

Morlacchi Editore

University Press

NEI BOSCHI NARRATIVI
Teorie e forme della narrazione

Il titolo della collana intende essere un omaggio al volume di Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994), testo che raccoglieva le sue Charles Eliot Norton Lectures tenute all'Università di Harvard nell'anno accademico 1992-93. Al di là del riferimento ai contenuti – la narratologia e le forme del narrare – il lavoro di Eco vuole essere un punto di riferimento anche nello stile e nello scopo della collana: parlare in maniera chiara e comprensibile dell'analisi di testi narrativi. Di testi narrativi al plurale perché la collana vuole includere nei propri interessi ogni tipo di genere narrativo mediato dai più diversi canali espressivi, dalla letteratura, al teatro, al cinema, fino al fumetto e alla serialità televisiva. Scopo della collana è di proporre testi utili alla ricerca di base, ma anche alla didattica universitaria, in modo da fornire uno spazio per la pubblicazione di materiali utilizzabili sia per una prima comprensione dei temi trattati, sia come punto di partenza per il lavoro di analisi e ricerca (atti di convegno, lezioni di dottorato, serie di conferenze).

DIREZIONE

Andrea Bernardelli (Università di Ferrara)

COMITATO SCIENTIFICO

Federico Bertoni (Università di Bologna)

Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia)

Eleonora Federici (Università di Ferrara)

Fred Gardaphé (City University of New York/Calandra Institute NY)

Marina Guglielmi (Università di Cagliari)

Gianfranco Marrone (Università di Palermo)

Alessandro Perissinotto (Università di Torino)

Luca Somigli (University of Toronto)

Stefano Traini (Università di Teramo)

Giovanna Zaganelli (Università per Stranieri di Perugia)

COMITATO DI REDAZIONE

Giorgio Borrelli (Università di Bari)

Giacinto Davide Guagnano (Universität des Saarlandes)

Cristina Greco (Università La Sapienza di Roma)

Eduardo Grillo (LUMSA di Roma)

Tutti i volumi sono sottoposti a duplice referaggio anonimo.

Rocco Mangieri

**Isole, mappe, labirinti.
Lo spazio nei romanzi di Umberto Eco**

Morlacchi Editore *U.P.*

I ed.: 2023

ISBN: 978-88-9392-434-4

Copyright © 2023 by Morlacchi Editore, Perugia. Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotostatica, non autorizzata. Finito di stampare nel mese di maggio 2023 da Logo srl, Borgoricco (PD).
www.morlacchilibri.com/universitypress
mail to: redazione@morlacchilibri.com

INDICE

Prefazione	11
Introduzione	19
1. Semiotica e Teoria del Soggetto	21
1.1 <i>Il soggetto del riconoscimento e la congettura nello spazio labirintico dell'indeterminazione</i>	21
1.2 <i>Appunti sul nostro processo di lavoro</i>	25
1.3 <i>Teoria semiotica e finzione narrativa: relazioni e intersezioni</i>	28
1.4 <i>Letteratura, immagine, architettura e paesaggio</i>	29
1.5 <i>Che tipo di lettore modello è il lettore semiotico?</i>	31
2. Confini, osservatori e abduzioni: la semiotica dello spazio nei romanzi di Umberto Eco	35
2.1 <i>Preliminari: lo spazio nel testo</i>	35
2.2 <i>Un modello di spazializzazione e localizzazione</i>	37
2.2.1 <i>Personaggi che osservano, si muovono, sentono e inferiscono</i>	37
2.2.2 <i>Ordine geometrico/ordine topologico/ordine fenomenologico</i>	45
2.2.3 <i>Tensivo fluido, tensivo-zero</i>	47
2.2.4 <i>Lo spazio come sfondo e come figura</i>	48
2.2.5 <i>Spazi reali/spazi immaginari</i>	50
2.2.6 <i>Spazio fisso/spazio mobile; spazio dinamico/spazio statico</i>	52
2.2.7 <i>Spazio interno/spazio esterno</i>	53
2.2.8 <i>Spazio aperto/spazio chiuso</i>	56
2.2.9 <i>Spazio superiore/spazio inferiore</i>	58
2.2.10 <i>Spazio continuo/spazio discontinuo: spazi episodici</i>	60
2.2.11 <i>Soglie, spazi transizionali e liminali</i>	62
2.2.12 <i>La percezione: spazi visivi e spazi acustici, spazi olfattivi e spazi tattili</i>	65
2.2.13 <i>Andate e ritorni: l'effetto nebbia e la circolarità labirintica dei percorsi</i>	66
3. Il nome della rosa: del mondo chiuso dell'abbazia	71
3.1 <i>Nel monastero di Melk: Adso il vecchio comincia a scrivere</i>	71
3.2 <i>Avvicinamento, soglie e accessibilità</i>	73
3.3 <i>La morfologia dell'abbazia: le trasformazioni del segno architettonico</i>	75
3.4 <i>Il corpo estraneo: il confine delle mura di cinta</i>	79
3.5 <i>La mappa segreta</i>	82
3.6 <i>Sette giorni: itinerari di esplorazione e lavoro semiotico</i>	83
3.6.1 <i>Primo giorno</i>	84

3.6.2	<i>Secondo giorno</i>	86
3.6.3	<i>Terzo giorno</i>	87
3.6.4	<i>Quarto giorno</i>	89
3.6.5	<i>Quinto giorno</i>	91
3.6.6	<i>Sesto giorno</i>	92
3.6.7	<i>Settimo giorno</i>	94
3.7	<i>L'uso dello spazio: la trama dei movimenti</i>	95
3.8	<i>La descrizione di altri spazi</i>	99
3.8.1	<i>Lo sguardo di Adso: l'estasi di fronte al portale</i>	99
3.8.2	<i>Lo spazio sonoro della chiesa abbaziale</i>	109
3.9	<i>Del topologico e del tensivo: sul primato della tensività nelle descrizioni delle dinamiche di localizzazione e spazializzazione del soggetto</i>	118
3.10	<i>Ancilla narrationis?</i>	119
3.11	<i>Il testo letterario e lo spazio: spazi visivi, spazi architettonici</i>	123
4.	La visione del pendolo: sotto la cupola di Saint-Martins-des Champs	127
4.1	<i>Descriptio e organizzazione della prospettiva spaziale</i>	127
4.2	<i>Sguardo soggettivante/sguardo oggettivante</i>	130
4.3	<i>Gli oggetti e lo spazio</i>	131
4.4	<i>Localizzazione spaziale: il lavoro semiotico del personaggio</i>	135
4.5	<i>Spostamenti, luoghi di osservazione e di esplorazione</i>	141
5.	A bordo della Daphne: esplorazione dello spazio e semiosi illimitata nell'isola del giorno prima	145
5.1	<i>L'isola irraggiungibile: sull'esile frontiera tra il reale e l'immaginario</i>	145
5.2	<i>Spazi inglobanti: il tracciato delle longitudini</i>	147
5.3	<i>Dal teatro del visibile alla pluralità dei mondi: percezione e appropriazione corporea dello spazio</i>	149
5.4	<i>La nave e il corpo: il progressivo controllo somatico del luogo</i>	152
5.5	<i>Riconoscimento finale: type/token</i>	155
5.6	<i>I segni cartografici: mappe, carte di navigazione, disegni</i>	157
5.7	<i>Il rifugio</i>	159
5.8	<i>L'isola: panoramiche visive e acustiche</i>	160
5.9	<i>Itinerari verticali</i>	161
5.10	<i>L'infinità di mondi e il meraviglioso teatro del visibile: il "qui" della cosa</i>	164
5.11	<i>Teatro del mondo e semiosi</i>	167
5.12	<i>Il cannocchiale aristotelico: geografie curiose</i>	170
5.13	<i>La Daphne: un teatro della memoria</i>	174
5.14	<i>Molti e diversi orologi: la ricerca dell'intruso</i>	178
5.15	<i>Disegnare la nave...</i>	179
5.16	<i>L'arte della fuga e della semiosi illimitata</i>	184
5.17	<i>Infiniti mondi: riconoscimento e invenzione radicale</i>	187
5.18	<i>Roberto e l'ornitorinco: la fragranza delle sostanze del mondo</i>	190
5.19	<i>Il riconoscimento del mondo marino: coralli, pesci e metafore</i>	193

5.20 <i>La Trasformazione molecolare del corpo: l'ultima esperienza</i>	197
5.21 <i>Sguardi geografici, topografici e microscopici: dalla fotofobia alla nitidezza</i>	202
5.22 <i>Ma dove siamo? Il meridiano zero come segno cronotopico</i>	205
5.22 <i>Itinerari spaziotemporali: le coordinate diffuse del punto zer</i>	208
6. Baudolino: itinerari e spazi episodici	209
6.1 <i>Spazi cartografici</i>	209
6.2 <i>Panoramica dalla torre genovese: paesaggi in fiamme e spazi aromatici</i>	216
6.3 <i>Condotti segreti: spazi sotterranei e cattedrali invertite</i>	222
6.4 <i>Il palazzo del Prete Giovanni: le misure impossibili del tempio di Salomone</i>	225
6.5 <i>Alessandria: spazi familiari, andate e ritorni</i>	229
6.6 <i>Costantinopoli: la rivelazione di un profilo architettonico</i>	235
6.7 <i>Itinerari e cartografie immaginarie: attraverso Abcasia</i>	239
6.8 <i>La colonna bianca dello stilita: spazi di penitenza e fuga verso est</i>	247
7. Correlazioni, analogie: da Adso De Melk fino a Baudolino. Percorsi, spazi, modi di vedere	251
7.1 <i>Armadi e biblioteche minori</i>	251
7.2 <i>L'effetto Bildungsroman</i>	253
7.3 <i>Spazi, itinerari e trasformazioni del soggetto</i>	255
7.4 <i>Spazi della rivelazione/spazi della congettura e dell'abduzione</i>	257
7.5 <i>Il processo semiotico della rivelazione e la congettura: due sguardi e due isole</i>	259
7.6 <i>Il topos ossimorico: la dinamica dei contrari</i>	261
7.7 <i>Finale aperto, Sylvie-effect</i>	264
<i>Bibliografia</i>	269

Ringrazio Francisco Vicente Gomez, Roberto Pellerey e Selene D'Agostino per la revisione della prima stesura del testo, Antonio Perri e Alfredo Cid Jurado per le recensioni della prima edizione in spagnolo. A Nicola Dusi e Andrea Bernardelli, oltre all'incoraggiamento e l'introduzione, la revisione approfondita del testo, la bibliografia e i suggerimenti teorici. A Martina Galli, capo redazione dell'editrice Morlacchi. Umberto Eco per le sue letture preliminari, valutazioni e suggerimenti. E Sara Umboldi e Maria Doina Mareggini per la revisione dei capitoli 6 e 7.

Prefazione¹

I.

Rocco Mangieri (all'anagrafe Rocchino) è uno studioso italo-venezuelano molto noto in America Latina, dove ha pubblicato numerosi articoli, monografie e manuali di teoria semiotica e di analisi delle performance artistiche. È un ricercatore enciclopedico, che si forma come architetto negli anni Settanta-Ottanta ma scopre presto la semiotica e l'antropologia studiando prima a Bologna e poi a Murcia (Spagna), dove consegue un dottorato con una tesi sullo spazio nei romanzi di Umberto Eco². Una ricerca che Mangieri porta avanti negli anni successivi, pubblicata parzialmente in spagnolo, fino a raggiungere la forma attuale più avanzata e aggiornata: quella che presentiamo in questo volume.

L'idea di fondo del volume è un'ipotesi interessante, preparata nei primi due capitoli teorici sulla semiotica e la pragmatica dello spazio e in particolare nel paragrafo finale del secondo capitolo. Un'ipotesi che poi si dispiega attraverso molti romanzi di Eco (non tutti, purtroppo), cercando di mettersi alla prova attraverso delle rigorose analisi testuali. A partire da *Il nome della rosa*, passando per *Il pendolo di Foucault*, *L'isola del giorno prima* e infine *Baudolino* (ma anche, parzialmente, *La misteriosa fiamma della regina Loana*), Mangieri propone come chiave di lettura il risultato di un'analisi dello spazio letterario a lungo meditata e più volte ripresa da Eco a partire da un racconto molto amato, *Sylvie* di Gérard de Nerval, tanto da volerne dare anche una propria traduzione.

Si tratta di identificare nei romanzi di Eco (scrittore) un meccanismo di spaesamento cognitivo e sensibile del personaggio principale e, in modo raffinato, anche del lettore modello, dovuto a quello che Eco (semiologo) chiama nei suoi scritti teorici "effetto nebbia". In *Sylvie* questo avviene attraverso un gioco di spazi legati alle passeggiate del narratore e al loro sconfinare gradualmente nella sovrapposizione tra notte e giorno, tra sogno e

1 Benché pensata assieme, questa Prefazione è stata scritta nella prima parte da Nicola Dusi e nella seconda parte da Andrea Bernardelli.

2 Tesi dottorale nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Murcia. Relatore: Francisco Vicente Gómez.

realtà, tra memoria e zone di indeterminatezza, che rende indecidibili alcuni passaggi e snodi del racconto. Se l'intreccio, spiega Eco, è "il modo in cui un racconto è costruito in superficie e ci viene pian piano esposto", la fabula invece "non è così evidente, ed è nel tentare di ricostruirla che si creano alcuni effetti-nebbia, perché non si coglie mai con esattezza di quale tempo la voce narrante stia parlando" (Eco 1999, 109)³.

Ecco l'ipotesi forte della ricerca di Mangieri che qui presentiamo: proprio quella complessità narrativa, stilistica ed enunciativa, quell'incertezza o reticenza e polisemia dei testi letterari che affascina Umberto Eco nelle sue ricerche di estetica, semiotica e filosofia, si può ritrovare come meccanismo di fondo dei suoi romanzi. Come se al momento di trasformarsi in scrittore Eco non smettesse di perseguire le proprie ricerche teoriche, e anzi l'Eco semiologo facesse confluire le sue passioni filosofiche nelle proprie invenzioni letterarie. Una sovra-interpretazione dei romanzi? Starà al lettore del libro giudicarlo. Ma come Eco sottolineava volentieri, mentre per Wittgenstein "di ciò di cui non si può parlare si deve tacere", per lui "ciò di cui non si può teorizzare, si deve narrare". Eco lo ribadiva con modi garbatamente ironici, e la ricerca di Mangieri lo prende molto sul serio. Infatti, Mangieri dimostra in questo volume che "ogni romanzo di Eco cita i romanzi precedenti e aggiunge al suo spazio enciclopedico anche delle citazioni intertestuali provenienti dai testi teorici" (par. 1.3). Mangieri costruisce nei primi capitoli una metodologia legata alle teorie semiotiche dello spazio e del corpo, sempre esemplificando con i romanzi di Eco, come quando spiega che gli spazi descritti nei romanzi "interagiscono" con i personaggi, anzi "diventano essenziali per il disegno delle fasi e del percorso narrativo, come ad esempio l'abbazia e la biblioteca de *Il nome della rosa*, il torrione Genovese di Costantinopoli [in *Baudolino*], o il conservatorio di arti e mestieri di Parigi ne *Il pendolo di Foucault*, o la nave abbandonata e l'isola irraggiungibile ne *L'isola del giorno prima*" (ivi, par. 2.2.4). Quindi, ci chiediamo, per comprendere questo libro è necessario aver letto tutti i romanzi di Eco? Certo aiuterebbe, ma in realtà il lavoro di Mangieri riesce a incuriosire anche verso il mondo del romanzo non (ancora) letto, perché segue da vicino lo sviluppo di ogni romanzo di Eco e fa comprendere l'analisi attraverso fitte citazioni dai passaggi chiave o dalla trascrizione di alcune sequenze memorabili. Ci spiega ad esempio che tutto *Il nome della rosa* "può leggersi anche come una serie sovrapposta di itinerari tra situazioni di chiusura e di apertura spaziale" così come tra "spazio superiore (lo spazio in cui si organizza archi-

³ U. Eco, "Rilettura di Sylvie", in G. de Nerval, *Sylvie. Ricordi del Valois*, traduzione di U. Eco, Torino, Einaudi, 1999.

tettonicamente l'abbazia)” e “spazio inferiore (l'ossario, i passaggi segreti, le cripte delle reliquie)”. Ma questo accade anche ne *Il pendolo di Foucault*, in cui troviamo “una separazione e una differenza importante tra uno spazio o mondo della superficie e un mondo o spazio profondo e interiore” (par. 2.2.8-9). Mentre ne *L'isola del giorno prima* si tratta, per il protagonista Roberto de la Grive, di “discendere e accedere progressivamente dalla superficie della nave fino agli spazi sempre più inferiori”, come una “attività esplorativa e di appropriazione del luogo” (ivi).

Analizzando nel terzo capitolo la costruzione spaziale de *Il nome della rosa*, Mangieri nota che il primo ingresso dei protagonisti nell'abbazia istituisce per il lettore “un primo percorso enciclopedico in relazione al codice topologico e formale di una classica abbazia benedettina dell'epoca medievale”, e si sofferma a confrontare mappe planimetriche e descrizioni del romanzo. Ma coglie anche una sfasatura: “il centro geometrico dell'abbazia è la chiesa, ma il centro spaziale-architettonico del romanzo è l'edificio ottagonale”. Le passeggiate e gli itinerari di Guglielmo e Adso sembrano uscire dalle regole previste e introdurre “una dose di entropia nel sistema chiuso dell'abbazia” (par. 3.7). Mangieri si sofferma poi su due esperienze totalizzanti del giovane Adso legate, anche, allo spazio: la prima è la trasformazione cognitiva e passionale che avviene tramite la contemplazione del portale dell'abbazia, con uno sguardo che passa da oggettivante a soggettivante per coinvolgere tutti i sensi e divenire tattile in un momento di “fusione cognitiva e timica” (par. 3.8) (una sorta di estasi mistica). La seconda avviene nella chiesa al momento del canto corale del *Sederunt*: qui Adso diviene progressivamente un “corpo sonoro” che si confonde con quello del coro dei monaci e un “corpo vibrante, in un nuovo stato somatico di fusione con tutte le dimensioni dello spazio architettonico” (ib.). L'attenzione alla spazialità si permea dunque delle istanze più recenti della semiotica testuale: l'estesia che tende a fondere un soggetto all'oggetto della sua apprensione estetica, la sensorialità intesa come rete di relazioni sensibili tra soggetti e mondo, la corporeità come sorta di cerniera tra forze e tensioni interne ed esterne, cioè il corpo dei soggetti come interfaccia con lo spazio, non solo architettonico, del mondo possibile narrativo.

Nell'analisi del romanzo di Eco *Il pendolo di Foucault*, Mangieri indaga a fondo su come “la letteratura traduce e ricodifica lo spazio architettonico includendolo nel suo tessuto discorsivo” (par. 3.11), e analizza ad esempio la lunga passeggiata del protagonista Casaubon, a partire dai sotterranei del Conservatoire d'Arts et Métiers di Parigi fino all'uscita in superficie, sulle strade della città, nella cui descrizione si cerca una precisione “quasi geometrica”. Casaubon, il protagonista del romanzo di Eco, viene seguito nelle

sue esplorazioni e speculazioni, nelle quali ipotizza tra l'altro codici ermetici soggiacenti allo spazio architettonico del museo, tra semiosi "alla deriva" e "sindrome del sospetto" (par. 4.3). E la forma dello spazio sembra plasmare le azioni del personaggio: "lo spazio lo intimorisce, lo affascina, lo persuade o lo interroga per motivarlo a elaborare inferenze e abduzioni" (par. 4.4). Ad esempio Casaubon passa da una visione diretta e libera a una mediata e "parzialmente ostruita", per poter spiare cosa accade all'esterno, dovendo fare i conti però con le immagini sfocate viste sullo schermo del periscopio in cui si nasconde. E inizia in questo luogo di costrizione fisica "un processo di ricostruzione dei ricordi. Un lavoro semiotico di riconoscimento e organizzazione della sua storia" (ib.).

Prima di passare alla riflessioni sui romanzi di Eco *L'isola del giorno prima* e *Baudolino*, saltiamo per un attimo al capitolo finale del libro di Mangieri, che presenta una sintesi teorica delle analisi testuali. Gli spazi dei romanzi analizzati vengono ripercorsi nella loro funzione attanziale, decisiva nella configurazione del personaggio e del racconto. Come spiega Mangieri, in tutti i romanzi di Eco "i percorsi cartografici, urbani, architettonici e oggettuali, le traversate e l'organizzazione testuale dei diversi cronotopi spaziali sono messi in scena come artifici semiotici [...] attraverso i quali, il soggetto interpretante transita, riconosce e inventa il mondo secondo il modello teorico-epistemologico dell'enciclopedia" (par. 7.4). Nei romanzi analizzati troviamo quindi una costante: un processo di esplorazione da parte di un soggetto, in tensione tra un'estetica della rivelazione e una della interrogazione, "una polarità graduale che ha come scenario spaziale e architettonico la configurazione di luoghi ossimorici, paradossali" (par. 7.7). Ecco allora perché molte prese estetiche si fondano su corpi che esperiscono costrizioni, "situazioni limite o *liminari* di reclusione, di *isolamento* e di confinamento", oppure perdono la visione nitida e l'orientamento poiché vagano nelle nebbie o intravedono (da lontano) il "limite brumoso tra la materia e le sostanze del mondo" (par. 7.5).

II.

Per comprendere al meglio, secondo le categorie proposte da Mangieri, le opere di Eco *L'isola del giorno prima* (1994) e *Baudolino* (2000), possiamo tenere presenti le seguenti parole chiave: ossimoro, retorica, leggibilità del mondo, e ambiguità dello spazio e della sua percezione. *L'isola del giorno prima* (1994) è un perfetto *case study* per capire cosa si possa intendere per una lettura semiotica dello spazio, concetto centrale nel lavoro di Mangieri.

Infatti, l'intera narrazione nel romanzo di Eco è basata sulla curiosa, o ambigua, posizione del protagonista. O meglio, il soggetto osservatore – che è poi il focalizzatore della narrazione che il lettore segue –, è costantemente descritto come spazialmente disorientato. Questo a partire dalla sua collocazione su una nave che, per antonomasia, è in costante, anche se non sempre percepibile, movimento. Da tenere in considerazione che l'oggetto della ricerca alla base dell'azione del racconto è quello della identificazione del famoso “punto fisso”, strumento fisico-geografico di dominio sullo spazio. Ma, come detto, il protagonista non si trova su di uno “spazio fisso”, ma su una nave. Ulteriore elemento caratterizzante quel racconto dal punto di vista spaziale è la presenza di qualcosa di geograficamente invece fisso, l'isola che si trova lì di fronte alla nave, così vicina apparentemente, ma che per vari motivi non è raggiungibile dal protagonista, Roberto della Grive. Qui risalta un ulteriore elemento chiave di questa narrazione – spesso sottolineato da Mangieri –, vale a dire l'insistito riferimento da parte di Eco, a vari livelli, anche metatestuali, alla figura retorico-discorsiva dell'*ossimoro*. L'accostamento di concetti contrari è qui evidente, e in particolare dal punto di vista spaziale, la coppia fisso/in movimento è infatti centrale nella struttura narrativa del romanzo. Questo bene si accorda con il periodo storico in cui il racconto è collocato, il XVII secolo. La poetica dell'età barocca si fonda principalmente sull'uso, o meglio spesso l'abuso, dell'arte retorica e, in particolare, l'ossimoro era una figura discorsiva particolarmente apprezzata e utilizzata come chiave interpretativa del mondo e non solo della letteratura. Non a caso, il quesito fondamentale che innesca il meccanismo della curiosità narrativa per il lettore in questo romanzo è proprio una sorta di ossimoro barocco basato su di una serie di contraddizioni spaziali. Di conseguenza il processo di interpretazione e di comprensione della realtà da parte del protagonista è a sua volta legato a questo meccanismo ambiguo e disorientante – per il personaggio, ma anche per il lettore. I tentativi da parte del soggetto, allo stesso tempo osservatore statico e virtuale esploratore dinamico, di mettere ordine al proprio mondo che gli appare così confuso, sono a loro volta legati a qualcosa di strettamente connesso con lo spirito dei tempi dell'età barocca, vale a dire i costanti riferimenti all'utopia del “Teatro della memoria” e delle relative mnemotecniche, fino al sogno di conseguire una conoscenza enciclopedica del mondo. Tutti principi legati al campo della retorica e di un uso del campo metaforico che esula dalla scrittura e cerca invece di essere strumento di comprensione del mondo. Si tratta della metafora della “leggibilità del mondo” di cui parlava, ad esempio, il filosofo svizzero Hans Blumentberg, non a caso un rappresentante di quella filosofia ermeneutica così spesso vicina al campo della semiotica.

Il romanzo *Baudolino* (2000) ci mette di fronte fin da principio ad una figura ossimorica centrale per il romanzo, quella della “menzogna veritiera”. Il protagonista muove alla ricerca del favoloso regno del prete Gianni, ma per farlo costruisce attraverso varie falsificazioni e menzogne l’oggetto stesso della sua *quête*. È lui per primo a credere a quelle falsificazioni che diventano il motore della dinamica stessa del racconto. Stranamente, perché data l’ambientazione storica del romanzo è un anacronismo, ma al centro di questo meccanismo sembra esserci un principio fondamentale della poetica narrativa barocca, il celebre detto “se non è vero è ben trovato”. Sono l’invenzione e la menzogna retorico-discorsiva a rivestire un ruolo centrale in questo romanzo di ambientazione medievale. È la falsificazione che rende verosimile un mondo romanzesco.

A questo si aggiunge in *Baudolino* anche un altro meccanismo legato a quelli già citati, già presente nel precedente romanzo di Eco. Lo abbiamo già descritto nella prima parte di questa Introduzione, perché secondo Mangieri è fondamentale per l’interpretazione spaziale della gnoseologia di Eco: la presenza di un soggetto, il protagonista, che compie la propria esplorazione del mondo attraverso o nonostante una serie di limitazioni percettive. Nel caso di Roberto de la Grive si trattava del suo essere bloccato su di una nave, dotato solo di strumenti ottici approssimativi, mentre per Baudolino sono effetti di nebulosità, in alcuni casi propriamente nebbie, che limitano la possibilità di una completa percezione e comprensione della realtà che lo circonda. Ci troviamo, come si è detto, di fronte al dispositivo narrativo della costruzione di un soggetto che è limitato nel suo percorso interpretativo da un filtro percettivo e cognitivo. Gli spazi non possono mai essere percepiti nella loro completezza, ma sempre attraverso un filtro, più o meno distorcente – verrebbe da citare a questo punto una frase di Paolo di Tarso, che tanto piaceva ad Eco, “videmus nunc per speculum et in enigmate, tunc autem facie ad faciem” (Corinti, 13,12: “Ora vediamo le cose come attraverso uno specchio, per enigmi, ma un giorno le vedremo faccia a faccia”).

Questa modalità percettiva e conoscitiva viene riassunta da Mangieri in una interessante formulazione secondo cui i protagonisti dei romanzi di Eco attraversano una fase brumosa e nebbiosa di esplorazione degli spazi e del mondo che non necessariamente porta poi ad una piena comprensione della realtà. È come se Eco ci portasse narrativamente ad esplorare una fase liminale o di confine del processo di conoscenza, in cui il soggetto elabora congetture e interpretazioni, ma che non necessariamente conducono allo spazio della rivelazione come invece in chiave religiosa e mistica sembra alludere la frase di Paolo di Tarso. Eco sembra portarci, come dice Mangieri di fronte ad un bivio, quello secondo cui potremmo da un lato rinunciare

alla frustrante ricerca dell'origine del senso, ma possiamo anche accontentarci di continuare a cercarla nella nebbia contando sul fatto che un giorno incontreremo quella verità, anche se non è necessario in senso assoluto possederla. Questo ricorda un celebre racconto di Borges – anch'esso amato da Eco e uno degli intertesti de *Il nome della rosa* –, *La biblioteca di Babele* (1941), in cui il protagonista, dopo una frustrante ricerca all'interno di una biblioteca composta da un infinito numero di libri “del libro che spieghi tutti i libri”, si accontenta di riconoscere che da qualche parte in quella immensa biblioteca quel libro esisterà, ma che il suo scopo consisterà ora solo nel processo stesso della sua ricerca. Verrebbe da dire a questo punto, con un'eco leopardiana (chiedendo scusa per la banalità del gioco di parole) alla siepe dell'*Infinito* che, limitandone la percezione, permette al soggetto di fantasticare, che il nostro compito sia quello di continuare felicemente a cercare nella nebbia.

Nicola Dusi, Andrea Bernardelli