L'abbazia e la biblioteca, simboli dell'enciclopedia e quindi del "semiotico", del "culturale", si dissolvono, ma non l'orto e il giardino, "le parti non edificate", ossia la natura, la soglia della pre-semiosi, il dato di fatto, l'indecifrabile Presenza che ricomincerà a produrre semiosi⁴. L'unica vittoria, forse, è quella dell'abduzione in un cosmo spinoziano malato, dominato da una illogica ferrea. Questo è l'esito epistemologico e teologico di un libro nel quale luoghi, personaggi ed oggetti sono soprattutto entità intertestuali, *topoi* che abitano l'enciclopedia dell'immaginario dei lettori e che Eco reintroduce in una sorta di alchimia combi-

⁴ Cfr. (Eco 1997) "Infatti [...] nella prima parte del *Trattato* partivo da un problema: se esiste in termini peirciani, un Oggetto Dinamico, noi lo conosciamo solo attraverso un Oggetto Immediato. Manipolando segni, noi ci riferiamo all'Oggetto Dinamico come *terminus ad quem* della semiosi. Nella seconda parte, quella dedicata ai modi di produzione segnica, presupponevo invece (anche se non lo esplicitavo a chiare lettere) che se parliamo (o emettiamo segni, di qualsiasi tipo essi siano) è perché Qualcosa ci spinge a parlare. Con il che si presentava il problema dell'Oggetto Dinamico come *terminus a quo*" (Eco 1997: X-XI).

natoria capace di generare un centone, un romanzo-collage, un *patchwork* di echi intertestuali e di citazioni.

3. *Dal libro perduto della Poetica al rizoma*

Tra le molte assenze di cui si tratterà, quella del libro perduto è, forse, la più reale, la più concreta. L'evanescenza della rosa, la lontananza nel tempo della tromba, l'invisibilità della colomba, l'aura simbolica che circonda tali assenze costituiscono una sorte di nebbia narrativa. Oggetti, in senso lato, non del tutto identificati o identificabili che fanno da contrappunto ad un libro, quello della seconda parte della *Poetica* di Aristotele, che, benché introvabile, assume contorni precisi e contenuti prevedibili, se è vero che Guglielmo di Baskerville ne ricostruisce, per congettura, il contenuto prima di averlo tra le mani per pochi istanti. Anche se quel libro verrà fagocitato da Jorge e, per effetto del fuoco, tornerà nell'oblio a cui la storia lo aveva condannato per lunghi secoli. Un libro mancante nella biblioteca del mondo, assenza lamentata dagli amanti della sapienza e benedetta dagli oscurantisti, un agognato Graal intellettuale, un'Arca della sapienza "irrisoria", che pure costituisce un oggetto tutt'altro che vago e polisimbolico. Esso tratta della commedia e afferma la necessità di "far ridere la verità"; è sì un libro che condanna l'assurdità di ogni libro, con l'iniziale maiuscola, un libro demistificante e desacralizzante; ma è comunque quel libro con quei contenuti. In altri termini, non c'è grande mistero intorno alla sua essenza: semmai il mistero riguarda la sua esistenza oppure il luogo in cui si nasconde. È un mistero da predatori dell'arca perduta, una sorta di falcone maltese della filosofia, un tesoro di parole occultato chissà dove: e Guglielmo è un Indiana Jones che lo desidera e lo cerca. Il dialogo finale tra Guglielmo e Jorge si svolge al centro del labirinto, nel "giardino dell'Eden", per usare le espressioni di Franco Cardini, dove il cherubino-serpente Jorge custodisce il frutto proibito. Nel difficile gioco di specchi teologici messo in atto da un romanzo, volutamente polisemico e labirintico, è, tuttavia, possibile individua-

re “esiti” più probabili degli altri, verità meno fragili delle altre. Per Paolo Scarpi il viaggio iniziatico nel cuore del monastero, al centro del labirinto, conosce un finale “mistico”, profondamente “antirazionale”. In questo centro, rappresentato dalla biblioteca, si svolge una guerra tra saperi: da un lato, la sapienza aristotelica, propugnata da Guglielmo, dall’altro la teologia del verbo, di cui si fa paladino il vegliardo Jorge, novello Tiresia. Per Scarpi lo scontro finale in questo armageddon teologico si risolve a favore di Jorge: la potenza del Verbo e il mistero divino sovrastano l’universo aristotelico, degradando il concetto di *synolon* (unione di materia e forma) in “melma della materia”, in deiezione gnostica e facendo trionfare il profeta veggente Jorge che, dopo aver “tolto la maschera alle strategie del potere religioso”, causa l’incendio della biblioteca, divenendo *pseudo-prophètes* apocalittico gettato vivo assieme alla Bestia “nella palude di fuoco”. Se, da un lato, l’unica sapienza superstita è quella di “fare ridere la verità, perché l’unica verità è imparare a liberarci dalla passione insana per la verità”, dall’altro, secondo Scarpi, la verità cui approda Adso, ormai vegliardo, è una verità mistica e neoplatonica che evoca, altresì, il brahman indù (Scarpi 1992: 164-168). A questo punto si compie la bibliofagia da parte di Jorge che comincia a divorare il manoscritto, invocando l’ultima tromba dell’*Apocalisse* e, per la prima volta nella sua vita, esplodendo in una risata. Il contenuto del libro perduto della *Poetica* è noto, almeno a Guglielmo, che, eroe dell’abduzione, ha congetturato su un possibile mondo testuale e che, una volta di fronte all’oggetto della sua ipotesi, potrebbe fare a meno di leggere, visto che l’affabulazione tra libri e le sue abduzioni hanno già creato il suo “golem”. Il desiderio di Guglielmo è, semmai, feticistico: vuole il manoscritto nella sua fisicità, vuole la coppa del Graal più di quanto desideri coglierne il senso mistico. Non si tratta dell’assenza di un significato, ma dell’assenza di un “oggetto” che sta solo per se stesso, significante sacro (almeno per Guglielmo) e significato scontato, frutto proibito di una perversione bibliofila che cerca nel feticcio-totem di un manoscritto consunto il proprio piacere onanistico, perduta ormai ogni possibilità di trovare il Senso. Ma la parabola del

libro perduto, ritrovato e poi annichilito dall'epirosi, così come il destino degli altri testi della più grande biblioteca della cristianità, sono la metafora della fine del libro radice e del sistema radice nella accezione di Gilles Deleuze e Félix Guattari. Costoro profetizzano l'avvento del libro che "non è un'immagine del mondo secondo una credenza radicata" perché esso "fa rizoma con il mondo" (Deleuze, Guattari 1980: 26). E allora viene il sospetto, sull'onda delle considerazioni di Deleuze e Guattari, che *Il Nome della rosa* sia una macchina letteraria che si pone in relazione solo con se stessa, una macchina autoreferenziale, che riflette sulla propria natura. Un metatesto, camuffato da thriller neo-gotico, nel quale non si può non parlare di libri: degli innumerevoli libri della biblioteca e di un libro perduto, che sembra più importante degli altri, più "totale", come lo è il libro di cui parla Borges nella *Biblioteca di Babele*, ma che, in realtà, contiene un significato, già noto a Guglielmo, e perciò deludente. Al massimo, come si diceva, avrebbe potuto essere (ma anche questo il diabolico Eco nega al suo Sherlock medievale) un oggetto da custodire, un Graal da porre in teca, un totem e basta. Nemmeno quello, perché il libro finisce nel rogo e, forse, in questo modo esso fa rizoma col mondo, in un fuoco che spezza "l'antica inimicizia" tra libro e natura di cui parla Blumemberg e che fa sì che la più grande biblioteca della cristianità (tale nella virtualità del romanzo), luogo impervio e inaccessibile, strumento di autocompiacimento intellettuale alla stregua della "biblioteca ornata di avorio e di cristallo" di boeziana memoria, chiamatasi essa stessa fuori dal mondo, torni nel grembo di questo.

4. *La rosa e il nome dell'assente*

Ma i misteri dell'assenza cominciano fin dal titolo del libro che origina dall'esametro latino che chiude il romanzo: "Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus" (Eco 1980: 503). In realtà, Eco cita da *L'autunno del medioevo* di Johan Huizinga che, nel capitolo dedicato all'immagine della morte e al tema

della *vanitas mundi*, riporta parzialmente i versi di Bernardo di Morlay. Come spiega lo stesso Eco nelle “Postille”, si tratta di un verso che aggiunge al *topos* della *vanitas mundi* l’idea che di ogni cosa scomparsa ci rimangano puri nomi e, a riguardo, si cita Abelardo che “usava l’esempio dell’enunciato *nulla rosa est* per mostrare come il linguaggio potesse parlare sia delle cose scomparse che di quelle inesistenti” (Eco 1980: 507-508). Eco osserva, altresì, che “un narratore non deve fornire interpretazioni della propria opera” perché un romanzo è una macchina “autosufficiente” concepita per generare interpretazioni: anche se tale agognata neutralità viene disturbata dalla scelta del titolo del romanzo, dal momento che esso è già una “chiave interpretativa” (Eco 1980: 507). Il titolo non soltanto allude alla frase finale del romanzo, ma entra in relazione con alcuni luoghi della narrazione, privilegiando alcune interpretazioni rispetto alla polisemia incontrollata teorizzata da Eco nelle postille. Se, da un lato, la rosa costituisce un’entità simbolica che, come tale, genera una “nebulosa di contenuto” (Eco 1984) e si delinea come segno generatore di sensi *ad infinitum*, dall’altro la proliferazione semantica è controllata dal testo dove il simbolo compare: cosicché nel romanzo la “nebulosa” rosa – ci si perdoni il *bistiche*, – pur non perdendo il suo potere simbolico ed evocativo, diviene portatrice di determinate interpretazioni che ne limitano la connaturata “vaghezza”. Consideriamo, anzitutto, l’epilogo del romanzo rappresentato dalle parole di Adso ormai vecchio:

Est ubi gloria nunc Babylonia? Dove sono le nevi di un tempo? [...] Non mi rimane che tacere. [...] Tra poco mi ricongiungerò col mio principio [...] Cadrò nella divinità silenziosa e disabitata dove non c’è opera né immagine [...] 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 (Eco 1980: 503).

Le ultime parole di Adso sono permeate dalla visione caduca del mondo, della *vanitas vanitatum*, del senso effimero di ogni evento mondano: il tema dell’oblio e dell’eclissi di ogni gloria terrena incontra quello del silenzio mistico, unica risposta alla indecifrabile realtà. È, quindi, evidente che la lettura nominalista

costituisce solo un secondo livello di analisi, poiché essa è preceduta dal tema dell'*ubi sunt*: l'allusione al nominalismo è contenuta, in realtà, nell'espressione "nomina nuda" che rinvia alla teoria del *flatus vocis* di Roscellino da Compiègne. Ursula Schick (1985) nota che al "verso di apertura del Vangelo di Giovanni, sulla 'parola' come forza generatrice di ogni cosa, corrisponde, in una funzione di cornice antitetica, la citazione conclusiva del romanzo, tratta dal poema di Bernardo di Morlay *De contemptu mundi* riguardante la vacuità dei *nomina nuda* che ci restano alla fine di ogni cosa". (Schick 1985: 238) La parola creatrice dell'incipit del romanzo si tramuta in nome nudo, in *flatus vocis*: trasformazione che è anche *apocalypsis*, rivelazione di una nuova prospettiva. È questa la riflessione di Carl A. Rubino (1985) che interpreta l'immagine della rosa con i versi di Blake, di Carballido e di Orazio. La rosa è una suprema finzione, osserva Rubino parafrasando Carballido, segno fallace dell'ordine e della purezza che si sono volute imporre al mondo, è il sistema di Newton con le sue ingenuità certe. Sarà Hume a scoprire il verme che rosicchia il fiore e a suggerire che "una rosa è una rosa è una rosa", nome nudo, congettura, segnacolo di un ordine provvisorio del mondo: e tale perdita di innocenza sarà appannaggio di Sherlock Holmes e di Baskerville. Sulla stessa falsariga si colloca Dietmar Kamper che sottolinea come il romanzo non si intitoli *La rosa*, ma a ragion veduta *Il nome della rosa*. Kempar commenta che "il problema che le scienze hanno nei confronti della realtà è tutto in questa differenza" e che "la scienza non ha niente a che vedere con gli oggetti ma, nel migliore dei casi, solo con l'immagine che la conoscenza stessa, nella sua attività, si è fatta di essi" (Kemper 1985: 175). L'ampio repertorio di citazioni è stato necessario per comprendere come buona parte della critica abbia posto l'accento sulle implicazioni nominaliste dell'immagine della rosa e abbia interpretato quest'ultima come segno di una rivoluzione epistemologica. Non si può negare la legittimità di questa lettura, ma la nostra ipotesi interpretativa va in un'altra direzione. Pur riconoscendo piena validità alle allusioni epistemologiche, noi crediamo che i problemi interpretativi posti dal titolo del romanzo e dal

verso finale riguardino la categoria debole dell'assenza. Assenza della *Poetica* di Aristotele, del libro anti-totemico che celebra il riso demistificatore ed, ora, assenza della rosa. Ma cos'è la rosa? O, meglio, chi è la rosa in questo romanzo? Esiste nel libro un personaggio che possa essere simbolizzato da questo fiore? È innegabile che la rosa sia un simbolo erotico e, come tale, essa è al centro del giardino di cui si narra nel *Roman de la Rose*. Ma i rimandi e le citazioni in tal senso potrebbero moltiplicarsi all'infinito, ed è, per questa ragione, che, tra i molti significati della rosa, si è scelto quello erotico. C'è nel romanzo una rosa di carne che Adso coglie (nell'*hic et nunc* dell'amplesso) e perde, subito dopo, così da farne presenza nella memoria, segno dell'assenza della rosa primigenia. Durante l'amplesso Adso scrive:

‘Oh languo, ‘ gridai, e: ‘Causam languoris video nec caveo!’ anche perché un odore roseo spirava dalle sue labbra (Eco 1980: 249).

La donna emana un profumo di rosa. Adso si assopisce e, al risveglio, non trova più accanto a sé il corpo della fanciulla. Nel quarto giorno, all'ora terza, Adso, che ha già confessato a Guglielmo l'accaduto, è preda dei “patimenti d'amore” e comincia a soffrire e godere dell'assenza della fanciulla. Le sensazioni e i pensieri del giovane Adso sono filtrati dalla memoria mistica di Adso vecchio. Ciò rivela un'importante suggestione: quella della dialettica tra presenza e assenza. La fanciulla, il suo volto e il suo corpo divengono natura, presenza che allude all'assenza di lei, dolorosa e piacevole al tempo stesso. Leggiamo le parole che Teresa De Lauretis dedica alla figura della fanciulla. De Lauretis stabilisce una relazione tra l'immagine della fanciulla e quella del personaggio femminile che compare nella prefazione e che abbandona l'autore portando con sé il libro dell'abate Vallet (De Lauretis 1985: 52). Si tratta di un'analisi che, pur evidenziando alcuni elementi significativi del personaggio femminile, ne ridimensiona l'importanza, ponendo l'accento semmai sull'assenza del libro della *Poetica*. È vero, da un lato, che la fanciulla simbolizza la natura presemiotica e che, come vedremo più avanti, diviene segno terreno della divinità, ma è opinabile, dall'altro,

che sia possibile identificarla con la madre chiesa corrotta: destinata, come tale, a subire l'autodafé catartico. Non è, come sostiene De Lauretis, un corpo di madre morta, tanto più che le parole di Adso evocano un corpo che dà estasi e un'esperienza che si fa "figura" in senso origeniano, preconizzazione del naufragio soave in Dio. E l'abisso, generato dall'amplesso, echeggia "l'abisso senza fondo della divinità silenziosa e deserta" (Eco 1980: 19) nel quale Adso vegliando attende di perdersi. E se per Guglielmo, epigono di Aristotele, l'essere è ciò che si dice in molti modi e la differenza domina il pensiero e la realtà, nella visione di Adso primeggia l'univocità dell'essere, la dissoluzione delle differenze e il magma indistinto della santità e del peccato:

La centralità del tema dell'abisso rappresenta un indizio significativo che conferma la nostra congettura: la fanciulla è corpo che genera l'abisso, abisso mondano segnacolo di quello finale descritto poc'anzi da Adso, corpo di madre viva capace di generare "l'igneo ardore", unico evento vivifico nella memoria di Adso dove tutto sembra minacciato dall'oblio e dove il Senso sfugge. Il corpo del padre, di cui parla De Lauretis, è semmai l'oscuro oggetto del desiderio di Guglielmo: cosicché il desiderio dell'autore si ipostatizza in due forme diverse. Da una parte, la *Poetica* di Aristotele, agognata da Guglielmo, oggetto contemplato per pochi istanti e poi perduto, dall'altra, la rosa di carne, la fanciulla, fiore colto e poi divelto, il cui profumo però non svanirà perché perpetuato dalla memoria di Adso. C'è nel romanzo un passo rivelatore che può dissolvere la nebulosa di contenuti rappresentata dal simbolo della rosa e far luce sull'enigmatico titolo che diviene, nel caso di questo romanzo, paratesto da cui non si può prescindere nel gioco dell'interpretazione. Il luogo del libro è quello nel quale Adso apprende che la fanciulla è condannata a morire bruciata e, a quel punto, dice che "dell'unico amore eterno della mia vita non sapevo, e non seppi mai, il nome" (Eco 1980: 409). E se, come si è ipotizzato precedentemente, la rosa è la fanciulla, rosa di carne che genera l'abisso segno dell'estasi in Dio, allora essa non può e non deve avere nome. Il nome della rosa è ciò che non può esistere o, meglio, ciò che non può essere

pronunciato: perché esso è il nome dell'Assente, della Divinità "silenziosa e deserta". Dionigi Areopagita, citato da Alessandro Ghisalberti (1990), scrive che "non è forse, in verità, un nome mirabile quello che sta al di sopra di ogni nome e che manca di ogni nome"⁵. Trattando della divinità, Dionigi scrive che "non c'è nome né parola, ma è appartata nelle regioni inaccessibili"⁶ e che "né gli esseri la conoscono secondo ciò che ella è; né ella conosce gli esseri nel modo in cui essi esistono; di lei non c'è parola o nome o conoscenza"⁷. La fanciulla è rosa primigenia ("rosa pristina"), teofania profana dell'ineffabile, che Adso coglie nell'*hic et nunc* dell'amplesso terreno, per poi celebrarla come assenza vivificatrice, che non può essere però nominata, soglia pre-semiotica misteriosa, e che ritrova solo alla fine, nel ritorno nel grembo dell'assenza, della "divinità silenziosa e disabitata".

5. *La metafora del pendolo*

Quando parleremo delle "assenze" si tratterà delle cosiddette "idee ossessive" o "idee seminali" (Serafini 1996) che abitano la narrativa di Eco: nel *Pendolo di Foucault* sono due le idee seminali, quelle, per intenderci, che in qualche modo "costringono" l'autore empirico a scrivere e che divengono i nuclei orbitali del cosmo romanzesco ormai governato dall'autore modello. Il pendolo e la tromba sono le due entità gravitazionali della storia che, nel corso di tutta la narrazione, affabulano tra loro in un gioco di rimandi e allusioni reciproci. Ma prima di diventare oggetti del romanzo sono stati "epifanie", immagini che hanno vorticato ossessivamente nella mente dell'autore, immagini gravi-
de di significati non ancora pienamente intelligibili: simboli in

⁵ Dionigi Areopagita, *De divinis nominibus*, I, 6, 596a. La traduzione è di P. Scazzoso ed è contenuta in Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, ed. P. Scazzoso, Milano: Rusconi 1981.

⁶ Dionigi Areopagita, *De divinis nominibus*, XIII, 3, 981.

⁷ Dionigi Areopagita, *De mystica theologia*, V, 1048A.

embrione, larvali, che prima si “epifanizzano” e poi si avviano a diventare “nebulose di contenuto”. Siamo sulla linea d’ombra interpretativa che pone molte difficoltà: la genesi e la strutturazione di simboli narrativi costituiscono un processo che, come rileva lo stesso Eco, investe, da principio l’autore empirico e le sue “pulsioni personali” (che appartengono, forse, più alla psicologia dello scrittore che all’analisi narratologica), e, successivamente, coinvolge l’autore modello e il testo nella sua compiutezza. Eco (Serafini 1996: 41) racconta di aver visto il pendolo trent’anni prima che scrivesse il romanzo e di esserne stato impressionato, a tal punto da scrivere il soggetto per un film, di cui si Eco non menziona regista e titolo, nel quale, alla fine, qualcuno si aggrappa ad un pendolo che oscilla in una caverna. Ma il film, secondo Eco, non è stato fedele al soggetto originario e ciò lo ha reso una pessima pellicola. *Il pendolo di Foucault* non ha sedotto soltanto il nostro autore perché, anche Jacques Le Goff, noto medievista, è stato folgorato da quell’immagine, tanto da farsi venire la tentazione di scriverci un romanzo. Soltanto che quel romanzo lo stava scrivendo già Umberto Eco. Questi sono elementi extra-testuali che non abbiamo menzionato per mero spirito aneddótico, dato che essi suggeriscono di guardare all’oggetto “pendolo” in una determinata modalità: finché si rimane nell’ambito del rapporto tra spettatore e oggetto, come è accaduto per Eco e Le Goff, si può parlare di epifanie visive e protosimboliche non ancora trasfigurate dalla parola artistica. Come tali esse sono esperienze private di due individui che, per una insondabile costellazione di pulsioni personali, sono sedotti da un oggetto del mondo reale. Ma il pendolo di Foucault entra nel mondo del romanzo con la prova narrativa di Eco: l’epifania del soggetto empirico Eco diventa l’epifania “narrativizzata” dell’autore modello concepito l’insieme delle istruzioni testuali presenti all’interno di una certa opera. La protosimbolicità, intesa come sfera privata e difficilmente esplorabile dei significati evocati dal pendolo al soggetto empirico Eco, diviene, nel testo, “simbolicità” che il testo manifesta, rendendola indagabile in funzione della sua “effabilità” nel

discorso⁸. Metafora, quella del pendolo, che diventa ossessiva e percorre tutto il romanzo, capace di evocare significati plurimi: cosicché la valenza simbolica avvolge l'iniziale epifania visiva. Plurisimbolicità dell'oggetto pendolo, dal momento che esso sarà "tutto per ognuno": entità mistico-teosofica per Casaubon, segno della tromba e gogota per Belbo, strumento di rivelazione (mancata) per i diabolici, metafora della struttura temporale del libro. Ma il pendolo non è la biblioteca-labirinto. Sono, almeno in teoria, entrambi dei simboli: ma la biblioteca-labirinto è un simbolo talmente codificato nell'enciclopedia intertestuale da essere divenuto *topos* e da rischiare talora la cristallizzazione nell'allegoria. Simbolo pubblico, ormai, *topos* consunto nel quale il modo simbolico, seppure vivifico, deve fare i conti con una ipercodifica dei significati. Ben distinto da un simbolo più privato, meno codificato dall'enciclopedia, quale quello del pendolo: che, comunque, non può essere considerato un *topos*. Anche se, come rilevano Wellek e Warren (1965), è molto difficile distinguere tra simboli privati e simboli pubblici, poiché "molti sistemi privati (come quelli del Blake e del Yeats) coincidono in larga misura con talune tradizioni simboliche, anche se non siano quelle più ampiamente e correntemente accolte". (Wellek, Warren 1965: 258). Fin qui il pendolo come oggetto del mondo reale. Ma nell'universo narrativo di Eco esso è un'epifania simbolica complessa che tenteremo di "decostruire" almeno in parte. La nostra interpretazione investirà trasversalmente i campi della teosofia mistica, dell'epistemologia, della critica testuale, della letteratura e dell'estetica: ma, come accade per altri oggetti della narrativa di Eco, esistono sempre interpretazioni privilegiate rispetto alle altre, percorsi inferenziali che l'autore indica come

⁸ In altri termini, il pendolo di Foucault, come oggetto del mondo reale, può comunicare simbolicamente ad Umberto Eco, inteso come soggetto empirico, un numero indefinito di significati che, ovviamente, rimangono nella mente del soggetto empirico, non sono trasparenti e non rientrano nella testualità. Quando, invece, i significati prodotti dal pendolo di Foucault, come oggetto di cui si narra in un romanzo, sono evidenziati o suggeriti allusivamente da Umberto Eco, inteso come autore modello e, quindi, come "istruzioni del testo", allora essi costituiscono una sfera simbolica sulla quale si può congetturare.

più legittimi, pur all'interno di un cosmo letterario dove regna comunque la polisemia.

L'incipit del romanzo evoca nel lettore il ricordo di un celebre racconto di Poe: *Il pozzo e il pendolo*. Qui il protagonista, condannato dall'inquisizione, è prigioniero delle carceri di Toledo. I suoi giudici gli hanno preparato una morte spietata: egli è legato ad una tavola e sopra di lui oscilla una sorta di pendolo con lama tagliente che ad ogni oscillazione si avvicina al suo corpo in forza del movimento discendente del soffitto. Il protagonista riesce, però, a scampare al terribile supplizio, facendo in modi che i topi della cella mordano le fasce che lo tengono legato e lui possa liberarsi e sfuggire al pendolo. Il gioco intertestuale di Eco è piuttosto evidente, benché il pendolo di Foucault abbia caratteristiche e finalità diverse dal pendolo-lama di Poe. Nella descrizione che Casaubon dà del pendolo emerge l'implicazione temporale delle sue oscillazioni: una "isocrona maestà" le governa e nel vuoto "qualsiasi punto materiale pesante, sospeso all'estremità di un filo inestensibile e senza peso, che non subisse la resistenza dell'aria, e non facesse attrito col suo punto d'appoggio, avrebbe oscillato in modo regolare per l'eternità" (Eco 1988: 9). Il pendolo concepito platonicamente come "immagine mobile dell'eternità": è quest'ultima una delle ossessioni filosofiche di Eco sulla falsariga di Borges che sui problemi del tempo e dell'eternità ha scritto molto (Borges 1962). L'epifania del pendolo nel Conservatoire evoca l'idea della divinità: luogo narrativo che riprende un passo del *Nome della rosa* (Eco 1980: 503), benché quest'ultimo abbia venature mistiche rispetto al primo. Il luogo ove è ancorato il filo è "l'unico punto fisso dell'universo", "l'unico luogo stabile del cosmo", "l'unico riscatto alla dannazione del *panta rei*", "l'Uno, l'En-sof, l'Indicibile". Lo stesso Eco, in un'intervista rilasciata a Ferdinando Adornato per *L'Espresso* (Adornato 1988), aveva affermato che il pendolo è una metafora di Dio. Dal momento che, come si è anticipato nell'introduzione, una delle finalità di questo libro è quella di mostrare come le prove narrative di Eco siano le tappe di una vera e propria ricerca teologica, bisogna far chiarezza sugli elementi che generano l'idea

di Dio nel secondo romanzo, dopo aver analizzato il paradossale doppio volto del Dio del *Nome della rosa* che finisce col divenire “negazione di se stesso”, “autodistruzione ontologica della struttura” (Eco 1968: 323).

Teofania di Dio, almeno nella visione di Casaubon, il pendolo è immagine della “pienezza del primo principio” contrapposto al Conservatoire, immagine del “processo infame che [...] dal fulgore del *Pleroma*, di eone in eone, l’Ogdoade si sfalda e si perviene al regno cosmico, dove regna il Male” (Eco 1988: 19). Appare incontrovertibile la natura sincretistica del Dio-pendolo: echi della teologia negativa di Pseudo-Dionigi l’Areopagita e del misticismo eckartiano tardo-medievale, tracce della teosofia dello *Zohâr*, suggestioni cosmogoniche di matrice gnostica compongono uno scenario tanto seducente quanto labirintico. Sembra quasi che il labirinto del primo romanzo appaia qui sotto forma di una divinità che sembra nascere dalla “distillazione” di mille religioni e mille culti, Dio reso spurio dai molteplici nomi che gli vengono attribuiti ma unico nella sua essenza. Il pendolo è, al contempo, “caligine luminosissima” (Pseudo-Dionigi), “*En-sof*” (Mistica teosofica), *Bython*-Abisso (Gnosi valentiniana), emblema della “Monade Geroglifica” di John Dee. L’errore che si potrebbe commettere nell’interpretare il romanzo è quello di ritenere che, poiché esso narra di una falsificazione dello scibile (ed è vero), tutto ciò che viene citato o echeggiato sia “materia narrativa” da buttar via, “rifiuto” strutturale, nell’accezione crociana del termine, di cui ci si può liberare, dal momento che, come alcuni critici hanno rilevato, l’unico evento “poetico” portatore di verità è quello dei ricordi infantili di Belbo nelle Langhe. Senza comprendere come tutti i luoghi del romanzo siano connessi e come indizi importanti si nascondano nelle pieghe delle digressioni più ermetiche e posticce. Per questa ragione non si condivide l’idea di Patrizia Magli (1992) che il pendolo è “figura simbolica del Piano, del Complotto universale che provocherà la rovina dei tre protagonisti del romanzo” (Magli 1992: 278). L’analisi di Magli, pur densa di acute osservazioni sulle descrizioni di corpi nel *Nome della rosa* e nel *Pendolo*, liquida troppo corrivamen-

te un'entità simbolica ricca e complessa come il pendolo come una semplice metafora del piano, quando per noi essa costituisce un'idea seminale che diventa epifania foriera di nebulose di contenuto, crocevia iconico di raffinate affabulazioni tra misticismo cristiano, teosofia ebraica e gnosi, oggetto che intrattiene rapporti misteriosi con la tromba. Ma le possibili interpretazioni del pendolo non sono solo di natura simbolico-filosofica o simbolico-religiosa, perché in realtà esso diventa sia "metafora epistemologica" nell'analisi di Claudia Miranda (1992), che immagine omologa allo stile del romanzo, come rileva lo stesso Eco. Se è vero che il *pendolo di Foucault* è l'ipostasi narrativa della teoria enunciata dal nostro autore ne *I limiti dell'interpretazione* (1990), saggio nel quale si confutano gli eccessi del decostruttivismo testuale, e che esso è, con le parole dell'autore, la denuncia della perniciosa "sindrome del sospetto", allora il romanzo, secondo Miranda, è "discorso mitomorfo" che "illumina i limiti del paradigma ermetico-decostruzionistico, senza pretendere uno smascheramento o svelamento radicale". Eco, secondo Miranda, ha compiuto un'operazione raffinata: contestare il decostruzionismo dall'interno utilizzando gli strumenti che Jacques Derrida, uno dei numi tutelari di questo movimento, propone. Miranda sostiene che "la prima strategia, minare l'edificio dall'interno, sa d'infiltrazione e di doppiezza; è quindi affine ai toni necessariamente ambigui e subdoli della narrativa, e forse per questo Eco l'ha convertita in romanzo". (Miranda 1992: 297). Ora Miranda scrive che, così come l'oscillazione del pendolo avviene sul medesimo asse e dimostra quindi la rotazione terrestre, allo stesso modo "la teoria dell'interpretazione di Eco potrebbe essere considerata la dimostrazione del cambiamento del contesto teorico" (Miranda 1992: 287). Mentre dal '62 in poi Eco segue "l'oscillazione fra libertà interpretativa e fedeltà al messaggio, fra apertura e chiusura dell'opera, il contesto critico cambia notevolmente con la comparsa della decostruzione di Derrida e del suo successivo utilizzo in ambito americano" (Miranda 1992: 287-288). Appare, quindi, chiaro che il pendolo può essere considerato anche come una metafora epistemologica o, come suggerisce lo stesso Eco,

una metafora dello stile della narrazione. Quello che Eco suggerisce è che la rotazione del pendolo è una sorta di “allucinogeno” dinamico che non soltanto fa “vacillare” in un movimento ondulatorio le menti dei protagonisti⁹, ma produce un movimento di analessi e prolessi nella narrazione e nel linguaggio. Che l’immagine del pendolo funzioni bene anche come metafora epistemologica o linguistico-temporale, non implica che i suoi significati filosofico-religiosi vengano ridimensionati. Semmai la ricca polisemia ne fa una “nebulosa di contenuto” che, però, sembra, a un certo punto, compiere l’operazione che è contemplata dall’etimologia della parola “simbolo”: “gettare con”, “far coincidere”. La “nebulosa di contenuto” coesiste con una festa di ritrovamento tra simbolizzante e simbolizzato, un ricongiungimento con l’origine. Tale “ossimoro” costituisce il nucleo duro della posizione teorica di Eco sul simbolo e si incarna in modo problematico nella sua produzione romanzesca. È vero che Kabbala e Gnosi fanno parte dell’immaginario cui attingono i decostruzionisti (Bloom 1981), ma il giudizio di Miranda sul ruolo della Kabbala teosofica nella struttura del romanzo è meramente negativo. Lo stretto collegamento instaurato da Miranda tra Piano e struttura sefirotica è inaccettabile: il Piano è sì un percorso intellettuale degenerato le cui tappe corrispondono, però, non alle *Sephirot*, ma alle interpretazioni erronee delle stesse. Le *Sephirot* in se stesse sono “entità” sane, portatrici di sapienza, che solo un *misreading*, una cattiva interpretazione (quella appunto dei decostruttivisti che hanno usato *ad usum delphini* la Kabbala, usando i testi della stessa e non interpretandoli) possono far degenerare. Una prova di ciò è costituita dal fatto il momento della verità di Casaubon, così come quello della verità di Belbo, abitano in Jesod e in Malkut. Così da confutare coloro che, corrvamente,

⁹ Belbo “oscilla” tra la memoria dell’infanzia, paradiso perduto e un presente che non gli consente di agire e lo obbliga ad anestetizzarsi con Abulafia. Casaubon oscilla tra il suo buon senso filologico, fedele alla fama del suo antico omonimo Isaac Casaubon (il filologo rinascimentale che contestò l’antichità del *Corpus Hermeticum*), e la tentazione del sospetto paranoico; Diotallevi oscilla tra il rispetto della mistica estatica e il gioco sregolato sulle lettere del libro.

considerano i riferimenti alla Kabbala come “zavorra” erudita del romanzo, “materiale” criptico introdotto per stordire il lettore o coloro che, come Miranda, ritengono la Kabbala oggetto dell’ironica, mitomorfica parodia di Eco. Ma l’obiettivo di questo lavoro è stabilire un *cingulum veneris* tra l’immagine del pendolo e il mondo delle sephirot¹⁰. Ora il pendolo è stato definito nel romanzo “*En-Sof*”, l’infinito che si manifesta, secondo la mistica ebraica, attraverso le sephirot, il dio nascosto che si dispiega attraverso i suoi attributi¹¹.

A questo punto il pendolo, simbolo dell’*En-sof*, della divinità nascosta, ossessione di Jacopo Belbo (e vedremo più avanti che il pendolo altro non è che la presenza segno di un’assenza della memoria), diventa il Golgota di quest’ultimo, il calvario che lo ucciderà ridandogli, però, la memoria: nel momento in cui Belbo oscilla col pendolo, ha luogo la fine dell’oblio che lo aveva ossessionato, perché ricorderà di aver già avuto l’occasione, di aver già posseduto la verità. E lui, impiccato al pendolo “avrebbe designato nel vuoto l’albero dei *sefirot* riassumendo nel suo estremo momento la vicenda stessa di tutti gli universi, fissando nel suo vagare le dieci tappe dello sfiato esangue e della deiezione del divino nel mondo” (Eco 1988: 473). *Il pendolo di Foucault*, come dichiarato dallo stesso Eco, è il libro che denuncia e condanna la sindrome del sospetto, l’interpretazione aberrata e ipertrofica, il decostruttivismo di Derrida e Bloom che viene portato alle estreme conseguenze. Persino i tre redattori editoriali divengono “adepti del velame” e sulla falsariga dei diabolici cominciano a interpretare il testo della storia in modo irresponsabile e sregolato, un *misreading*, per dirla con Harold Bloom, una dislettura che si trasforma in semiosi infinita, slittamento incontrollato del senso, ricerca di un segreto che non esiste. Il romanzo si presenta, quindi, come una parodia inquietante dell’occultismo e dei

¹⁰ Ma il pendolo viene collocato anche all’interno della cosmologia gnostica e identificato con *Bython*. È noto che esiste una complessa rete di interrelazioni tra mondo gnostico e teosofia ebraica e il romanzo sembra prendere atto della natura sincretistica di molte dottrine

¹¹ Per una descrizione delle dottrine teosofiche si rinvia a (Scholem 1993).

suoi epigoni, nonché come una parabola narrativa che confuta quel decostruttivismo testuale che afferma la liceità di ogni approccio ermeneutico, senza porsi il problema dei limiti che, per quanto esigui, i testi pongono ai loro interpreti. La semiosi illimitata, a cui lo stesso Peirce aveva riconosciuto un limite, degenera nella proliferazione incontrollata del senso, nel vorticoso e illimitato gioco dell'interpretazione malata. Il romanzo non si delinea come una mera *pars destruens*, una semplice epurazione degli *idola* generati dall'approccio paranoico ai testi e alla storia, una drammatica irrisione dell'occultismo. Perché, in realtà, esso non si limita a rappresentare e a ridicolizzare il gioco ermetico delle interpretazioni, se è vero che nel libro sono presenti almeno due controinterpretazioni che, pur non collimando magari con i convincimenti dell'autore empirico, pur tuttavia affermano la possibilità di un'interpretazione. Il gioco intertestuale, rispetto a quello messo in atto nel primo romanzo, appare più latente, iniziatico, meno legato all'immaginario collettivo e all'enciclopedia media che il lettore padroneggia. *Il Pendolo di Foucault* produce una sensazione di "straniamento" a tutti quei lettori che non conoscano il mondo dell'ermetismo e della cabala, laddove *Il nome della rosa* contempla immagini e situazioni ampiamente sedimentatesi nell'enciclopedia di riferimento condivisa dai lettori (l'abbazia, i monaci, la biblioteca, il labirinto sono *topoi* che popolano la letteratura, la filosofia e il cinema). La chiesa gotica, il pendolo, la tromba sono "enti" che diventano significativi in rapporto ai personaggi coi quali entrano in relazione (la tromba sarà un oggetto mistico e rivelatore per Belbo, ma solo per lui), ma la loro storia di oggetti e metafore non è tale da indurre nel lettore quel gioco di connotazioni e suggestioni che invece si realizza ne *Il nome della rosa*. Ciò non esclude, peraltro, che alcuni di essi possano contemplare, secondo una filogenetica delle immagini alla Blumemberg, una veneranda tradizione con qualche suggestione sulla letteratura e sul pensiero (la tromba è pur sempre un'immagine pregnante dell'*Apocalisse* giovannea e di certa letteratura esoterica). Si tratta, però, di "enti" che, dal punto di vista di una semiotica dell'immaginario, costituiscono

immagini meno potenti di quelle presenti ne *Il nome della rosa*. Noi crediamo che il pendolo e la tromba (così come la colomba del terzo romanzo) siano immagini generate da una complessa strategia di elaborazione di un modo simbolico: nella quale entrano in gioco, in modo sincretistico, diversi meccanismi: *in primis* un determinato paradigma simbolico che Eco descrive già in *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984) e poi “versa” nel crogiuolo dei suoi romanzi; la nozione di epifania quale si configura in Joyce e in D’Annunzio ed, infine, una congerie di suggestioni mistiche, teosofiche e gnostiche. Il paradigma simbolico interviene anche nell’elaborazione dell’immagine della rosa che, insieme con il libro perduto, la tromba, la colomba e Ipazia, costituiscono la galassia delle assenze, ovvero delle entità desiderate o mancanti. Il secondo libro della *Poetica* di Aristotele è l’oggetto misterioso del primo romanzo, empietà per Jorge e Santo Graal per Guglielmo; la tromba è un oggetto d’amore perduto, relegato nel mondo mitico dell’infanzia, che abita la memoria di Belbo; la colomba è l’uccello del desiderio visivo di Roberto, tanto più leggendario quanto più evanescente. Nell’immagine della rosa si affrontano il problema della decifrazione simbolica e quello del ruolo della paratestualità, nell’accezione di Genette, nella narrativa di Eco. Mentre Ipazia è una creatura metà umana e metà ferina depositaria di un’antica sapienza gnostica. Una foresta simbolica che, nel contesto della trilogia romanzesca, non cessa di generare ulteriori suggestioni. Perché, se guardiamo ai tre romanzi come se si trattasse di macrotesto (nell’accezione che dà al termine Maria Corti), si scopre che il paradigma simbolico che ne emerge contempla una simbolica maschile (il libro perduto come emblema del codice semiotico; la tromba come strumento erotico di possesso e di procreazione) e una simbolica femminile (la rosa come immagine della fanciulla amata da Adso; l’isola e la colomba come segni della signora amata da Roberto de la Grive) che affabulano tra loro in un gioco che evoca la dialettica tra conoscenza ed erotismo.

6. *La tromba e il graal teosofico*

Se il pendolo occupa la “regione” dei luoghi e abita, per così dire, il mondo delle presenze, la tromba appartiene al novero delle entità mancanti e agognate, al regno dell’assenza. Si potrebbe, perfino, ipotizzare che il pendolo sia il segno della tromba, almeno nella mente di Jacopo Belbo. Segno incontrovertibile che le entità simboliche che abitano la narrativa di Eco non sono monadi che, prive di porte e finestre, abbiano vita meramente endogena. Si tratta, in realtà, di simboli che affabulano tra loro all’interno del testo e che, talvolta, comunicano anche nel contesto della trilogia romanzesca, in quello che Maria Corti chiamerebbe macrotesto (Corti 1976: 145). Cosicché si potrebbe congetturare una sorta di strategia globale simbolica che l’autore pone in essere nella trilogia narrativa e che si incarna sia in una *recherche* epistemologica e teologica sia in una poetica della seduzione del lettore in pieno *esprit* postmoderno che gioca con i *topoi* dell’immaginario collettivo e della tradizione. Così come è accaduto col pendolo, siamo sulle tracce delle suggestioni simboliche che l’immagine della tromba evoca nel romanzo: vedremo come anche la tromba sia il “luogo”, il ricettacolo di seduzioni simboliche e mistico-religiose. Si è identificata, in altri termini, una mitopoietica della tromba, elaborata da Eco non per finalità meramente retoriche, ma allo scopo di costruire un simbolo narrativo seducente per il lettore e illuminante per il personaggio che ne celebra il potere conoscitivo. I capitoli dedicati alla tromba sono preceduti da citazioni delle *Nozze chimiche* di Andreae, un testo che si inserisce nel contesto del Piano che i tre redattori editoriali vanno elaborando: un libro che entra nel folle piano – frutto della fantasia dei protagonisti del romanzo – e che si vuole parte della generale temperie rosacroceana dei primi decenni del Seicento. Alle *Nozze chimiche* dedica uno capitolo Paul Arnold nella sua *Storia dei rosacroce* (1991), il cui obiettivo principale è quello di demistificare la congerie di leggende e credenze sui Rosacroce e di ricostruire con attendibilità storica le molteplici vicende che si intrecciarono nella prima parte del XVII secolo. È opportuno

prestare attenzione al libro di Arnold, poiché *Le nozze chimiche*, oltre ad essere una rielaborazione fantastica di temi e motivi della mistica tardo-medievale, contemplan la presenza della tromba. Non è il caso di riassumere le vicissitudini di Rosencreutz: basti annotare come egli, nel cammino attraverso la foresta, sia seguito da una colomba bianca. Il desiderio della tromba nasce da un sogno: è un'assenza che si epifanizza nella dimensione notturna e che comincia a ossessionare Belbo in ogni momento. È appunto, come scriverà lo stesso Eco più avanti, "l'indirizzo perduto di un sogno". È assenza che si origina nell'oscurità e che si vivifica nella luce piena della rivelazione finale. Oscura assenza onirica, desiderio frustrato all'inizio con la scelta di un genis, surrogato squallido e poco consolatorio, la tromba diventa per Belbo uno strumento di vanità e conquista erotica. Fin qui la tromba è apparsa come un sogno che prolunga la sua ombra nella veglia, insinuando in Belbo il desiderio di questo strumento "apocalittico", col quale compiere una seduzione amorosa che abbia la purezza della passione eterea, non corrotta dal desiderio sessuale. Si noti la strana sessuofobia che connota la frase di Belbo: "Il resto è solo sesso, copula, perpetuazione della semenza infame". Legata, forse, all'immagine incorrotta di Cecilia, il personaggio femminile del romanzo tanto più importante quanto meno reale, si pone in curioso contrasto con la natura erotico-mistica dell'evento che sarà portatore di senso per Belbo.

Questa è una pagina autobiografica dell'autore¹² che smentisce, come rileva Geno Pampaloni (1988: 14-15), coloro che considerano il romanzo solo un bigino della sapienza esoterica e il resoconto *tout court* di una mistificazione intellettuale. Pampaloni osserva che "all'estremo opposto del Complotto e dell'inganno, Umberto Eco pone dichiaratamente, anche se con qualche ambiguità d'itinerario, la Verità" e che ciò sarebbe testimoniato dai capitoli finali, fortemente autobiografici, capaci di trascinare

¹² "La seconda immagine che mi si è imposta è stata quella di me stesso che suonavo la tromba a un funerale di partigiani. Una storia vera, che peraltro non avevo mai smesso di raccontare (...) Una storia vera, su cui si erano accumulate memorie diverse, e che ritenevo bella" (Serafini 1996: 42).

“la vicenda dal giallo al destino, dalla ricerca del Piano-Complotto al sentimento esistenziale della verità”(Pampaloni 1998: 14). Al di là degli elementi autobiografici che abitano tali pagine, quella che si è definita “mitopoietica” della tromba si avvera attraverso due simboli. Il primo fa riferimento alla concezione del Graal come coppa e come lancia, quale viene illustrata da Jessie L. Weston (1994); il secondo, come si è già detto, è connesso con la teosofia dello *Zohar*. Ma, prima di disvelare il segreto di questi simboli, leggiamo questo episodio anche come una sorta di metafora dell’interpretazione, perché la polisemia del testo teorizzata dallo stesso Eco autorizza una lettura di questo tipo. L’episodio finale della tromba costituisce, infatti, un *exemplum* di quello che dovrebbe essere un corretto approccio interpretativo. L’ultima vicenda può essere raccontata da Casaubon perché questi trova un manoscritto nella casa in collina di Belbo: un testo imperfetto, pullulante di sovrapposizioni e cancellature, tanto più vero quanto più balbettante. Casaubon è il lettore del testo sconnesso di Belbo, è il suo interprete che fa congetture. Casaubon non è, come il decostruttivismo insegna, colui che interpreta Belbo per far uscire la sua verità (quella di Casaubon), il suo non è un *misreading* alla Bloom; lui fa congetture su indizi e, come un buon detective, vuol ricostruire o rendere attendibile un testo, non usarlo. Casaubon, come Guglielmo di Baskerville, è l’eroe dell’abduzione in un cosmo spinoziano malato, nel quale *l’ordo idearum* non coincide con *l’ordo rerum*. Anch’egli è un seguace del paradigma indiziario (Ginzburg 1992), è un filologo dell’intelletto, se è vero che il suo nome è quello del filologo rinascimentale che smascherò il falso del *Corpus Hermeticum*; e come tale, dopo l’errore di aver sovrainterpretato una banale nota della lavandaia (traendo da un testo incompleto un testo mendace e contravvenendo al principio del rasoio di Occam), compie la catarsi, divenendo l’interprete fedele del testo non mendace di Belbo, anch’esso incompleto, come quello della lavandaia, ma sfolgorante nella semplicità del suo messaggio e privo di rimandi ulteriori. Ma torniamo alla duplice suggestione che pervade l’immagine della tromba. Non è possibile seguire, in questa sede, i

sentieri di indagine percorsi da Weston nel suo libro sul mito del Graal: basti osservare che l'esito di tale studio è quello di mostrare l'origine pre-cristiana di tale leggenda, un'origine che parrebbe coincidere con gli albori del mondo celtico. Il suono della tromba di Belbo sembra avere il potere di fermare il sole: Belbo come redivivo Giosuè che arresta il corso del tempo. La sua tromba, da fantasma dei sogni notturni e da mancato strumento di seduzione amorosa, muta in Graal, perché essa è "levata a calice". Ma, come spiegava Weston e come lo stesso Eco scrive, il Graal non è soltanto una coppa, un vaso, un simbolo femminile della ricezione, ma è anche è una lancia, uno "strumento di dolcissimo dominio", un simbolo maschile di possesso, capace di "collegare la terra con il Polo Mistico". Il suo soffio aveva il potere di determinare l'unico Punto Fermo dell'universo. Così da celebrare le sue "nozze chimiche" con "Cecilia, con Lorenza, con Sophia, con la terra e con il cielo". Belbo compie, inconsapevolmente, la grande opera: come accade all'alchimista Zenone de *L'opera al nero* (Yourcenar 1998), egli vuol "domare l'impazienza del tempo" e realizzare un'unione mistica con tutti gli stati dell'essere.

7. *Il simbolo tra ricerca semiotica e scrittura narrativa*

Il simbolo della colomba nell'Isola del giorno prima viene forgiato nella fucina degli studi teorici di Eco, distillato narrativo di una lunga alchimia riflessiva che ha impegnato l'autore per lungo tempo. Come se l'immagine della colomba nell'ultimo romanzo non sia altro che l'epilogo poetico di una lunga ricerca filosofica: segno che un cordone ombelicale lega la produzione teorica del semiologo alle sue prove narrative. Negli anni '50 Eco scrive un saggio sulle poetiche di Joyce e, qui, studia le caratteristiche dell'epifania. Nel 1984 Eco pubblica *Semiotica e filosofia del linguaggio* nel quale un lungo capitolo è consacrato alla storia del simbolo e alla sua definizione. Nella *Ricerca della lingua perfetta* (Eco 1993) Eco indaga la teoria dei geroglifici elaborata nel Seicento. Sono questi i referenti teorici ai quali occorre rifarsi

se si vuol comprendere la natura di quella che abbiamo definito nel titolo del presente capitolo “Epifania simbolica”. Ripercorreremo per grandi linee l’indagine di Eco sul simbolo condotta in *Semiotica e filosofia del linguaggio* allo scopo di delineare il crogiuolo teorico nel quale Eco comincia a lavorare sui simboli: non si tratta di indagare il simbolo *tout court*¹³, ma i modi di produzione simbolica così come vengono elaborati sia dalla saggistica che dalla narrativa di Eco. Eco (1984: 199) prende le mosse dall’etimologia del termine: in greco esso vuol dire “gettare con”, “mettere insieme”, “far coincidere”. Il simbolo è, difatti, in origine il mezzo di riconoscimento consentito dalle due metà di una moneta spezzata: si hanno, perciò, due metà di una cosa di cui l’una sta per l’altra (aliquid stat pro aliquo), che realizzano “la pienezza della loro funzione solo quando si ricongiungono a costituire un’unità”. (Eco 1984: 199). Ora, mentre nel segno la dialettica tra significante e significato genera un perpetuo rinvio, una semiosi illimitata, nel simbolo sussiste l’idea di un rinvio che trova il proprio termine: una ricongiunzione con l’origine. Eco indaga le teorie del simbolo elaborate dai vari autori: Northrop Frye che in *Anatomia della critica* (Frye 1977) definisce il simbolo come “immagine” e connette il simbolismo con gli archetipi, prospettando la possibilità di un rinvenimento del senso anagogico. Ma la teoria degli archetipi è di chiara derivazione junghiana. Esplorate con rapidità le riflessioni di Mary Douglas (1979), di Jessie L. Weston (1994), e Raymond Firth (1977), Eco individua una prima area di ricerca che identifica il simbolico col semiotico: in essa trovano posto Lévi-Strauss, Lacan, Cassirer e Kristeva. Una seconda area fa del simbolo un’entità convenzionale, arbitraria: in essa Peirce considera il simbolo un tipo del genere “segno”, cosicché non vi è menzione dell’idea del simbolo come catalizzatore di un significato vago e impreciso, che costituisce il punto nodale della teoria di Eco. Eco, successivamente, nega che si possa operare una identificazione ferrea tra simbolico ed

¹³ Una trattazione generale sul simbolo, agile ma efficace, è quella di (Briosi 1988).

emblematico, in quanto emblemi, imprese e stemmi, pur avendo un senso secondo, rispondono a un codice prefissato, come d'altronde accade nell'allegoria. Con le teorie romantiche si giunge al coinvolgimento del simbolo nel problema estetico, in forza del quale il termine "simbolo" designa "l'unità inscindibile di espressione e contenuto che è l'opera d'arte". Così ogni opera d'arte è un'illusione all'infinito secondo Wackenroder, oppure viene chiamata *apertis verbis* da Schelling "simbolo", perché, in questo caso, "è simbolica un'immagine il cui oggetto non significa solo l'idea, ma è questa idea stessa". Sulla medesima falsariga Goethe differenzia il simbolo dall'allegoria, essendo quest'ultima convenzionale e legata all'intelletto, mentre il primo, connesso con la percezione, è immagine naturale, comprensibile a tutti, nel quale il generale si sussume nel particolare. E se nell'allegoria la significazione è cogente, il simbolo è oggetto di interpretazioni continue, perché esso unisce i contrari, è polisemantico ed esprime l'ineffabile (Eco 1984: 221) Ma è con Hegel che, secondo Eco, ci si avvicina alla nozione di modo simbolico. Il simbolo hegeliano, scrive Eco, rappresenta la pre-arte: esso è un sogno, nel quale, però, non vi è arbitrarietà di correlazione fra espressione e significato. "Il leone è simbolo del coraggio e la volpe dell'astuzia, ma entrambi posseggono la qualità di cui devono esprimere il significato" (Eco 1984: 224). Si tratta quindi di un simbolo analogico, che, però, è incompleto, perché il simboleggiante possiede una delle qualità del simboleggiato, così da divenire fondamentalmente ambiguo. Nella visione hegeliana il momento simbolico non può identificarsi con quello artistico e il simbolo manifesta sempre una tensione, una sproporzione, una fragilità analogica. Le forme simboliche evocano un campo semantico ampio e il simbolo stesso si fa enigma: la Sfinge è il simbolo del simbolismo stesso. Secondo Eco, la teoria romantica enuncia, seppure in forma embrionale, la nozione di modo simbolico, per il quale il simbolo designa l'intraducibilità e l'ineffabilità dell'esperienza estetica (Eco 1984: 225). Fino a questo punto il nucleo duro della simbolicità che Eco vuol tracciare ha inglobato il concetto di analogia tra simbolizzante e simboleggiato e quello di vaghezza

di significato o “nebulosa di contenuto”. Non lontano da questa idea di simbolo è la teoria di Jung sugli archetipi: (Eco 1984: 226) questi ultimi non sono *seméia* e non sono allegorie. Sono simboli proprio perché sono plurivoci, inesauribili e indefinibili (si fa riferimento alle rappresentazioni lunari, vegetali, solari). Analogia e nebulosità di contenuto sono anche per Jung la “ricetta” della simbolicità. Il che implica che i simboli classici e cristiani, così forsennatamente oggetto di secolare esegesi, hanno perduto le loro suggestioni primigenie, che paiono conoscere una riviviscenza grazie al contatto coi miti stranieri. È d’altro canto chiaro che “senza un’ontologia e una metafisica del Sacro, del Divino, non c’è simbolismo e non c’è infinità d’interpretazione” (Eco 1984: 226). Una posizione che Eco realizza anche nella *praxis* narrativa perché la ricerca teologale o religiosa che dir si voglia pervade i primi tre romanzi. Di grande importanza è l’interpretazione mistica del simbolo elaborata dal cabalismo e dalla mistica giudaica che, secondo Scholem (1980), colmano di un “senso infinito” la parola del testo sacro. La filosofia e l’ermeneutica di Ricoeur cercano di mediare tra l’idea freudiana che il simbolo religioso alluda ad un rimosso e la prospettiva heideggeriana che il simbolo sia parola dell’essere. Fino a giungere ad una sintesi singolare per la quale i simboli hanno una valenza bifida: essi raccontano ciò che sta dietro (il rimosso) e gettano un ponte verso il Sacro, verso ciò che è davanti: realizzando, come scrive Eco, “l’escatologia della coscienza come continua ripetizione creatrice della sua archeologia” (Eco 1984: 229). Poiché Eco vuole raggiungere l’essenza del modo simbolico, egli compie un’incursione laddove non si parla esplicitamente di simbolo. Per questa ragione è attratto dall’ermeneutica, i cui legami con i simboli erano stati già suggeriti da Ricoeur: ermeneutica che deve concepire il linguaggio in chiave simbolica. Si cita Vattimo (Vattimo 1963: 150) il quale scrive che “l’ermeneutica heideggeriana si fonda [...] sul presupposto che ciò che rimane nascosto non costituisce il limite e lo scacco del pensiero, ma anzi il terreno fecondo su cui, solo, il pensiero può fiorire e svilupparsi”. L’interpretazione deve lasciar libero ciò che si offre ad essa, non ha punto di arrivo, perché la

parola non è segno, ma entità che mostra e basta. Ma occorre, a questo punto, seguire le parole testuali di Eco:

Si ricordi la suggestione etimologica insita nella parola /simbolo/: qualcosa sta per qualcosa d'altro, ma entrambe ritrovano un momento di massima pregnanza quando si ricompongono in unità. Ogni pensiero simbolico cerca di sconfiggere la differenza fondamentale che costituisce il rapporto semiotico (espressione presente, contenuto in qualche modo assente) facendo del simbolo il momento in cui l'espressione e il contenuto inesprimibile in qualche modo si fanno una cosa sola, almeno per chi vive in spirito di fede l'esperienza della simbolicità [...] Detto in termini crudamente semiotici, una espressione a cui corrisponde una nebulosa non codificata di contenuti può apparire la definizione di un segno imperfetto e socialmente inutile. Ma per chi vive l'esperienza simbolica, che è sempre in qualche modo l'esperienza del contatto con una verità (trascendente o immanente che sia), imperfetto e inutile è il segno non simbolico, che rinvia sempre a qualcosa d'altro nella fuga illimitata della semiosi. L'esperienza del simbolo sembra, invece, a chi la vive, diversa: è la sensazione che ciò che è veicolato dall'espressione, per nebuloso e ricco che sia, viva in quel momento *nell'*espressione. Questa è indubbiamente l'esperienza di chi interpreta esteticamente un'opera d'arte, di chi vive un rapporto mistico (comunque i simboli gli appaiono) e di chi interroga un testo nel *modo simbolico* (Eco 1984: 230-321).

Questa è una riflessione di fondamentale importanza: siamo dinanzi al manifesto teorico della poetica di Eco. Quando quest'ultimo giustifica il suo ingresso nella narrativa dopo anni di militanza nella critica dicendo che “di ciò di cui non si può parlare, si deve narrare”, riconosce l'esistenza di un *impasse* teoretico, di un impaludamento epistemologico. La semiotica ha eletto a proprio “dogma”, in senso debole, il principio della semiosi illimitata secondo cui il segno manifesta un rinvio perpetuo ad altri segni, anche se, come insegna Peirce, è individuabile un *horos*, un limite a tale processo, un “interruttore” semantico capace di interrompere quel vortice dei significati teorizzato dal decostruttivismo degenerato. D'altronde il segno ha una connaturata debolezza ontologica, nel senso che esso abita il mondo semiotico ed evoca, da lontano, una soglia pre-semiotica o pre-comunicativa che dir si voglia, pur non potendo varcarla. Per dirla con Foucault, il segno non ricuce lo strappo tra parole e cose, non

colma lo iato che esiste tra il mondo e il semiotico. Tanto più che i significanti, in un meccanismo semiotico, paiono meri involucri di significati che si rincorrono gli uni dietro gli altri, *nominata nuda* che hanno smarrito la “rosa primordiale”. Laddove nel modo simbolico si compie la ricongiunzione del significante con un significato, ancorché vago e impreciso, come se l’espressione potesse divenire il luogo abitato da una Verità. Ma non vogliamo affrontare una questione veneranda e terribile come quella dei rapporti tra i segni, i simboli, gli oggetti della realtà e il Sacro: ci interessa scoprire la posizione di Eco e, soprattutto, giungere al *punto fijo* teorico oltre il quale egli non poteva che iniziare a raccontare storie, affidando alla *fabula* il compito di indagare ciò di cui la teoria non può più parlare. Ciò non esclude che la scelta di scrivere romanzi sia nata per effetto di altri motivi e pulsioni personali che, appartenendo al cosmo privato dell’autore empirico, ossia all’individuo Umberto Eco, non possiamo e non riteniamo giusto indagare. Ma è comunque innegabile che la narrativa di Eco si origini nel crogiuolo dei suoi studi teorici e ne divenga un’ideale prosecuzione. La nostra ipotesi è che l’*impasse* semiotico dell’Eco saggista, arenatosi dinanzi ad una disciplina che sembrava non avere le chiavi di accesso ai problemi del referente, del Mondo, dell’ontologia, sia stato trasferito nel cosmo narrativo (diciamo “trasferito” e non “risolto”): problematizzato in modo drammatico nel *Nome della rosa*, che è, a nostro avviso, il romanzo della diagnosi. Quello nel quale si prende atto del problema e si cerca di sublimarlo attraverso l’atto catartico della scrittura. Un’uscita dallo scacco epistemologico è possibile grazie al concetto di simbolo e alle sue diverse epifanie che sembrano costituire l’unica via percorribile per attuare la “penetrazione ontologica”. E i simboli dominano nei due romanzi successivi: il Pendolo, la Tromba, l’Isola, la Colomba. Non che il labirinto non fosse un simbolo in senso stretto, ma si tratta di un simbolo fin troppo codificato in senso intertestuale e con connotazioni troppo negative per poter essere considerato uno strumento di Verità. Continuiamo a seguire Eco nella trattazione del simbolo. L’assunzione del testo come simbolo rappresenta un’esperienza misti-

ca secolare e, come ricorda Scholem, lo *Zohar* dice che “in ogni parola brillano mille luci”. Ma le operazioni di decostruzione simbolica messe in atto dalla mistica ebraica sono gli antecedenti di molte scuole ermeneutiche che “parlano oggi del testo come luogo di una infinità di interpretazioni, dove mettendo in deriva i significanti, separati dal loro significato normale, si realizza una lettura sintomale e trasparente e (anche in contesti epistemologici sprovvisti della categoria di verità) si profila, indistinguibile dall’atto stesso della lettura, una certa verità” (Eco 1985: 234). Il riferimento principale è a Derrida che legge il testo come simbolo, non per cercarvi una verità che stia altrove, ma per affermare che la verità risiede nel gioco stesso della decostruzione, “nel riconoscere il testo come tessuto di differenze e di varchi” (Eco 1984: 233-234). Occorre, però, precisare che il modo simbolico, teorizzato da Eco, non si pone al di fuori dell’impero semiotico: la “nebulosa di contenuto” è sì un vaso collettore multiforme dai significati plurimi, ma non può collocarsi al di fuori del fenomeno semiotico. Quando si parla di fine del Regno del Codice, ci si riferisce all’impossibilità (diagnosticata nella *Struttura assente* e narrativizzata nel *Nome della rosa*) di individuare un codice Ur, una struttura ultima, una *ousia*, una presenza che rendesse ragione di tutto. Le secche nelle quali il principio di semiosi illimitata può condurre sono rappresentate dal pericolo di non interrompere mai il processo di interpretazione e di dimenticare la cosiddetta soglia inferiore della semiotica, quella che contempla la nozione di Oggetto Dinamico. Il modo simbolico, pur presupponendo la semiosi infinita, prevede, ossimoricamente, un ritorno, una ricongiunzione con l’origine, un interpretante finale tanto più importante quanto meno identificabile. È una natura bifida, un concetto a cui è connaturata un’antitesi che in qualche modo si risolve, trovando un *cingulum veneris*. Il simbolo, nell’opera narrativa di Umberto Eco, mantiene la sua essenza contraddittoria e diviene luogo nel quale “tentare” una penetrazione ontologica, un ricongiungimento sacro che postula una sorta di logocentrismo laico, assumendo la funzione che, secondo Zambon (1980), esso esercita nell’ermeneutica della gnosi dionisiaca e in Giovanni Scoto in

contrapposizione all'approccio allegorico: un *symbolum* connesso con la teologia apofatica e con quella del Verbo giovanneo. Ma seguiamo le parole di Zambon:

È questa, secondo Giovanni Scoto, la *theoria* o *contemplatio* teologica, cioè anche il grado supremo dell'interpretazione simbolica delle Scritture. Essa corrisponde perfettamente all'esegesi che veniva praticata nell'ambito della teosofia *shī'ita*: come riferisce Corbin, essa è designata dal "termine tecnico *ta'wil*, il quale etimologicamente significa 'ricondere' i dati alla loro origine, al loro archetipo, al loro donatore. Per questo occorre riafferarli a ciascuno dei gradi d'essere o piani attraverso i quali essi hanno dovuto discendere per giungere alla modalità ontologica corrispondente al piano di evidenza della nostra coscienza comune. Tale operazione deve far simboleggiare questi piani gli uni con gli altri [...]. Il *ta'wil* presuppone la sovrapposizione di mondi e di intermondi, come fondamento correlativo della pluralità dei sensi di un medesimo testo" (Zambon 1980: 86).

Sulla forma peculiare di semioticità messa in atto dal simbolo e sulla sua capacità di attuare il ricongiungimento e di generare l'unità nella frammentarietà, si considerino le considerazioni di Carlo Sini che, evocando il significato originario del verbo greco *sym-ballein* ("mettere insieme"), afferma che "l'altro a cui il simbolo rimanda è ancora se stesso" (Sini 1990: 140). Ma il simbolo è destinato, in epoca moderna, a conflagrare in nuove "nebulose di contenuto" che divengono gli effetti di poetiche del simbolismo che rinnegano i rigidi codici dei significati (Eco 1984: 242). È attraverso l'implicatura testuale che si giunge al modo simbolico: quando la descrizione di un oggetto non è pertinente, o è amplificata oltremodo, o si sviluppa in modo ambiguo, la percezione dell'oggetto produce uno *straniamento* e si comprende come esso abbia funzione epifanica. Produrre epifanie significa "piegarsi sopra le cose presenti e attuali e lavorarvi attorno e foggiarle in modo che una pronta intelligenza può andare oltre e penetrare nell'intimo del loro significato, ancora inespresso":

L'oggetto rinvia a una nebulosa di contenuti, che non possono essere tradotti (la traduzione uccide l'epifania, ovvero l'epifania è infinitamente interpretabile a patto che nessuna interpretazione venga fissata in modo definitivo). Ora l'oggetto che si epifanizza non ha, per epifanizzarsi, altri titoli

se non quello che di fatto si è epifanizzato. Perché si epifanizzi bisogna che sia posto strategicamente in un contesto che lo rende da un lato rilevante e dall'altro non pertinente secondo le sceneggiature registrate dall'enciclopedia. Funziona come un simbolo, ma è un simbolo privato: vale solo in e per quel contesto. La "ragazza uccello" di Joyce, la "carrucola del pozzo" di Montale, la paura mostrata in un "pugno di polvere" di Elliot, non rinviano a un sistema di simboli precedentemente istituito da qualche mitologia, sono fuori sistema, ovvero fanno sistema solo con altri oggetti ed eventi di quel testo. In questo consiste la loro completa secolarizzazione. Essi sono secolarizzati in un triplice senso: anzitutto perché sono privi della capacità di instaurare controllo sociale e di permettere manipolazioni del potere [...] poi perché sono veramente aperti, in quanto privati; infine perché, pur essendo aperti, non consentono mistificazioni, ovvero non consentono sequenze interpretative incontrollabili, perché sono controllati dal testo e dall'intertestualità (Eco 1984: 244-245).

La nozione di epifania¹⁴ elaborata da Joyce assume un ruolo fondamentale nell'interpretazione dell'immagine della colomba.

¹⁴ Eco analizza il concetto di epifania in (Eco 1966). L'autore ipotizza che esso provenga a Joyce da Walter Pater che, concependo la realtà come il prodotto di forze ed elementi che divengono e si disfano, sosteneva che la riflessione può essere esercitata su alcuni aspetti del reale, sospendendo quest'ultimo come per incanto. Si produce allora un mondo di impressioni instabili, balenanti, incoerenti che, purtuttavia, hanno perfezione di forma e squisitezza estetica: si genera uno stato di passione o di visione o di eccitazione intellettuale che sono reali e seducenti per colui che li vive, almeno in quel momento: "Irresistibly real and attractive for us – for that moment only". Il momento epifanico è destinato subito a dissolversi, ma in quel momento la vita ha assunto un valore, una verità, una ragione. Eco rileva come le pagine di Pater abbiano esercitato una forte influenza su Joyce, che, pur non reiterando i languori estetici teorizzati da Pater, tentò di coniugare l'estetica protoepifanica di Pater con la dottrina tomista, evolvendo, al postutto, verso una nozione romantica della parola poetica concepita come rivelazione e fondazione del mondo. Eco cita un passo dello *Stephen Hero* dove il poeta "è colui che in un momento di grazia scopre l'anima profonda delle cose; ma è anche colui che pone questa anima e la fa essere solo attraverso la parola poetica" (Eco 1966: 46). Ne deriva che "l'epifania è dunque un modo di scoprire il reale e insieme un modo di definirlo attraverso il discorso". In Joyce il concetto di epifania è, in realtà, un'idea *in fieri*, dal momento che, mentre nello *Stephen Hero*, l'epifania costituisce ancora un modo di vedere il mondo, una modalità di esperienza emotivo-sensoriale, nel *Portrait* essa diviene "un momento operativo dell'arte che fonda e istituisce non un modo di esperire ma un modo di formare la vita" (Eco 1966: 49). Come accade per l'epifania della ragazza-uccello, "il reale si epifanizza proprio attraverso l'alta strategia delle suggestioni verbali che il poeta dispiega. La visione, con tutto il suo potenziale di rivelazione risolto in bellezza, in purissima emozione estetica, acquista il suo pieno rilievo solo nella struttura totale e inalterabile della pagina" (Eco 1966: 51). Eco stesso

Se, come scrive Eco (Eco 1966) commentando il concetto di epifania in Joyce, “l’arte allora, ancorché registrare, produce visioni epifaniche per far cogliere al lettore la ‘inside true inwardness of reality’ attraverso la ‘sextupe gloria of light actually retained’”, allora Eco realizza un’epifania, quella della colomba nell’*Isola del giorno prima*, che si affianca a quella della pietra raccolta da Roberto nell’oceano. Anche se si è in presenza di un’epifania alla quale Eco aggiunge un’energia simbolico-archetipica che la pone a metà strada tra l’epifania come simbolo privato e il simbolo controllato dall’enciclopedia: una creazione simbolica ibrida nella quale Roberto de la Grive epifanizza un simbolo già manipolato da una veneranda tradizione. E la colomba è anche segno della signora, allusione all’universo femminile nel quale Roberto vorrebbe naufragare. Ma è fondamentale la parentela tra la colomba di Eco e l’epifania della ragazza-uccello di Joyce. Gli occhi di Roberto de la Grive che cercano la colomba sono gli occhi di Stephen che contemplan e si inebriano dell’epifania davanti alla ragazza dal petto di colomba: e la ragazza-uccello del *Portrait* diviene Lilia-Colomba nell’*Isola del giorno prima*. Ma gli incanti “epifanici” non finiscono con il terzo romanzo. Si chiude, è vero, quella che noi consideriamo a posteriori una trilogia iniziatica, ma le ossessioni di Eco vivranno ancora in *Baudolino*, dove la figura femminile di Ipazia, metà umana e metà animale, apparirà all’eroe eponimo in un’epifania che evocherà immagini e citazioni che abbiamo già incontrato sulla nostra strada.

indaga il problema dei rapporti tra Joyce e D’Annunzio e ipotizza che l’autore irlandese avesse letto *Il Fuoco*, la cui prima parte si intitola appunto “Epifania del Fuoco”: nel romanzo di D’Annunzio “le estasi estetiche di Effrena sono descritte appunto quali epifanie della Bellezza” e il *Portrait* manifesta espressioni e aggettivazioni che denunciano una chiara ascendenza dannunziana (Eco 1966: 50). Del resto le epifanie dannunziane trovano ragion d’essere in quella che Gianni Oliva definisce la “poetica dell’invenzione” (Oliva 1992).

8. *L'ultima frontiera della semiotica: il romanzo e l'oggetto dinamico*

Al pari delle precedenti anche quella di Ipazia, in *Baudolino*, è l'apparizione improvvisa e rivelatrice di ciò che è assente o diverrà tale. Lo stesso Eco confessa l'importanza della vicenda di Baudolino e Ipazia nell'economia del romanzo: parlando della genesi dei vari capitoli e dei lunghi anni di lavoro intorno al libro, l'autore rivela di essersi "appassionato sin dall'inizio" ai capitoli dell'incontro con i mostri e soprattutto con Ipazia (Eco 2002: 354). Siamo di fronte ad un'epifania intertestuale, ad un *pastiche* letterario che mostra al lettore il candido "numinoso" in un modo non ingenuo: l'epifania di Ipazia¹⁵ è costruita da Eco sulla falsariga di altre note epifanie della tradizione letteraria. Tra le quali la più evidente è l'immagine della ragazza-uccello di Joyce nel *Portrait* che abbiamo già evocato nel parlare della colomba. Ma il gioco dell'epifania intertestuale, colta, emanazione necessaria quasi di una tradizione letteraria che diventa angoscia dell'influenza, investe altre citazioni ed allusioni: dal *Cantico dei Cantici*, quasi il codice Ur di ogni epifania femminile che coniughi la contemplazione della bellezza corporale con l'esaltazione delle virtù dello spirito, che aveva peraltro "dettato" le parole all'Adso giovinetto che copula con la contadina dell'abbazia, alla visione boeziana della donna Philosophia nella *Consolatio*, ai sonetti di Petrarca dedicati agli incontri silvani con Laura. Né possiamo tacere sui significati dell'unicorno e sulla simbologia cristiana che esso adombra. Nei bestiari medievali l'unicorno rappresenta Cristo che si incarna nell'utero di una vergine e viene poi catturato dai cacciatori, mentre la fanciulla vergine simboleggia la vergi-

¹⁵ Anche nella *Misteriosa fiamma della regina Loana*, pubblicato nel giugno 2004, troviamo, proprio alla fine del romanzo, una visione epifanica che potrebbe essere considerata la sintesi alchemica delle visioni epifaniche dei romanzi precedenti. Nell'ultimo romanzo di Eco l'ultima epifania è una visione-sogno del protagonista Jambo che si manifesta durante lo stato di coma, annunciata da una sorta di apocalisse popolata dagli eroi dei fumetti, in un intreccio tra il ricordo dell'infanzia, il fantastico, il meraviglioso. La dinastia femminile della narrativa di Eco (la donna innominata, la rosa di carne, Cecilia, Lilia, Ipazia, Lila Saba).

ne Maria. Anche Ipazia è una vergine, benché sia metà umana e metà ferina, che viene accompagnata dall'unicorno Acacio. La visione di Ipazia ha luogo in una foresta sulle rive di un lago. Naturalmente un *topos* della tradizione cortese e cavalleresca ed un'immagine ossessiva nei sonetti di Petrarca. Qui il labirinto è diventato selva: non l'orrida *sylva* di Bernardo Silvestre, ma un bosco incantato, un anti-mondo, un luogo estraneo alla malvagità, una selva che custodisce il più prezioso degli animali:

[...] Non credo che pascesse mai per selva / sì aspra fera, o di nocte o di giorno, / come costei ch'ì piango a l'ombra e al sole; / et non mi stancha primo sonno od alba: / [...] Prima ch'ì torni a voi, lucenti stelle, / o torni [...] giù nell'amorosa selva, / lassando il corpo che fia trita terra, / vedess'io in lei pietà [...]/ Con lei foss'io da che si parte il sole, / et non ci vedess'altri che le stelle, sol una nocte, et mai non fosse l'alba; / et non se trasformasse in verde selva / per uscirmi di braccia, come il giorno / ch'Apollo la seguia qua giù per terra¹⁶.

Ipazia è “assenza” se è vero che essa, in parte, appartiene al fantastico, all'immaginario della fantasia medievale. In realtà essa è una creatura per metà medievale per metà antica. Il suo nome evoca – e nemmeno in modo latente – la filosofa Ipazia, seguace del neoplatonismo, massacrata da un gruppo fanatico di cristiani incitati dal vescovo Cirillo, silvana e petrarchesca, metà umana e metà ferina, Ipazia è depositaria di un sapere gnostico, di ascendenza neoplatonica, che si fonda sull'idea di una divinità che emana il mondo per necessità e finisce con il generare, suo malgrado, il male, concepito come ombra, come lontananza dalla sorgente. Creatura gnostica, come lo era Lorenzo del *Pendolo*, Ipazia è la reincarnazione della Sophia, è una teologa che parla dell'errore della creazione e che, ciononostante, si innamora di Baudolino, celebrando il mistero della materia. Ipazia è figlia di un logos perduto, quello di cui era appunto portatrice la filosofa Ipazia, uccisa come Cristo, sacrificata come Dioniso e capace di rinascere attraverso le sue discendenti. E, se è vero che non ci sono pervenuti gli scritti del personaggio storico Ipazia e che ben poco

¹⁶ Petrarca, *Canzoniere*, XXII, 19-35.

sappiamo sul suo conto e sul suo pensiero, allora l'invenzione di Eco è una bugia, una sublime menzogna per riparare all'assenza di Ipazia dalla Storia filosofica con la "s" maiuscola: la celebrazione del falso diventa il viatico per riparare le ingiustizie della storia che, dopo aver assistito all'uccisione tragica di Ipazia, ne ha smarrito il messaggio. Occorre ricordare che Ipazia è la portavoce di un pensiero di ascendenza gnostica. Ma lo gnosticismo fu un fenomeno religioso complesso e articolato caratterizzato dalla compresenza di molteplici versioni cosmologiche. Secondo Filoramo (1983) la teologia gnostica, in generale, radicalizzava tendenze già presenti nella riflessione teologica del tempo. Non dobbiamo trascurare il fatto che il Dio gnostico aveva, in alcune scuole di pensiero, una natura androgina: la controparte femminile dell'androgino, quella con cui lui copula, è la sua "dimensione vitale", la sua "potenzialità generativa" (Filoramo 1983: 101). Come se l'elemento maschile si specchiasse in quello femminile scoprendo il suo potere di generare. Il Padre, quindi, riflettendo su stesso, giunge, attraverso l'emanazione del Figlio o Nous, ad una forma di autoconsapevolezza. Ecco quindi la risposta che Baudolino voleva da Ipazia alla domanda sul perché l'Unico avesse rotto l'incanto dell'aurorale perfezione. Filoramo lo dice chiaramente: è la dimensione femminile del Padre, dell'Unico, quella che impone la Vitalità del movimento e quindi della generazione. (Filoramo 1983: 102). Le origini del male, per il pensiero gnostico, sono da ricondursi all'inevitabile processo di emanazione e decadimento che avviene all'interno del pleroma. Ormai l'Unico ha scelto di emanarsi. Ma la cosmogonia è solo all'inizio. È qui che si colloca in molti testi gnostici la complessa vicenda di Sophia, l'ultimo eone che commette un peccato di *hybris* perché ardisce generare senza il contributo maschile violando l'armonia androgina. Per la scuola gnostica valentiniana Sophia trasgredisce per un'altra ragione: lei infatti desidera conoscere la grandezza insondabile del Padre. Il suo è un peccato di *hybris* intellettuale. Il suo smodato amore per il padre la induce ad una volontà di conoscenza dell'Unico che non può essere appagata. Cosicché l'immagine di Sophia si presenta contraddittoria: da un

lato, simbolo della scienza divina, dall'altro segno di una lascivia e di *hybris* sessuale. Il primo compito della Sophia, ormai espulsa dal pleroma, sarà quello di presiedere alla formazione della *hyle*, la materia primordiale, e di generare il Demiurgo, colui che dovrà plasmare e formare il mondo. Ed è proprio nella relazione tra Sophia e Demiurgo che troviamo il termine "Madre": il demiurgo è il figlio della Madre, cioè di Sophia. Ipazia potrebbe essere quindi la figlia della Madre, cioè di Sophia, una figlia non già androgina, ma ibrida: metà caprina metà umana. Ma l'Unico non poté impedire che una delle sue potenze intermedie, il Demiurgo, Sabaoth, "il falso Dio dei cristiani", creasse il tempo e desse origine al cosmo: "Il Demiurgo era come un bambino, che pasticcia col fango per imitare la bellezza di un unicorno, e gli viene fuori qualcosa che assomiglia a un topo" (Eco 2000: 435).

"Quindi il mondo è una malattia di Dio?"

"Se sei perfetto, non puoi non emanarti, se ti emani ti ammali. E poi cerca di capire che Dio, nella sua pienezza, è anche il luogo, o il non-luogo, in cui gli opposti si confondono, no?" (Eco 2000: 435)

Il tema dell'errore del mondo affiorerà ancora nell'ultimo romanzo di Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, dove la moglie del protagonista Jambo gli ricorda che lui era solito ripetere che "la storia è un enigma sanguinoso, e il mondo un errore" (Eco 2004: 67). Ipazia spiega così il rapporto tra Dio e il male del mondo da lui stesso emanato:

"Guarda quell'albero. Quella che scorre in lui, dalle radici all'ultima foglia, è la stessa vita. Ma le radici si rafforzano nella terra, il tronco s'irrobustisce e sopravvive a tutte le stagioni, mentre i rami tendono a rinsecchire e a spezzarsi, le foglie durano pochi mesi e poi cadono [...] C'è più male tra le fronde che nel tronco [...] L'albero è uno, ma soffre per espandersi perché diviene molti, e moltiplicandosi s'indebolisce".

"Ma le fronde sono belle, tu stessa godi della loro ombra [...]"

"Vedi che anche tu puoi diventare saggio, Baudolino? Se non ci fossero queste fronde noi non potremmo stare seduti a parlare di Dio, se non ci fosse il bosco non ci saremmo mai incontrati, e questo forse sarebbe il massimo dei mali" (Eco 2000: 436).

L'immagine dell'albero non è casuale. Non si tratta tanto dell'albero come simbolo della vita, quanto di una metafora della conoscenza sul mondo. Ciò che probabilmente Eco vuol dirci, in *esprit* letterario, è che la moderna epistemologia ha ormai ripudiato una concezione della conoscenza organizzata in forma di albero porfiriano. L'albero di Porfirio, che attraverso una serie di ramificazioni, avrebbe dovuto rappresentare l'universo dei generi e delle specie, è in realtà un rizoma di differenze, una struttura a radice che si espande in ogni direzione (Eco 1977), un essere che moltiplicandosi ed espandendosi parrebbe indebolirsi. Anche se le fronde e il bosco, benché siano le propaggini ontologicamente più deboli dell'albero, sono benefiche e salutari. Sia perché le fronde proiettano un'ombra che ha suggestioni borgesiane ("Niente può togliermi dalla mente che questo mondo sia il frutto di un dio tenebroso di cui io prolungo l'ombra") sia perché il bosco è una metafora del testo narrativo: parafrasando le ultime frasi citate di Ipazia, "senza le fronde e senza il bosco" non si potrebbe parlare di Dio in quel particolare luogo elettivo che è il romanzo, così come "senza il bosco", ovvero senza la finzione narrativa, Ipazia e Baudolino, personaggi letterari, non avrebbero mai potuto incontrarsi. Ecco la rivelazione del mistero di Ipazia. Questa specie di sacerdotessa gnostica è metà umana e metà ferina, frutto dell'amplesso tra le discendenti della bella Ipazia e i mostruosi satiri. La sua natura bifida suscita l'orrore di Niceta, ma non spaventa Baudolino, che finisce anzi per desiderarla in sommo grado, amarla e cercarla per sempre. Ipazia abita nel cuore del *mythos*, dove umano, divino e bestiale si contaminano, sul *limes* tra materia e *nous*: lei è Assenza perché rappresenta un personaggio del Meraviglioso, vagheggiata, immaginata e amata da un Baudolino, vero e proprio contaminatore e rigeneratore del mito, che trova in lei la quintessenza alchemica delle assenze. Ipazia è il segno di un'assenza, quella della sua antenata, nonché la depositaria di un sapere perduto e misconosciuto: il suo personaggio diviene il crocevia di *mythos* e *logos*, del pensiero neoplatonico e dell'immaginario pantheon gnostico, di materia e spirito, di ascesi e desiderio. Frutto forse della fantasmagorica fantasia alluci-

natoria di Baudolino – e naturalmente dell'autore del romanzo – Ipazia incarna la festa di ritrovamento di saperi, miti, leggende a cavallo tra antichità e medioevo. Nella vicenda di Ipazia si può leggere il nuovo Senso della scrittura narrativa di Eco: qui la teologia, seppure presente in molti luoghi del romanzo, è demistificata, messa a nudo. Il sapere gnostico di Ipazia e la sua forsennata ricerca dell'ascesi sono sconfitti dal Desiderio carnale, dalla passione per Baudolino, dall'incredulità fantastica di un picaro medievale che si entusiasma nell'amare, nell'inventare falsi storici, nell'immaginare regni lontani e che rimane perplesso dinanzi a teologie onnicomprensive. L'inquietudine dei primi tre romanzi non c'è più, o è comunque meno percepibile dal lettore: rimane il gioco, rimane un libro che ha la stessa forza piena di levità del *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais.

Ma il romanzo non si chiude con la scomparsa di Ipazia e con il lungo errare di Baudolino. Il lettore sa già che altre rivelazioni lo aspettano, che sarà fatta luce finalmente sulla morte del Barbarossa e sul mistero del Graal, che Baudolino e i suoi compagni si affronteranno in un confronto suggestivo che svelerà i retroscena delle loro vicissitudini. A noi però sta "a cuore" l'assenza di Ipazia, la sua fuga sulle montagne che l'aveva allontanata. Un'assenza che restituirà a Baudolino l'ennesima illusione, promettendogli un nuovo regno. Si tratta, invero, di un'assenza che si genera nel grembo del Meraviglioso medievale e, naturalmente, nella mente nell'autore: l'assenza di Ipazia non è come quella di Cecilia nel *Pendolo*, né come quella di Lilia nell'*Isola*. Cecilia era probabilmente il ricordo di una vicenda infantile dell'autore e, comunque, un personaggio verosimile, al pari di Lilia, la preziosa amata da Roberto de la Grive. Né tantomeno è paragonabile all'assenza di Lila Saba, nella *Misteriosa fiamma della Regina Loana*, che diviene Presenza allorché si epifanizza nella mente delirante di Jambo in coma, ultima apparizione prima della morte, punto omega di un viaggio alla ricerca della memoria perduta. Ipazia non è, dunque, simile a nessuna delle altre donne "vagheggiate", perché non ha nulla di verosimile o di autobiografico in senso stretto. Essa è semmai un mito fecondato nel crogiuolo del meraviglioso

medievale e di suggestioni gnostiche, un'invenzione di Baudolino, alter ego dell'alchimista Eco, un'assenza fabbricata nel mondo possibile inventato dall'autore. Ipazia è un mito perduto, o forse mai raccontato, che induce alla scrittura, è il sincretistico e meraviglioso oggetto del desiderio che dà *dynamis* all'intera narrazione, è simile alla sophia gnostica che, commettendo il peccato di *hybris*, vuol conoscere il padre, dando inizio alla storia del mondo. L'apparizione della più singolare delle figlie di Eva incanta Baudolino e il lettore, quasi sospendendo il ritmo vorticoso degli eventi, fermando il tempo di Baudolino e quello del lettore: ma il più meraviglioso dei sogni si dissolve e Ipazia scompare dalla vita di Baudolino. L'assenza di Ipazia ritorna ad essere il nuovo orizzonte, la nuova terra promessa di Baudolino e del suo demiurgo (Eco), un mito da riconquistare, un'utopia che si fa *Venus Generatrix* di nuovi cosmi narrativi. Se *Il nome della rosa* appare come la parabola narrativa dell'eclissi della divinità, come il segno dell'innocenza perduta della scrittura, come un collage di *frames* intertestuali, *Il Pendolo di Foucault*, modellato sul *plot* del romanzo di mistero sulla falsariga di Sue, di Huysmans e Klossowski, celebra, invece, le rivelazioni effimere, gli squarci di verità breve e ineffabile che si aprono nelle tenebre di un cosmo gnostico dove regna la materia grossolana e il sospetto perpetuo e che può essere redento solo da una selva di simboli capaci di coniugare misticismo, erotismo e teosofia cabalistica. E la foresta simbolica si trasforma nell'oceano della divinità spinoziana, teatro naturale del terzo romanzo: *L'isola del giorno prima*. Ambientato nel Seicento, esso narra le vicissitudini di un nobile del Monferrato, Roberto de la Grive, che, dopo aver preso parte all'assedio di Casale ed aver vissuto nella Parigi di Mazzarino, viene costretto a imbarcarsi su una nave che affronterà l'oceano per scoprire il segreto del calcolo dei meridiani. La nave affonda e Roberto naufraga su una nave deserta ancorata al largo di un'isola delle Figi che si trova nel giorno prima, visto che di fronte ad essa passa il meridiano antipode. La narrazione comincia proprio dal momento del naufragio (*in medias res*) e si snoda in *flashback*. Romanzo di cappa e spada impregnato di filosofia, un

Pascal scritto da Dumas, nel quale si rivisita il *topos* del naufragio già frequentato da illustri scrittori: Defoe, Swift, More, Bacon e Campanella, ecc. Ma si tratta di un naufragio singolare: su una nave deserta al largo di un'isola misteriosa e irraggiungibile nello spazio e nel tempo, abitata da una invisibile colomba color arancio. Il naufragio, l'isola, l'oceano appaiono non soltanto *topoi* della letteratura odepórica, ma assurgono al rango di immagini archetipiche che Eco utilizza per tracciare quella che, ancora una volta, è una parabola epistemologica. La nozione di essere, come oggetto dell'ontologia, costituisce il nodo problematico che ha assillato Eco negli ultimi anni: tanto più che essa è connessa con il rebus dell'Oggetto Dinamico (nell'accezione di Peirce), collocato, nel *Trattato di semiotica generale*, nella soglia inferiore della semiotica, e successivamente, in *Kant e l'ornitorinco*, considerato come quel "qualcosa che ci spinge a parlare", origine misteriosa di ogni comunicazione, *terminus a quo* che non può non essere indagato in qualche modo. Le immagini narrative dell'oceano, dell'isola e, più in generale, dello spazio aperto e della visione che Roberto ha di esso (visione intesa in senso ottico) costituiscono gli strumenti che l'idioletto estetico può utilizzare per affrontare, in un gioco di tensione tra chiusura e disvelamento del senso, alcuni nodi teorici che la teoria non può sciogliere. Il romanzo, diversamente dall'opera d'indagine teorica, non impone né una conclusione né un giudizio finale che apparirebbero riduttivi per spiegare la complessità del mondo. Il romanzo non può che adottare l'ossimoro concettuale e la teoria delle molteplici verità come propri strumenti euristici: solo nella scrittura, come diceva Derrida, il senso può manifestarsi, anche nella sua contraddittorietà e nella sua scarsa effabilità.

Bibliografia

- Adornato, F. (1988), “Il mio piano: intervista con Umberto Eco sui luoghi del suo romanzo”, in *L'Espresso*, 9 ottobre 1988. 92-110.
- Arnold, P. (1991), *Storia dei rosa-croce*, Milano: Bompiani.
- Bloom, H. (1981), *La Kabbalà e la tradizione critica*, Milano: Feltrinelli.
- Blumenberg, H. (1988), *Il riso della donna di Tracia. Una preistoria della teoria*, Bologna: Il Mulino.
- Borges, J.L. (1944), *Finzioni*, Torino: Einaudi, 1995.
- (1962), *Storia dell'eternità*, Milano: Il Saggiatore.
- Briosi, S. (1998), *Simbolo*, Milano: La Nuova Italia.
- Canfora, L. (1991), *La biblioteca scomparsa*, Palermo: Sellerio.
- Caprettini, G.P. (1992), *Simboli al bivio*, Palermo: Sellerio.
- Cardini F., Giuliani A. et al. (1985), *Saggi su “Il nome della rosa”*, a cura di, R. Giovannoli, Milano: Bompiani.
- Corti, M. (1976), *Principi di comunicazione letteraria*, Milano: Bompiani.
- De Lauretis, T. (1985), “Il principio Franti”, in F. Cardini, A. Giuliani et al. *Saggi su “Il nome della rosa”*, a cura di, R. Giovannoli, Milano: Bompiani. 45-55.
- Deleuze, G. (1972), *Differenza e ripetizione*, Bologna: Il Mulino.
- Deleuze, G., Guattari F. (1980), *Rizoma. Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma: Castelvecchi, 1997.
- Douglas, M. (1979), *I simboli naturali*, Torino: Einaudi.
- Eco, U. (1966), *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani 1966.
- (1968), *La struttura assente*, Milano: Bompiani 1988.
- (1977), *Sugli specchi e altri saggi*, Milano: Bompiani 1990.
- (1980), *Il nome della rosa*, Milano: Bompiani 1986.
- (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino: Einaudi.
- (1988), *Il pendolo di Foucault*, Milano: Bompiani.
- (1989), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani.
- (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani.
- (1993), *La ricerca della lingua perfetta*, Roma-Bari: Laterza.
- (1994), *L'isola del giorno prima*, Milano: Bompiani.

- (1995), *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, a cura di. Stefan Collini, Milano: Bompiani.
 - (1997), *Kant e l'ornitorinco*, Milano: Bompiani.
 - (2000), *Baudolino*, Milano: Bompiani.
 - (2002), *Sulla letteratura*, Milano: Bompiani.
 - (2004), *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano: Bompiani.
- Fabrizi, P. (1992), "L'idioma estetico. Il dedalo nel testo", in G. Manetti, C. Marmo *et al.* *Semiotica: storia teoria interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, a cura di, P. Magli, G. Manetti, P. Violi, Milano: Bompiani. 177-186.
- Ferraris, M. (1997), *Estetica razionale*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Filoramano, G. (1983), *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, Roma-Bari: Laterza.
- Firth R. (1977), *I simboli e le mode*, Bari: Laterza.
- Forchetti, F. (2000), "Le poetiche del simbolo e dell'intertestualità nell'opera narrativa di Umberto Eco", in *Studi medievali e moderni*, 2, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane. 175-224.
- (2005), *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*, Roma: Castelvecchi.
- Franci, G. (1992), "Introduzione", in H. Bloom, *I vasi infranti*, Modena: Mucchi Editore. 7-23.
- Frye, N. (1977), *Anatomia della critica*, Torino: Einaudi.
- Genette, G. (1989), *Soglie: i dintorni del testo*, Torino: Einaudi.
- Ghisalberti, A. (1990), *Medioevo teologico*, Roma-Bari: Laterza.
- Ginzburg, C. (1992), *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino: Einaudi.
- Kamper, D. (1985), "La fine dell'immodestia", in F. Cardini, A. Giuliani *et al.*, *Saggi su "Il nome della rosa"*, a cura di, R. Giovannoli, Milano: Bompiani. 174-184.
- Magli, P. (1992), "Per speculum et in aenigmate: l'universo simbolico nella narrativa di Umberto Eco", in G. Manetti, C. Marmo *et al.*, *Semiotica: storia teoria interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, a cura di, P. Magli, G. Manetti, P. Violi, Milano: Bompiani. 263-282.
- Manetti, G., Marmo C. *et al.* (1992), *Semiotica: storia teoria interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, a cura di, P. Magli, G. Manetti, P. Violi, Milano: Bompiani.

- Miranda, C. (1992), "Oscillazione fra teoria semiotica e scrittura nel 'Pendolo di Foucault'", in G. Manetti, C. Marmo *et al.* *Semiotica: storia teoria interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, a cura di, P. Magli, G. Manetti, P. Violi, Milano: Bompiani. 283-302.
- Oliva, G. (1992), *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano: Mursia.
- Pampaloni, G., "Biblioteca", in *Millelibri*, anno II, n. 13, dicembre 1988. 14-15.
- Parodi, M. (1985), "Silenzio o riso", in Cardini F., Giuliani A. *et al.* *Saggi su "Il nome della rosa"*, a cura di, Giovannoli, R., Milano: Bompiani. 56-64.
- Ricoeur, P. (1962), "Herménéutique et reflexion", in E. Castelli, a cura di, *Demitizzazione e immagine. Atti del VII Convegno internazionale di studi umanistici*, Roma 1962, Padova: Cedam. 19-42.
- Rubino, C.A. (1985), "Il verme invisibile: antichi e moderni nel Nome della rosa", in Cardini, F., Giuliani, A. *et al.* *Saggi su "Il nome della rosa"*, ed. R. Giovannoli, Milano: Bompiani. 370-382.
- Santarcangeli, P. (1967), *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*, Firenze: Vallecchi Editore.
- Scarpi, P. (1992), *La fuga e il ritorno: storia e mitologia del viaggio*, Venezia: Marsilio.
- Schick, U. (1985), "Semiotica raccontata o rebus intertestuale", in Cardini, F., Giuliani A., *et al.* *Saggi su "Il nome della rosa"*, a cura di, Giovannoli, R., Milano: Bompiani. 223-247.
- Scholem, G. (1980), *La kabbalah e il suo simbolismo*, Torino: Einaudi.
– (1993), *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Torino: Einaudi.
- Serafini, M. T. (1996), *Come si scrive un romanzo*, Milano: Bompiani.
- Sini, C. (1990), *Immagini di verità. Dal segno al simbolo*, Milano: Spirali/Vel.
- Todorov, T. (1995), *La letteratura fantastica*, Milano: Garzanti 1995.
- Vattimo, G. (1963), *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, Torino: Edizioni di "Filosofia".
- Violi, P. (1992), "Le molte enciclopedie", in G. Manetti, C. Marmo *et al.* *Semiotica: storia teoria interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, a cura di, P. Magli, G. Manetti, P. Violi, Milano: Bompiani. 99-113.
- Wellek, R., Warren, A. (1965), *Teoria della letteratura*, Bologna: Il Mulino.

Weston, J.L. (1994), *Indagine sul Santo Graal*, Palermo: Sellerio.

Yourcenar, M. (1998), *L'opera al nero*, Milano: Feltrinelli.

Zambon, F. (1980), "Allegoria in verbis: per una distinzione tra simbolo e allegoria nell'ermeneutica medioevale", in *Simbolo, metafora, allegoria*, Atti del IV convegno italo- tedesco, Bressanone, 1976, a cura di, Golden D. Padova: Liviana Editrice. 75-106.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 12 | 2013

**SIMBOLI E METAFORE DI TRASFORMAZIONE NELLA
DIMENSIONE PLURICULTURALE DELLE LINGUE, DELLE
LETTERATURE, DELLE ARTI**

a cura di Graciela N. Ricci

eum edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-349-1