STUDI SUI SOTTOFONDI STRUTTURALI NEL *NOME DELLA ROSA* DI UMBERTO ECO.

LA DIVINA COMMEDIA DI DANTE

e

LE TROIANE DI EURIPIDE

Sven Ekblad

Edizione digitale (pdf)
All rights reserved
Gotemburgo 2012
(Revisione 2014)

I N D I C E

Prefazioni 4

PRIMA PARTE: la traccia della commedia 8
1 Introduzione 9
1.1 Obiettivo dello studio 9
1.2 *Il nome della rosa* nella critica 24
1.3 Che cos'è una struttura omologa? 38
1.4 Appunti metodologici per la definizione della struttura omologa *Nome della rosa/Divina Commedia* 42
2 La struttura omologa *Nome della rosa/Divina Commedia* 55
2.1 Elemento omologo di base (NR/DC 1): I Sette giorni 55
2.2 Gli elementi omologhi complementari 61
2.2.1 NR/DC 2: La persona del Maestro 61
2.2.2 NR/DC 3: La persona del Discepolo 69
2.2.3 NR/DC 4: Il Territorio fatale 83
2.2.4 Ciò che accadde prima dei Sette giorni: NR/DC 5: La persona caduta 95
2.2.5 Ciò che accadde durante i Sette giorni 106
2.2.5.1 NR/DC 6: La visione dei tre esseri orrendi 106
2.2.5.2 NR/DC 7: L'incontro con lo spirito ardente 119
2.2.5.3 NR/DC 8: La morte nel sangue 129
2.2.5.4 NR/DC 9: La rissa fra due persone volgari 133
2.2.5.5 NR/DC 10: Il corpo nell'acqua 141
2.2.5.6 NR/DC 11: La discesa per entrare per la prima volta nella galleria sotterranea 146
2.2.5.7 NR/DC 12: Un incontro tra il Maestro e un suo connazionale 150
2.2.5.8 NR/DC 13: Apparizione e fuga di un animale che rappresenta il diavolo 154
2.2.5.9 NR/DC 14: La morte per terra 160
2.2.5.10 NR/DC 15: Il corpo prostrato 162
2.2.5.11 NR/DC 16: L'ira divina 166
2.2.5.12 NR/DC 17: L'invito a salire in Cielo 173
2.2.5.13 NR/DC 18: Gli animali infuocati 179
2.2.6 Ciò che accadde dopo i Sette giorni: NR/DC 19: Davanti a Dio 189
2.3 Riassunto del capitolo 2, definizione della struttura omologa NR/DC, conclusione del capitolo 194
3 *Il nome della rosa* come una commedia 211

SECONDA PARTE: la traccia della tragedia 220
1. Introduzione 221
1.1 Obiettivo 221
1.2 Appunti metodologici 222
2 La struttura omologa *Nome della rosa* / *Le Troiane* 225
2.1 Elemento omologo di base (NR-bis/TR 1): Le sette unità di tempo e teatro delle vicende 225

2.2 Gli elementi omologhi complementari 243
2.2.1 Ciò che accade nelle Sette unità di tempo 243
2.2.1.1 NR-bis/TR 2: L'esordio pacifico 243
2.2.1.2 NR-bis/TR 3: Il corpo disteso per terra 248
2.2.1.3 NR-bis/TR 4: Le pessime notizie 252
2.2.1.4 NR-bis/TR 5: La danza della figlia del principe 255
2.2.1.5 NR-bis/TR 6: Il ricordo della persona amata 260
2.2.1.6 NR-bis/TR 7: Il processo 264
2.2.1.7 NR-bis/TR 8: I riti funebri per il principe caduto 277
2.2.1.8 NR-bis/TR 9: La tragedia consumata 285
2.2.2 Topografia dei Territori 292
2.2.2.1 Le piante da usare per il confronto 292
2.2.2.2 NR-bis/TR 10: Forma generale dei Territori e le rispettive cinte murarie 300
2.2.2.3 NR-bis/TR 11: "Lo scarpone" 304
2.2.2.4 NR-bis/TR 12: La casa con la grande apertura 309
2.2.2.5 NR-bis/TR 13: La costruzione oblunga 314
2.2.2.6 NR-bis/TR 14: La doppia casa 318
2.2.2.7 NR-bis/TR 15: La casa del sonno 320
2.2.2.8 NR-bis/TR 16: La casa delle due colonne 324
2.2.2.9 NR-bis/TR 17: Il complesso triplice 327
2.2.3 Riassunto del capitolo 2, definizione della struttura omologa NR-bis/TR, conclusione del capitolo 330
3 *Il nome della rosa* come una tragedia 348

TERZA PARTE: Sintesi delle tracce opposte e conclusione del lavoro 354
1. Analisi del sistema strutturale finale 355
2. Conclusione generale 370

APPENDICI 379
1 Digressioni 379
2 Tabelle 421
3 Piante 440
4 Figure 460
5 Elenchi analitici 489

BIBLIOGRAFIA 501

P R E F A Z I O N I

La presente edizione in formato pdf si basa prevalentemente sulle precedenti edizioni degli studi sui sottofondi strutturali nel *Nome della rosa* di Umberto Eco, cioè la tesi del 1994 sulla traccia della commedia (*La Divina Commedia* di Dante), l'edizione riveduta ed ampliata del marzo 2010 (pdf), nonché l'edizione del gennaio/febbraio 2012 (pdf) sulla traccia della tragedia (*Le Troiane* di Euripide), la quale era soltanto abbozzata nella tesi del '94.

Partendo dalle edizioni precedenti ho voluto formare un singolo volume che rispecchiasse la mia idea originaria per la disposizione degli studi nella loro interezza. In questo nuovo volume ci sono quindi: la traccia della commedia (Prima parte), la traccia della tragedia (Seconda parte) e una sintesi delle due tracce opposte più una conclusione generale (Terza parte). In una sezione di appendici ci sono digressioni, tabelle, piante, figure e cinque elenchi analitici.

Rispetto alle edizioni precedenti considerate singolarmente vorrei in primo luogo segnalare che ho collocato definitivamente la sintesi delle due tracce opposte come una parte separata. (Per sue ragioni avevo dovuto inserirla già nella tesi del '94.) Altrimenti non ci sono molti cambiamenti. A parte ritocchi e nuove formulazioni ho fatto qualche correzione, aggiunto alcuni commenti e riflessioni, inserito un nuovo punto (B1.9 di I-2.2.2) e redatto una nuova conclusione generale.

Potendo finalmente arrivare al termine del lavoro che mi ha occupato con vario grado di intensità ed impegno durante una lunga serie di anni, vorrei ancora una volta sottolineare la mia piena responsabilità di tutti gli eventuali errori di analisi, contenuto e lingua. Nello stesso tempo vorrei esprimere la mia sentita gratitudine a tutti quelli che hanno contribuito a questo lavoro, i quali sono menzionati nelle prefazioni delle edizioni precedenti: Katarina Andersson, Göran Bornäs, Mario Buzzi-Donato, Carla Cariboni-Killander, Antonella Dazzi, Cecily Ekblad, Vibeke Emond, Staffan Fogelmark, Christer Hult, Hans Erik Johannesson, Kristina Svensson, Helena Linder-Jareld, Lars Lindvall, Matilde Marziano, Anders Piltz, Magnus Röhl, Sven Sandqvist, Suzanne Schlyter, Anna Smedberg-Bondesson, Maria Tikka, Eva Wiberg. Un sentito pensiero anche alla memoria di Ingemar Boström che in vita era uno dei più distinti dantisti di Svezia.

Gotemburgo, novembre 2012
S.E.

(Revisione dicembre 2014)

Dalla prima edizione del 13 marzo 1994 di *Studi sui sottofondi strutturali nel "Nome della rosa" di Umberto Eco. Parte I. La "Divina Commedia" di Dante*, Lund, University Press (Études romanes de Lund 51), ISBN 91-7966- 270-6. ISSN 0347-0822.

Al momento di pubblicare la prima parte della mia analisi intorno al *Nome della rosa* vorrei esprimere la mia profonda riconoscenza al professor Lars Lindvall di Gotemburgo, che mi ha incoraggiato in tutti i modi fin dall'inizio del lavoro. Senza il suo aiuto e sostegno, e senza il suo vivo interesse per le idee chiave della mia analisi, questo volume non sarebbe mai uscito.

Ringrazio il docente Staffan Fogelmark con cui ho discusso molte parti dell'analisi, e la fil. kand. Anna Smedberg che mi ha dato il suo contributo prezioso soprattutto quando il mio lavoro era ancora in nascere. Ringrazio la fil. kand. Kristina Kullenberg per aver letto quasi tutto il manoscritto indicandone i punti più deboli e quelli da scartare. Porgo un vivo ringraziamento al lettore italiano Mario Buzzi-Donato e alla dottoressa Carla Cariboni-Killander che hanno controllato il testo allo scopo di minimare il numero di errori linguistici e stilistici.

Ringrazio la fil. kand. Vibeke Emond e la fil. kand. Eva Wiberg che in varie tappe della stesura del manoscritto mi hanno aiutato con utili suggerimenti di lingua e di analisi. Ringrazio pure il professore emeritus Ingemar Boström, il docente Anders Piltz, il docente Magnus Röhl e la professoressa Suzanne Schlyter per i loro utili suggerimenti specialmente durante l'ultima tappa del lavoro. Vorrei anche ringraziare il docente Göran Bornäs, la dottoressa Antonella Dazzi, il fil. dr. Hans Erik Johannesson, la fil. kand. Helena Linder-Jareld, il docente Sven Sandqvist e la fil. kand. Maria Tikka, nonché altri miei amici, fuori o presso il Dipartimento di Lingue Romanze dell'Università di Lund. Un grazie sentito anche a Cecily Ekblad e Christer Hult, quest'ultimo per aver curato la tipografia di questo volume.

Il presente lavoro è stato in parte un lavoro di équipe. Tuttavia, sono io ad essere responsabile di ogni sua manchevolezza, sia essa di lingua, di analisi o di altro.

*

Dall'edizione riveduta ed ampliata in formato pdf del marzo 2010 di *Studi sui sottofondi strutturali nel "Nome della rosa" di Umberto Eco. Parte I. La "Divina Commedia" di Dante*, Gotemburgo, www.transis.se/rom.

Il motivo di questa nuova edizione (2010) è duplice: ho sempre voluto fare una revisione del testo soprattutto per renderlo più chiaro in certe parti del discorso e più scorrevole nella lingua in generale.

L'altro motivo è che una nuova edizione servirebbe bene per chi eventualmente si interessi dell'argomento ma non disponga dell'edizione del '94, della quale – purtroppo – non esiste più la casa editrice (Lund University Press).

Per la presente edizione ho scelto di impiegare la prima persona plurale. Ho anche curato il testo cercando di minimare ancora gli errori linguistici e stilistici. Tra le maggiori modificazioni che riguardano il contenuto del testo, vorrei menzionare in primo luogo le seguenti:

– Sono stati aggiunti: il punto B.3 del cap. 2.2.2 (la caduta di Adso "come un corpo morto"), il cap. 2.2.5.8 (apparizione e fuga del gatto nero di Salvatore), la digressione XVIII (un "complotto gnostico" con in centro fra Dolcino), nonché le figure IV, V:a-c e VI (che riguardano la digressione menzionata). A causa del nuovo capitolo, il vecchio cap. 2.2.5.8 è diventato 2.2.5.9, e i capitoli seguenti sono stati aggiustati allo stesso modo; il numero degli elementi omologhi NR/DC è così salito a 19 (con altra numerazione a partire dall'elemento 13).

– Ho corretto e modificato il testo su alcuni punti: cap. 2.2.5.4 (avevo scambiato Remigio per il capo cuciniere), digressione XI della presente edizione (il nome del bibliotecario si pronunciava probabilmente ”Malachìa” e non ”Malàchia”).

Ho naturalmente anche modificato, accorciato e ampliato il testo su molti altri punti, per es. il punto B.3 del cap. 2.2.5.5, la nota 1 del cap. 2.2.5.11, il riassunto 2.3, le sezioni 2f-g del cap. 4, le digressioni I, VIII e XI (della nuova edizione).

Alcune delle lunghe note sono state trasferite e lievemente modificate e si trovano adesso nella parte delle ”Digressioni” (digressioni II, VI, IX-X, XII-XIII, XV e XVII).

Il cap. 4 (”analisi preliminare del sistema strutturale finale”) rimane sostanzialmente invariato. È un capitolo centrale che dovevo inserire già nella prima edizione per dimostrare, almeno in via preliminare, come i risultati dell’analisi potevano essere utilizzati (”quo tenderent”).

L’idea generale dell’opera è sempre quella, e per averne una visione raccomando di consultare l’Abstract (pagina seguente). Penso comunque sia utile ribadire che le analisi, spesso meticolose, per la definizione degli elementi omologhi, hanno avuto la loro forma rigida soprattutto perché dovevano essere inserite in un sistema strutturale di più grandi dimensioni. È bene anche sottolineare che il dimostrare il parallelismo tra il *Nome della rosa* e la *Commedia* di Dante non è stato un fine per se stesso, ma costituisce invece un pezzo fondamentale per l’analisi globale secondo l’impostazione abbozzata nel cap. 1.1 (”Obiettivo dello studio”).

La mia gratitudine per quelli che mi hanno aiutato nel lavoro della prima edizione è sempre molto sentita. Alcuni di loro hanno continuato eccellentemente nelle loro carriere o si sono ritirati in pensione. Il prof. Boström, che era uno dei più profondi conoscitori dell’opera di Dante in Svezia, è scomparso.

Il copyright è riservato all’autore. Brevi brani possono essere usati a condizione che ne venga indicata la sorgente. Nessuno è autorizzato a modificare o manipolare il file della versione elettronica (”studi-eco-dante.pdf”). Il file è del resto protetto contro ogni rescrittura non autorizzata. A seconda del modello dello stampatore connesso al computer del lettore, l’aspetto grafico delle pagine può variare lievemente.

*

Dall’edizione in formato pdf del gennaio/febbraio 2012 di *Studi sui sottofondi strutturali nel ”Nome della rosa” di Umberto Eco. Parte II. ”Le Troiane” di Euripide*, Gotemburgo, www.transis.se/rom.

Il presente studio rappresenta la seconda parte del mio progetto sui sottofondi strutturali ne *Il nome della rosa* di Eco. La prima parte che trattava le relazioni con la *Commedia* di Dante fu pubblicata già nel 1994 come tesi per il dottorato di ricerca, con una edizione digitale riveduta ed ampliata nel marzo 2010. Nella tesi del ’94 avevo preannunciato la seconda parte che doveva trattare la traccia della tragedia in base alle *Troiane* di Euripide. Ma tanti anni sono passati ed è solo dopo il pensionamento dal Dipartimento per le lingue romanze dell’Università di Gotemburgo che ho avuto tempo di raccogliermi sul serio per terminare questa seconda parte, per la quale il lavoro analitico non è stato di minor impegno di quello della tesi del ’94. Con il presente lavoro ho anche adempiuto ad una vecchia promessa fatta ad un mio collega all’Università di Lund.

Ho discusso le idee chiave in vari seminari sia a Lund che a Gotemburgo, soprattutto negli anni ’90. Della parte topografica del presente studio ho già presentato alcuni risultati nelle *Corrispondenze topografiche fra l’abbazia nel* Nome della rosa *di Umberto Eco e la vecchia città di Troia*, in *Italienska studier – Studi italiani*, a cura di L. Lindvall,

Institutionen för romanska språk, Göteborgs universitet, 1999, pp. 5-26.

Per questo lavoro vorrei ringraziare in particolare le dottoresse Katarina Andersson e Matilde Marziano, quest'ultima per aver controllato il testo per minimizzare il numero di errori di lingua.

PRIMA PARTE

LA TRACCIA DELLA COMMEDIA

Ho calcolato tutto, tranne il successo
(U. Eco, *La Stampa*, 26.3.1983)

Nec mysteria quae non occulta
(G. Pico della Mirandola, *Heptaplus*, Prooemium)

I-1 INTRODUZIONE

I-1.1 OBIETTIVO DELLO STUDIO

L'idea del lavoro (1) – Tre domande critiche prima di continuare: prima domanda (2a) – Seconda domanda (2b) – Terza domanda (2c) – Un'interpretazione che parte da un'ipotesi (3) – Mancanza di altri studi che si basino sulle stesse idee del presente lavoro (4) – Tre altre cose da fare prima di entrare nel lavoro effettivo (5).

1. *L'idea del lavoro*

Nell'introduzione di *Saggi su Il nome della rosa*([1]) Renato Giovannoli dice fra l'altro questo sul primo grande romanzo di Eco: "*Il nome della rosa* è un libro complesso, ricco (fino all'eccesso) di significati, enesauribile; un libro fatto di frammenti di altri libri, eminentemente 'intertestuale'" (p. 7). Per dare qualche esempio di quest'ultimo lato del libro si può ricordare il tema dell'*Apocalisse*, il tema per eccellenza: si ricordino qui in primo luogo le trombe apocalittiche e le drammatiche morti che seguono; ci sono poi interferenze con i libri di Conan Doyle: vedi ad es. la somiglianza fra Guglielmo e Sherlock Holmes, fra Adso e il dottor Watson; ci sono interferenze con le *Mille e una Notte*: cfr. il libro avvelenato, "dolce come il miele", della biblioteca proibita e il libro anch'esso avvelenato del medico decapitato Duban; e la biblioteca stessa rispecchia la biblioteca di Babele di Borges; e così via. Lunghe sono infatti le liste che comprendono interferenze tra il libro di Eco e altri testi, siano essi letterari o no; vedi fra l'altro gli elenchi citati in I-1.2, sez. 2.2.

Tuttavia, a parte le interferenze, per così dire, ovvie ed immediate, come quelle nelle liste menzionate, Eco fa intendere qua e là nel suo libro che c'è anche qualcosa di sotto. Si possono citare per es. queste affermazioni da parte del vecchio Adso sugli eventuali sensi latenti della mirabile storia che ci ha tramandato:

> Giunto al finire della mia vita di peccatore ... mi accingo a lasciare su questo vello testimonianza degli eventi mirabili e tremendi a cui in gioventù mi accadde di assistere, ripetendo verbatim quanto vidi e udii, senza azzardarmi a trarne un disegno, come a lasciare a coloro che verranno (se l'Anticristo non li precederà) segni di segni, perché su di essi si eserciti la preghiera della decifrazione. (*Nome*([2]), p. 19)

> è cosa dura per questo vecchio monaco ... non sapere se la lettera che ha scritto contenga

un qualche senso nascosto, e se più d'uno, e molti, o nessuno. (p. 503)

Anche nelle *Postille a "Il nome della rosa"* Eco allude alla stessa cosa: "Il testo è lì ... eppure capisco che lì si annida un senso (forse molti)" (*Postille*[3], p. 509). Né si dimentichi questa concezione di Guglielmo sul modo di come avvicinarsi a un testo prodotto da altri: "I libri non sono fatti per crederci, ma per essere sottoposti a indagine. Di fronte a un libro non dobbiamo chiederci cosa dica ma che cosa vuole dire, idea che i vecchi commentatori dei libri sacri ebbero chiarissima" (*Nome*, p. 319). E come interpretare queste parole che troviamo impresse già sulla prima pagina del prologo del *Nome della rosa*: "Ma videmus nunc per speculum et in aenigmate e la verità, prima che faccia a faccia, si manifesta a tratti (ahi, quanto illegibili) nell'errore del mondo, così che dobbiamo compitarne i fedeli segnacoli, anche là dove ci appaiono oscuri e quasi intessuti di una volontà del tutto intesa al male" (p. 19); e ciò alla luce di questa sua opinione sull'arte del Medioevo espressa in *Arte e bellezza nell'estetica medievale* (Milano 1987) e in cui cita le stesse parole bibliche "per speculum ecc." che appaiono nella citazione di Adso: "Interpretare allegoricamente i poeti non voleva dire sovrapporre alla poesia un sistema di lettura artificioso e arido: significava aderire a essi considerandoli come stimolo del massimo diletto concepibile, il diletto appunto della rivelazione *per speculum et in aenigmate*" (p. 92). (Il corsivo è di Eco stesso.)

Siffatte allusioni da parte di Eco stesso all'esistenza di quello che si potrebbe chiamare disegno velato sono state per tanti critici motivo sufficiente per avventurarsi in un'indagine su un senso più profondo del suo romanzo, ossia sul suo senso anagogico. Giovannoli, parlando dei quattro sensi dell'allegorismo medievale, conclude così sul senso anagogico del libro di Eco, formulando nello stesso tempo un chiaro problema ermeneutico: "Ma dov'è, ne *Il nome della rosa*, il livello anagogico?" (*Saggi su Il nome della rosa*, p. 10).

Però, non trovando nessun chiaro sistema o disegno interpretativo che porti al livello anagogico, si conclude generalmente che il senso su quel livello è vuoto. Giovannoli continua: "Il fatto è che, come afferma esplicitamente Nunzia Rossi, esso [il senso anagogico] è 'vuoto' indeterminato" (ibid., p. 10). L'opinione di Nunzia Rossi è questa: "Nel romanzo di Eco, quest'ultimo livello [anagogico] scompare (o piuttosto è determinato da una scelta del lettore)" (*Un libro proibito*, in *Saggi su Il nome della rosa*, p. 260). Nell'introduzione dell'edizione scolastica del *Nome della rosa*, Costantino Marmo scrive: "Ma soprattutto si è evitato con cura di affrontare [in questa sede] discorsi sul livello anagogico, sul significato complessivo dell'opera. Lasciato espressamente vuoto nel romanzo il livello anagogico, dargli un contenuto rimane compito e fatica, eventualmente, del lettore" (Marmo-*Nome*[4], p. XXXIII).

Indagando sul livello anagogico del romanzo di Eco ci pare di aver trovato anche noi che in ultima analisi il senso del libro tende al vuoto. Ma le vie da percorrere per

arrivare a tale conclusione sono del tutto differenti. Le varie tappe di quest'iter interpretativo possono essere riassunte nel modo seguente:

In primo luogo ci sembra d'aver identificato nel libro di Eco due serie d'interferenze con due altri testi letterari: una serie d'interferenze con *La Divina Commedia* di Dante e un'altra con la tragedia *Le Troiane* di Euripide.

Di queste due serie d'interferenze, o sottofondi strutturali, ci siamo poi serviti per definire due coerenti e separate strutture omologhe, una fra *Il nome della rosa* e *La Divina Commedia*, e l'altra fra *Il nome della rosa* e *Le Troiane*. Per "struttura omologa" (termine usato da Eco stesso; vedi *La struttura assente*, VII ed. Tascabili Bompiani, Milano 1991, pp. 47 sgg.) intendiamo qui una struttura che: 1) sia comune a due altre strutture; 2) colga in sintesi gli elementi corrispondenti e significativi delle due strutture d'origine. (Per una più completa analisi del concetto della struttura omologa, rimandiamo a I-1.3.)

Definite le due strutture omologhe abbiamo continuato l'analisi su un piano più profondo, e cioè: partendo dalla struttura omologa *Il nome della rosa*/*La Divina Commedia* pare che il libro di Eco possa essere definito come una commedia; partendo invece dalla struttura omologa *Il nome della rosa*/*Le Troiane*, lo stesso libro sembra seguire il codice strutturale della tragedia. Precisiamo tuttavia che tale possibilità di doppia interpretazione del *Nome della rosa* dipende da quale punto di vista lo consideriamo. Rimandiamo a I-1.4, sez. 1.

Infine ci pare che si possa disegnare un sistema strutturale di più grandi dimensioni, sistema che ha la forza di cogliere in sintesi sia la traccia della commedia che quella della tragedia, e dove, in ultima analisi, entrano in gioco anche i concetti della discordia concors, del Caos e del Nulla. E con ciò ci siamo avvicinati al livello anagogico del romanzo.

Ora, in questa Prima parte dello studio intendiamo rendere conto di quello che abbiamo trovato sulla traccia della *commedia*. Più precisamente l'obiettivo principale sarà:

– definire una struttura omologa fra *Il nome della rosa* e *La Divina Commedia* (I-2);
– presentare un'analisi secondo cui *Il nome della rosa* può essere interpretato come una commedia (I-3).

Nella Seconda parte dello studio continueremo l'esame con: 1) definire una struttura omologa fra lo stesso *Nome della rosa* e *Le Troiane* di Euripide; 2) presentare un'analisi secondo la quale *Il nome della rosa* può essere interpretato come una tragedia.

Solo quando saranno definite anche le strutture della traccia della *tragedia*, disporremo dell'intera gamma di pezzi strutturali che fanno parte dell'analisi per la formazione del sistema più grande a cui abbiamo accennato più sopra. Quest'analisi, la quale ci porterà al concetto del Caos e alle conclusioni sul senso anagogico del

romanzo, costituirà la Terza ed ultima parte del nostro lavoro sui sottofondi strutturali nel *Nome della rosa* ed è da considerare come una *sintesi delle due tracce opposte*, nella quale entrerà in gioco fra l'altro il concetto della *coincidentia oppositorum*.

2. *Tre domande critiche prima di continuare*

Formulata così l'idea di tutta la nostra analisi, si presentano quasi automaticamente tre domande cruciali a cui bisogna rispondere prima di continuare.

2a. *Prima domanda: A che serve tutto questo lavoro analitico?*

Sia ben chiaro che tutto il lavoro parte dall'ipotesi che Eco abbia effettivamente voluto impostare il suo romanzo sui due sottofondi strutturali menzionati più sopra e che la sua idea, con quest'impostazione particolare, sia stata quella di permettere di costruire un sistema strutturale in cui i concetti della commedia e della tragedia entrino come parti costituenti importanti e che ultimamente sfoci nel concetto del Caos inteso come sorgente di ogni polarità ed opposizione.

Tuttavia, formulando quest'ipotesi non intendiamo dire che il supposto disegno con il suo sistema strutturale sia da identificarsi con ciò che Eco stesso chiama *intentio auctoris*, che riguarda tutta la gamma di idee, cappricci, spinte emotive, ecc. che hanno contribuito alla creazione di un'opera (la sua genesi); sarebbe invece più adeguato interpretarlo come un'espressione di una volontà dell'autore di far dire qualcosa al libro stesso: si tratterebbe insomma più dell'*intentio operis*, o almeno di una delle sue intenzioni, che non di altro.([5]) Per essere ancora più espliciti diremmo – riferendoci al cap. "Tre tipi di intenzioni" del saggio "Intentio lectoris. Appunti sulla semiotica della ricezione" nei *Limiti dell'interpretazione* (Milano 1990) di Eco stesso, dove egli ragiona sui differenti modi d'interpretare un'opera – che l'interpretazione suggerita è da associare a questa soluzione interpretativa: "bisogna cercare nel testo ciò che esso dice in riferimento alla propria coerenza contestuale e alla situazione dei sistemi di significazione a cui si rifa" (p. 22). Anche Cesare Segre è della stessa opinione: "[l'innovazione] costruttiva [nell'ermeneutica] consiste nel non puntare più all'*intentio auctoris*, ma all'*intentio operis*" (*Ermeneutica e strutture storiche*, p. 490). A ciò si deve però aggiungere che il testo non è stato prodotto da sé stesso. C'è sempre un autore a dirigere i pezzi testuali di un'opera letteraria. In *Semiotica, storia e cultura* (Padova 1977) Segre precisa chiaramente la distinzione fra le due intenzioni: "Primato del testo e dei suoi aspetti formali rispetto all'autore come entità anagrafica e biologica, ma riconoscimento dell'autore come garante della consistenza significativa del testo stesso" (p. 77). Bisogna quindi fare una netta distinzione fra le due intenzioni, senza dimenticare però il loro campo comune, la "consistenza significativa del testo stesso". Senza un'ipotesi di base da parte del lettore su una strategia testuale dell'autore, ogni tentativo di interpretare più globalmente il libro sfocerebbe in un corpo ermeneutico privo di struttura interna. Ed

è sempre tale ipotesi di base che, a nostro avviso, deve dirigere il lavoro effettivo dell'interprete.

Premesso quanto sopra, è ovvio che le nostre ricerche sono state ben presto indirizzate verso un tentativo di ricostruire – entro i limiti, s'intende, del possibile – tutto questo sistema strutturale che ci pare d'aver trovato, sia nelle grandi linee che nei particolari più minuti. Il presentare questa ricostruzione sarà quindi lo scopo principale del nostro lavoro analitico.

Ma che cosa si raggiungerà tuttavia con il presentare tale ricostruzione? Per noi, e speriamo anche per altri, tutta l'analisi (la traccia della commedia, quella della tragedia e una sintesi delle due tracce opposte) aiuterà a definire un altro lato interpretativo del romanzo dell'Eco e a gettare nuova luce sul problema del suo senso anagogico. Speriamo insomma che la nostra sarà considerata un'analisi eseguita secondo un percorso interpretativo interessante e di cui si possa anche dire che il testo la permette. E riferendoci a una tesi centrale in *Lector in fabula* (V ed., Milano 1991) – "Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare" (p. 52) – speriamo pure che il testo stesso del *Nome della rosa* accetti di essere messo in funzione anche nel modo scelto da noi. Ciò dicendo confessiamo senza reticenze che abbiamo cercato di adattarci al ruolo del lettore che nella lettura di un testo vede un gioco fra autore e lettore, nel quale vuol entrare e rimanere il più a lungo possibile, magari fino all'ultima tappa del percorso progettato dall'autore, quasi come una sfida. Come ben sappiamo, in *Lector in fabula* si suggerisce uno scambio di mosse fra autore e lettore nella lettura di opere di qualche complessità. Raul Mordenti ne riassume il meccanismo:

> Ciò che si verifica nella lettura è dunque una sorta di *gioco* fra autore e lettore, in cui il primo delinea un percorso e lo cosparge di suggestioni, falsi obiettivi, illusioni ottiche, costruendo un vero e proprio labirinto per il suo lettore; quest'ultimo è messo così di fronte ad una scelta obbligata: o rinunciare a percorrere il labirinto ... sancendo la sconfitta della "cooperazione testuale", oppure *collaborare*, cioè attivare a tendere al massimo l'universo delle proprie *competenze*, già presupposte dall'autore per il successo della sua strategia testuale. (*Adso da Melk, chi era costui?* in *Saggi su Il nome della rosa*, p. 39)

Nella lettura del romanzo abbiamo insomma cercato di collaborare. Ma dobbiamo naturalmente ammettere che tanti sono i falsi obiettivi e le illusioni ottiche che abbiamo incontrato durante il percorso, così ci pare almeno; si pensi ad es. alla coppia Guglielmo e Adso: se avessimo accettato che questa coppia rispecchiasse ***soltanto*** la coppia Sherlock Holmes e il dottor Watson (eco evidentissima), allora la sconfitta si sarebbe verificata quasi automaticamente. Ma fidandoci alla polivalenza interpretativa dei fenomeni del libro (lato importante di un'opera aperta), ci è stato permesso di individuare man mano i nodi e le linee di una grande rete strutturale sottostante alla "corteccia" del racconto di Adso. Bisogna a questo punto anche

ammettere che Eco stesso, come autore di opere scientifiche nei campi della semiotica e della critica letteraria, ci ha aiutato assai in quanto ha contribuito a fornire le fondamenta e i mezzi per il lavoro analitico; ci riferiamo in primo luogo alle sue idee sull'intentio operis versus intentio auctoris, sul concetto dell'opera aperta con la sua polifonia di sensi, sulla collaborazione fra autore e lettore per mettere in funzione un testo, sul concetto della struttura omologa definita in base a due strutture iniziali, sul modo ermetico di leggere il mondo con la sua apertura a scoprire ogni tipo di legame fra i suoi elementi, sull'analisi strutturale in generale incluse quelle per scoprire e per produrre; idee di cui abbiamo già parlato o parleremo di più in seguito, e che si trovano fra l'altro nei suoi libri *I limiti dell'interpretazione*, *Opera aperta*, *Lector in fabula*, *La struttura assente*, *Aspetti della semiosi ermetica* (testo inedito, vedi la bibliografia). Né si dimentichi la lunga serie di argomenti, di concetti, di nomi che lui ha trattato in un modo o nell'altro nella sua vasta produzione scientifica o di idee, e che ci sono stati utili nell'analisi: l'allegorismo medievale, il concetto della discordia concors, l'Uno neoplatonico, la gnosi, l'abduzione, ecc.; Tommaso D'Aquino, Dante, Pico della Mirandola, Peirce, Pirandello, Joyce, Borges, ecc.

Ma a parte i falsi obiettivi e le illusioni ottiche ci sono anche altre vie pericolose del labirinto: sono quelle di rinchiudersi in qualche teoria letteraria per poi analizzare il romanzo a partire esclusivamente dalle premesse di quella teoria. Infatti, anche per quanto riguarda le teorie letterarie c'è polivalenza nel romanzo. Angelo Guglielmo si esprime così:

> Eco con questo romanzo ... ha fatto un ripasso generale dei tanti libri che ha letto, delle esperienze maturate, dei convincimenti raggiunti, delle conoscenze accumulate, delle scoperte effettuate: soprattutto ha voluto fornire una dimostrazione della efficienza delle tante teorie sul romanzo, inteso come arte della combinazione, che formalisti russi, strutturalisti, neoavanguardisti, barthesiani ecc., hanno elaborato negli ultimi cinquanta anni. (*Il piacere del romanzo*, in *Saggi su Il nome della rosa*, p. 66)

In questo contesto bisogna anche menzionare le teorie sul romanzo "postmoderno".

Ma insistiamo ancora una volta a formulare la domanda iniziale: *"A che serve il nostro lavoro?"* Ecco un altro approccio alla risposta: dato che tutto il lavoro parte da confronti sistematici con altre opere (*La Divina Commedia* e *Le Troiane*) e per questo è da considerare un lavoro che rientra anche nel campo della letteratura comparata, non ci pare fuori luogo allegare qualche opinione che vale generalmente per questo campo:

> La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace ... afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter. (Pichois & Rousseau, *La littérature comparée*, II ed., Paris 1967, p. 174)

2b. *Seconda domanda: Quali argomenti ci sono per giudicare in modo positivo – o negativo – la nostra analisi?*

Dato che l'analisi presa nella sua totalità è da considerare come piuttosto inconsueta, ci immaginiamo bene che tanti saranno quelli che la leggeranno con una grande diffidenza iniziale quasi a priori. Per questo riteniamo sia bene elencare già qui gli argomenti principali che, secondo noi, aiuteranno a corroborare la verosimiglianza dei risultati raggiunti. Diciamo verosimiglianza perché, come ben si sa, è naturalmente una impossibilità provare se essi siano veri o no. Dobbiamo certo anche escludere che Eco stesso dica qualcosa in merito dato il suo chiaro desiderio di astenersi dal fare esplicitamente ogni concessione del tipo "lei ha ragione, ho voluto creare il libro appunto a partire da ciò che suggerisce Lei".([6]) In questo senso è evidente che tutta l'analisi va considerata una proposta interpretativa (basata su un'ipotesi iniziale) del romanzo di Eco, una proposta che anche se complessa, è retta da una coerenza interna.

Gli argomenti positivi principali sono i seguenti:

a) Il numero delle coincidenze strutturali trovate (*Il nome della rosa*/*La Divina Commedia* + *Il nome della rosa*/*Le Troiane*) è, a nostro parere, piuttosto elevato. Per quanto riguarda le coincidenze presentate in questa Prima parte dello studio, esse costituiscono la base per la formazione di complessivamente 19 elementi omologhi di cui ciascuno è composto da tre, quattro, cinque o molto più coincidenze singole più o meno complesse o perfette. (Le coincidenze che portano a formare la struttura omologa *Il nome della rosa*/*Le Troiane* sono quasi dello stesso numero (17) di quelle fra *Il nome della rosa* e *La Divina Commedia*, ma hanno una distribuzione diversa: nella struttura omologa *Il nome della rosa*/*La Divina Commedia* dominano le coincidenze intorno ai personaggi e agli eventi, mentre delle coincidenze fra *Il nome della rosa* e *Le Troiane* sì e no una metà riguarda le vicende descritte dai testi e l'altra il teatro delle stesse vicende.([7]))

Intendiamo dire che se avessimo trovato solo cinque o dieci coincidenze singole, anche quanto mai perfette, ciò sarebbe stato forse interessante ma non avrebbe certamente dato qualcosa di più sostanziale alla comprensione dei sottofondi latenti del romanzo; tanto più che con un numero troppo ristretto di coincidenze sarebbe stato difficile costruire, o ricostruire, un sistema strutturale con tale coerenza interna che normalmente si richieda da un sistema di qualche complessità. E ricordiamo pure che le coincidenze trovate nella nostra analisi sono tutte inserite proprio in un grande sistema coerente.

Per quadri generali dei 19 + 17 elementi che compongono le due strutture omologhe definite rimandiamo rispettivamente a I-2.3, sez. 1, e II-2.2.3, sez. 1. Per una visione di tutto il sistema strutturale, considerato da differenti punti di vista, può essere utile consultare anche le tabelle XI - XIV.

b) Nella serie degli elementi omologhi figurano anche personaggi o oggetti di primo rango: sempre in riferimento ai risultati di questa Prima parte dell'analisi, si troveranno durante l'iter analitico personaggi chiave come Guglielmo, Adso, la ragazza, i monaci morti, ecc.; oggetti importanti quali la biblioteca dell'Edificio, l'Edificio stesso, la porta d'ingresso dell'abbazia, il timpano della chiesa, ecc. Anche partendo dalla *Divina Commedia* si troveranno persone ed oggetti di primo piano che si legano attraverso ben definite corrispondenze al *Nome della rosa*: Dante, Virgilio, Beatrice (attraverso un episodio nella *Vita nuova*), Lucifero, Dio, ecc.; varie parti importanti dell'Inferno, la Galleria sotterranea che conduce al Monte Purgatrio, la Valletta dei principi, il Monte Purgatorio stesso incluso il Paradiso Terrestre, e così via. Per una lista più completa, rimandiamo a I-2.3, sez. 3. Per le corrispondenti liste del *Nome della rosa*/*Le Troiane* si veda II-2.2.3, sez. 3. Si raccomanda pure di consultare gli Elenchi analitici (in appendice) per avere una rassegna globale delle scene, dei personaggi, delle costruzioni, degli oggetti ecc. che figurano in un modo o l'altro nell'analisi presa nella sua totalità.

c) Tutti gli elementi omologhi sono strutturati secondo coerenti ritmi temporali. Per la struttura omologa *Il nome della rosa*/*La Divina Commedia* basta consultare l'analisi stessa: sette giorni più ciò che accadde prima e ciò che accadde dopo. Nella struttura omologa *Il nome della rosa*/*Le Troiane* il ritmo è costituito da sette unità di tempo le quali nel *Nome della rosa* corrispondono ai sette giorni del racconto, e nelle *Troiane* al prologo (con Atena e Poseidone) più sei "atti", per la cui definizione il coro ha una parte prominente. Per le sette unità delle *Troiane,* si veda del resto tabella IX.

d) Anche le trombe apocalittiche, che sappiamo hanno tanta importanza per condizionare le vicende del libro, trovano il loro posto nell'ambito del sistema, e non ci riferiamo soltanto alle prime cinque trombe i cui rispettivi squilli sono stati identificati direttamente da Guglielmo, ma pure alle due trombe restanti della serie, quelle che per ragioni di tipo horror vacui dovevano suonare dopo la morte di Malachia (vedi in particolare digressione XVI).

e) Tutta l'analisi parte da due opere letterarie che non soltanto conciliano l'opposizione eterna fra commedia e tragedia, ma rappresentano anche degli esempi evidentissimi di questi generi di dramma; anzi, queste due opere si possono annoverare fra le più eminenti dei loro generi (rimandiamo alla digressione I): in questo senso si tratterebbe di una soluzione simmetrica e perciò assai soddisfacente ad un'estetica basata sull'armonia, come è quella del Medioevo che sappiamo piace tanto a Eco; si pensi ad es. ai suoi studi *Arte e bellezza nell'estetica medievale* e *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*.

Anche il ricorrente motivo degli specchi, che comporta riflessioni sui rispecchiamenti e sulla possibilità di far coesistere una forma e la sua immagine

inversa, sembra armonizzare bene con la combinazione della commedia e della tragedia dietro le vicende dell'abbazia; si ricordino per es. gli specchi della biblioteca che danno origine non solo ad una grande confusione nell'anima di Adso ma pure a una serie di considerazioni asciutte da parte di Guglielmo: "altri [specchi] fanno apparire le immagini rovesciate ... Altri ancora ... fanno di un nano un gigante o di un gigante un nano" (*Nome*, p. 176). Né si dimentichi il metodo quanto mai proficuo di rispecchiare una pianta per arrivare a una sua versione inversa, ossia vista "dal di sotto", metodo che abbiamo usato nel processo per creare una pianta con cui correlare la pianta dell'abbazia (si veda in particolare II-2.2.2.1).

Un altro motivo che nel *Nome della rosa* occupa una non trascurabile parte e il cui inserimento nel libro sembra essere ben spiegabile anche alla luce dell'opposizione fra commedia e tragedia, è quello del riso. Ci riferiamo a certi concetti che Eco stesso esprime nel saggio "Pirandello ridens" in *Sugli specchi e altri saggi* (III ed., Milano 1990). Ragionando sull'umorismo e il lato comico nelle opere e nel pensiero di Pirandello, arriva fra l'altro a questa conclusione che varrebbe generalmente per un artista del comico: "si può anche sorridere, ma le ragioni per cui si sorride sono le stesse per cui si piange. Perché l'umorismo ci rivela che la vita è fatta così, senza fornircene le ragioni. Dunque il comico e l'umoristico non esistono, o se esistono sono lo stesso del tragico" (p. 270). E continua un po' più sotto nel testo: "Tutto il saggio di Pirandello [esaminato da Eco] ha come unico scopo (inconscio e contraddittorio) quello di dimostrare che l'unico animale che sa ridere è proprio quello che ... non ha nessuna ragione di ridere. O meglio, che ride proprio e solo per ragioni assai tristi" (ibid.).

In questo senso, dunque, il riso s'inserirebbe nel *Nome della rosa* come un'eco rovesciata, o rispecchiamento, della matrice sottostante della tragedia.([8]) (Per il riso, vedi del resto anche I-1.2, sez. 2.3.)

f) In base alle strutture omologhe, sia quella definita in questa Prima parte degli studi (traccia della commedia) che quella della Seconda parte (traccia della tragedia), si arriva nella Terza parte (sintesi delle due tracce opposte) a disegnare un grande sistema strutturale dove tutti i pezzi analitici s'inseriscono in modo coerente, e che sfocia ultimamente nel concetto del Caos inteso come una sorgente di tutte le contrarietà: la discordia concors ossia *coincidentia oppositorum*.

E allo stesso Caos si allude qua e là nel *Nome della rosa*:

> il mondo intero cammina sulla testa ... gli uccelli si lanciano prima di aver preso il volo ... Catone frequenta i lupanari, Lucrezio diventa femina. Tutto è sviato dal proprio cammino. (*Nome*, p. 23)

> Io mi ricordai di alcuni versi che avevo udito nel vernacolo delle mie terre e non potei trattenermi dal pronunciarli:
> Aller Wunder si geswigen
> das herde himel hât überstigen,

> daz sult ir vür ein Wunder wigen.
> E Malachia continuò, citando dallo stesso testo:
> Erd ob un himel unter
> das sult ir hân besunder
> Vür aller Wunder ein Wunder. (p. 86)

> Ma come ti ho detto, bisogna immaginare tutti gli ordini possibili, e tutti i disordini. (ibid., p. 420)

> Ardii, per la prima e l'ultima volta in vita mia, una conclusione teologica: "Ma come può esistere un essere necessario totalmente intessuto di possibile? Che differenza c'è allora tra Dio e il caos primigenio?" (p. 496)

> Tra poco mi ricongiungerò col mio principio ... Sprofonderò nella tenebra divina ... e in questo sprofondarsi andrà perduta ogni eguaglianza e ogni disugaglianza (p. 503); ecc.

Né bisogna dimenticare che il concetto della conciliazione degli opposti figura anche in altri luoghi della produzione di Eco, indizio che per lui tale concetto è di non poca importanza. Si pensi per es. al cap. "La 'coincidentia oppositorum'" delle *Poetiche di Joyce* (II ed., Milano 1989)([9]); al cap. "La contraddizione e il segreto" del saggio "Due modelli d'interpretazioni" nei *Limiti dell'interpretazione*; a diversi luoghi sparsi qua e là nel testo inedito *Aspetti della semiosi ermetica* curato dall'Eco e scritto da lui per la massima parte (vedi ad es. p. 182: "L'iniziato ritiene che tutte le contraddizioni si compongano nella coincidenza ermetica degli opposti."); ecc. (Vedi anche III-1, sez. 2f.)

Può anche essere utile ricordare quanto David Robey dice intorno alla coesistenza di "order and disorder" nella "Note to the 1989 Edition" della traduzione inglese delle *Poetiche di Joyce* (London 1989), la quale sintomaticamente ha avuto il titolo *The Middle Ages of James Joyce; The Aestetics of Chaosmos*:

> There is, too, an engagingly personal aspect to Eco's discussion of Joyce. Not only does Joyce's evolution, from Catholic, Thomist interests to a disordered vision of life, mirror Eco's; the coexistence of models of order and disorder that Eco finds in *Ulysses* has also characterized most of his own work, including *The Name of the Rose*, which so strikingly juxtaposes the harmonious, rational medieval intellectual system with the worldview expressed by William of Baskerville: a distinctively modern sense of chaos and crisis. (pp. vii-viii)

Per un'analisi più sistematica del concetto del Caos e come vi si arrivi attraverso le tappe strutturali a cui abbiamo accennato più sopra, si rimanda ancora una volta a III-1.

g) Come argomento positivo di lieve peso ma comunque interessante mettiamo infine in evidenza che con l'analisi presentata è possibile definire questa curiosa trilogia intorno alla voce "commedia":

– è la *Commedia* di Aristotele (il secondo libro della sua *Poetica*) che nel romanzo occupa tanta parte per lo sviluppo delle vicende: è questa che provoca la maggior parte delle

sciagure (morti ”apocalittiche” e catastrofe finale); ed è pure questa che sta al centro delle indagini di Guglielmo;
– come un sottofondo strutturale della trama del romanzo si trova la *Commedia* di Dante (ci riferiamo a questa Prima parte del lavoro);
– nella nostra analisi si vedrà che la stessa trama, considerata nel suo insieme, segue la matrice della *commedia* come essa è definita da Dante stesso (vedi in particolare I-3).

Dopo questa lista di argomenti positivi (a-g) pensiamo sia giusto indicare anche qualche punto che forse potrà mettere in dubbio l’analisi. Ma ci limitiamo ad allegare il seguente, che tuttavia ha una pertinenza veramente centrale per tutto il lavoro: Come possiamo sapere che il sistema di coincidenze non sia arbitrario? Può darsi infatti – diranno non pochi – che, essendo i testi di partenza, in primo luogo quelli del *Nome della rosa* e della *Divina Commedia* ma anche quello delle *Troiane*, così ricchi di particolari, non dovesse essere compito difficile trovare, con l’aiuto di un po’ di fantasia, ogni tipo di corrispondenza o coincidenza. A questo rispondiamo, riferendoci parzialmente a quanto abbiamo già detto, che se le coincidenze trovate fossero state di numero ristretto e anche tali da non poter formare se non un debole sistema strutturale, allora avremmo ammesso di certo l’arbitrarietà delle trovate; ma dato che la mole delle coincidenze effettivamente reperite è piuttosto grande, che nel loro insieme esse formano un grande sistema coerente, che questo sistema a sua volta può essere usato come parte costituente per la formazione di un sistema simmetrico di ancora più grandi dimensioni, che l’ultima tappa di quest’ultimo sistema riguarda concetti che Eco stesso considera molto centrali per la tematica di tutto il libro (vedi sempre III-1, sez. 2f), che tutta l’analisi si basa in gran parte su metodi descritti da lui stesso (I-1.4, sez. 4), non riteniamo che sia valido l’argomento dell’arbitrarietà del sistema delle coincidenze trovate.

Ma bisogna pure ammettere che fra tante coincidenze, di cui molte hanno un carattere abbastanza peculiare (cfr. quanto diciamo in I-1.4, sez. 2), è naturalmente difficile, se non addirittura impossibile, sapere se ognuna di esse sia veramente stata creata intenzionalmente dalla mano dell’autore, e nella forma in cui sono presentate qui. Questo è certo un dilemma. Per uscirne tuttavia – l’alternativa sarebbe quella di tacere sulla maggior parte delle coincidenze trovate – mettiamo in rilievo ancora una volta che la nostra è in primo luogo un’interpretazione del *testo* del *Nome della rosa* (intentio operis), non delle intenzioni, sempre sfuggevoli ed intricate, dell’autore del romanzo (intentio auctoris). Se allora il testo dà luogo a reperire una coincidenza, per quanto peculiare sia, che sia consona a un sistema di altre coincidenze in modo da sviluppare o corroborare lo stesso sistema, non rischeremo mai di sbagliare metodologicamente, purché, s’intende, l’analisi che porta a stabilire la coincidenza non sia erronea. Ma va naturalmente da sé che le coincidenze trovate e di cui si rende conto in questo lavoro, sono state tutte giudicate da noi come create intenzionalmente – o almeno sanzionate (un testo letterario può anche essere in qualche misura

autoproduttivo([10])) – dall'autore del romanzo; e se non corrispondessero esattamente alle forme concettuali primitive che ci immaginiamo siano state volute dall'autore (troppo poca o troppo grande precisione o altre deviazioni del genere), possiamo sempre affermare che è il testo ad aprire la via. Ma nello stesso tempo sottolineiamo che è stata la nostra ipotesi di base sulla strategia testuale dell'autore a delimitare il campo delle coincidenze possibili e a dirigere il lavoro di ricerca.

Affidandoci così fedelmente al testo stesso riusciremo anche ad evitare un altro problema: può darsi infatti che l'autore abbia voluto creare una ben precisa coincidenza la quale però, durante la stesura del testo effettivo, si vesta in altra forma che non in quella ideata originariamente; in questo caso, quale sarebbe l'intenzione dell'autore? Anche qui possiamo dunque riferirci al testo, trascurando volutamente ogni tentativo di fissare le forme esatte del pensiero dell'autore. Il testo è lì, come Eco stesso dice (*I limiti dell'interpretazione*, p. 118), e sarà il testo a formare l'oggetto principale dell'esame.

Lo stesso varrebbe in via di principio anche nel caso ipotetico, ma non inverosimile, in cui nella mente dell'autore ci sia stata dall'inizio una forse soltanto vaga o diffusa idea di creare una coincidenza o anche serie di coincidenze che poi, nella stesura del testo, abbiano ricevuto una ben precisa forma da una mano diretta piuttosto dal subconscio dell'autore: un caso insomma di creatività intuitiva. Anche per tale tipo di coincidenze si potrebbe dire che è il testo a permetterne la definizione.

2c. *Terza domanda: Ci sono anche altri sistemi strutturali sottostanti come quelli della "Divina Commedia" e delle "Troiane"?*
Può darsi. Elena Costiucovich, traduttrice del *Nome della rosa* in russo, ha suggerito una interpretazione del romanzo secondo una matrice de *La rose de Bratislave* di Emile Henriot, in cui figura il manoscritto autografo delle *Memorie* di Casanova (vedi Costiucovich, *La semiosi illimitata come base esistenziale della cultura*, in *Saggi su Il nome della rosa*, pp. 82-83). Ma anche se lei nella sua analisi ha trovato qualche coincidenza abbastanza bella, la sua non conduce a formare nessun sistema coerente. Nei *Limiti dell'interpretazione* (cap. "L'autore e i suoi interpreti. Un test *in corpore vili*") Eco stesso discute l'ipotesi della Costiucovich. Dopo aver esaminato la sua teoria su alcuni punti centrali, conclude: "Cercare la 'Casanova connection' non conduce in alcun luogo. ... Ovviamente, sono pronto a cambiare idea se qualche altro interprete dimostrerà che il collegamento con Casanova può portare a qualche percorso interpretativo interessante" (p. 117).

L'esempio di Costiucovich appartiene a una categoria di analogie che Giovannoli chiama analogie tra strutture globali (*Saggi su Il nome della rosa*, p. 14). E di tali analogie ci sono più esempi. Giovannoli ne registra fra gli altri questi: l'*Apocalisse*, la *Genesi*, diversi romanzi di Agatha Christie, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, *Il mastino dei Baskerville* di Conan Doyle, *La montagna incantata* di

Thomas Mann, *Todo modo* di Sciascia, *L'isola dei penguini* di Anatole France, *Il monastero stregato* di Robert van Gulik (ibid., pp. 14 sgg.). Tuttavia, a parte la serie delle trombe apocalittiche (che ci hanno aiutato nell'analisi della traccia della commedia), non pare che queste opere costituiscano la base per una rete interpretativa di maggior consistenza. Ma rappresentano sempre casi intertestuali interessanti.

3. *Un'interpretazione che parte da un'ipotesi*

Riassumendo quanto abbiamo detto finora, tutta la nostra analisi è da considerare una proposta come interpretare *Il nome della rosa* per arrivare in modo sistematico a un suo senso anagogico, cioè al vuoto e al Nulla. L'interpretazione parte dall'ipotesi che l'autore abbia strutturato il suo romanzo su due sottofondi: quello della *Divina Commedia* di Dante e quello delle *Troiane* di Euripide. Per la creazione dell'interpretazione siamo ricorsi fra l'altro alle idee di Eco stesso sull'analisi strutturale e sul modo ermetico di leggere il mondo. Una parte fondamentale dell'analisi è costituita da un confronto sistematico con le opere citate di Dante e di Euripide, per cui la proposta interpretazione rientra non solo nel campo dell'ermeneutica ma anche in quello della letteratura comparata.

Presentando questa interpretazione non intendiamo dire che altre vie per arrivare alla stessa fine siano escluse.

4. *Mancanza di altri studi che si basino sulle stesse idee del presente lavoro*

Vorremmo infine porre in evidenza che, a parte il nostro articolo *L'eco di Dante ne* Il nome della rosa *dell'Eco – una struttura presente* (in *Actes du X^e Congrès des romanistes scandinaves*, a c. di L. Lindvall, Lund 1990, pp. 100-114), non abbiamo trovato (fino al '94, anno della nostra tesi) nessuno studio, articolo o altro, in cui si analizzasse questo primo grande romanzo di Eco da punti di vista che coincidevano con quelli del presente studio (rimandiamo a I-1.2, sez. 3b, per un rendiconto esplicito dei nostri controlli).

Ma nello stesso tempo dobbiamo naturalmente anche concedere che tanti sono i ricercatori che hanno osservato qualche traccia isolata anche della *Divina Commedia*. Ci riferiamo in primo luogo al verso dantesco "e caddi come corpo morto cade" del canto V dell'*Inferno*, verso che echeggia quasi parola per parola dietro il ben noto grido di Adso, emesso quando lui si desta nel cuore della notte dopo l'incontro con la ragazza: "Lanciai un urlo e caddi come cade un corpo morto" (*Nome*, p. 253). Questo perfetto caso d'intertestualità è registrato da Aase Lagoni Danstrup, da Costantino Marmo e da molti altri. Ma si sono notati anche più punti di contatto con la *Commedia* di Dante (vedi I-1.2, sez. 3a). Però, non si mettono mai queste osservazioni isolate in sistema. Trovare poi nella letteratura critica delle voci sui legami sistematici fra *Il nome della rosa* e *Le Troiane* di Euripide, sarebbe compito difficile.

In questo contesto dobbiamo pure aggiungere che ci sono naturalmente tanti altri modi di avvicinarsi al *Nome della rosa*, all'infuori di quello che forma la base del presente studio; intendiamo dire che altri punti di vista, altre idee, altre "chiavi", altri concetti d'origine, ecc. si sono dimostrati utili per comprendere i vari volti del libro dell'Eco. Ecco per es. quanto si scrive sulla copertina dell'edizione scolastica del *Nome della rosa* (Marmo-*Nome*):

> La critica, a più riprese, si è interrogata sul perché un romanzo di notevole mole, dall'intreccio complesso e ricco di motivi storici e filosofici, sia riuscito a coinvolgere un pubblico così ampio nelle diverse aree geografiche. E lo stesso autore ha contribuito a spiegare ciò, rifacendosi alla "struttura aperta" del suo libro: che propone una vasta gamma di livelli di lettura, che vanno dal "poliziesco" al romanzo d'idee al libro di citazioni.

(Vedi anche I-1.2, sezz. 1-2.)

5. *Tre altre cose da fare prima di entrare nel lavoro effettivo*

Dobbiamo cioè:

- presentare una rassegna di come *Il nome della rosa* è stato trattato dalla critica: I-1.2;
- chiarire un po' meglio ciò che intendiamo per "struttura omologa": I-1.3;
- rendere conto di certi concetti chiave e punti metodologici che stanno alla base di tutto il procedimento analitico che porta alla definizione della struttura omologa *Nome della rosa*/*Divina Commedia*: I-1.4. Precisiamo che gli appunti metodologici ivi presentati valgono anche per il lavoro analitico su cui si basa la definizione della struttura omologa *Nome della rosa*/*Le Troiane.*

Note

[1] *Saggi su Il nome della rosa*, a cura di R. Giovannoli, Milano 1985.

[2] *Nome*: *Il nome della rosa*, in *Il nome della rosa & le Postille a "Il nome della rosa"*, XVIII ed., Milano 1987, pp. 5-503.

[3] *Postille*: *Postille a "Il nome della rosa"*, in *Il nome della rosa & le Postille ecc.*, pp. 507-533.

[4] Marmo-*Nome*: *Il nome della rosa*, introduzione e note di C. Marmo, edizione scolastica, Milano 1990.

[5] Per la distinzione fra intentio auctoris e intentio operis, vedi anche per es. Segre, *Ermeneutica e strutture storiche*, in *Lettere italiane*, 1991, vol. 43, pp. 490-491.

[6] Come pure si sa, Eco stesso ha già preparato qualche risposta standard a esplicite domande su determinate interpretazioni da parte dei lettori. Nel cap. "L'autore e i suoi interpreti" dei *Limiti dell'interpretazione*, nel quale ragiona sul modo in cui un autore modello debba comportarsi innanzi alle domande dirette degli interpreti, dice infatti così: "Escludendo il caso dell'autore perverso che si arrocchi su un cocciuto 'non ho mai pensato di dir questo, dunque la tua lettura è illecita', rimangono due possibilità. Una, che l'autore conceda: 'Non volevo dir questo, ma devo convenire che il testo lo dice, e ringrazio il lettore che me ne ha reso consapevole.' L'altra, che l'autore argomenti: 'Indipendentemente dal fatto che non volessi dire questo, penso che un lettore ragionevole non dovrebbe accettare una simile

interpretazione, perché suona poco economico, e non mi pare che il testo la sostenga'" (p. 114). Sembra chiaro che con queste risposte ipotetiche Eco abbia ribadito ancora una volta la netta distinzione fra la ***possibilità*** di formulare delle interpretazioni più o meno fondate di un testo e l'***impossibilità*** di descrivere con precisione tutta la gamma delle intenzioni dell'autore, cioè tutte le spinte emozionali ed intellettuali che hanno contribuito alla genesi dell'opera (concezione, maturazione, nascita). In ***Prelude to a Palimpsest*** (in ***Naming the rose: essays on Eco's The name of the rose***, a c. di M. Th. Inge, Jackson & London 1988, pp. xi-xv), dice del resto: "I wuold be the first to stress that the author's intentions ***(intentio auctoris)*** have nothing to do with the intention of the text ***(intentio operis)***" (p. xi). Anche oggi (2012) pare che Eco voglia conservare per sé stesso i misteri della sua Rosa.

[7] Qualcuno si domanderà come sarà possibile trovare tante coincidenze fra la pianta dell'abbazia e ciò che si chiama qui teatro delle vicende delle *Troiane*. Dobbiamo per questo avvisare già ora che le coincidenze sono state reperite usando in primo luogo una pianta di quelle che si trovano nella seconda parte di ***Troy, General introduction, The first and second settlements*** di C.W. Blegen, J.L. Caskey, M. Rawson, J. Sperling (Princeton 1950): "Plan of Troy, adapted from W Dörpfeld 'Troja und Ilion', Tafel III"; per arrivare alla serie di coincidenze bisogna però prima rispecchiare questa pianta e poi orientarla in modo particolare. Ma rimandiamo a II-2.2.2.1 dove si espongono in dettaglio le operazioni per arrivare alle piante (abbazia e Troia) adatte a un confronto. Abbiamo del resto presentato gran parte delle coincidenze fra l'abbazia e Troia in un articolo ("Corrispondenze topografiche fra l'abbazia ne *Il nome della rosa* di Umberto Eco e la vecchia città di Troia") apparso in un volume a cura del professor Lindvall presso l'Istituto di Studi romanzi di Gotemburgo (***Italienska studier – Studi italiani***, 1999).

[8] In questo contesto non possiamo non osservare che Eco ha inserito nel suo libro (allo scopo conscio di far sorridere?) anche un'eco ***non*** rovesciata della tragedia. Ci riferiamo agli "atroci belati" che si odono sulla corte dell'abbazia alla fine dell'ecpirosi e provengono da pecore e capre che errano tra le fiamme: "Una parte delle pecore e delle capre, che erravano per la corte, ci passarono accanto lanciando atroci belati" (***Nome***, p. 496). Come si sa, la voce "tragedia" significa originariamente più o meno "canto caprino": "et dicitur [tragedia] ... a 'tragos' quod est hircus et 'oda' quasi 'cantus hircinus'" (Dante, ***Epistola XIII***, par. 10). Un caso di "la tragedia è finita"? (Il testo dell'***Epistola*** in Alighieri, ***Tutte le opere***, a cura di L. Blaslucci, II ed., Firenze 1965, pp. 341-352.)

[9] Per la coincidentia oppositorum di Joyce, cfr. per es. quanto Francesco Gozzi dice su *Chamber Music*: "In esse [nelle poesie di *Chamber Music*] si presenta ... più volte l'implicazione che l'inverno prelude alla primavera, il sonno al risveglio, la morte alla resurrezione, e così anche questa raccolta, come tutte le opere di Joyce, risulta basata sullo schema vita–morte–rinascita e sul tema della ***coincidentia oppositorum*** (la morte è il principio della vita e viceversa)" (***Fuori del labirinto***, Pisa 1987, p. 18).

[10] Maria Corti fa questa osservazione sul processo creativo di un'opera: "Man mano che le leggi costruttive dell'opera prendono rilievo, è l'opera stessa a dettare la sua volontà all'autore" (***Principi della comunicazione letteraria***, II ed., Milano 1980, p. 51).

I-1.2 *IL NOME DELLA ROSA* NELLA CRITICA

NB. Dopo il 1994, anno della presentazione della tesi, sono stati pubblicati tanti altri lavori in argomento. Per l’edizione del 2010 sulla traccia della commedia non abbiamo fatto ulteriori ricerche nel campo perché abbiamo ritenuto che tale compito avrebbe deviato troppo dallo scopo di presentare una nuova e riveduta versione dell’edizione del 1994. Né abbiamo fatto nuove ricerche dopo il 2010.([1]) Questo capitolo descrive quindi la situazione della critica come era al momento della pubblicazione della tesi del 1994. Si avverte che abbiamo modificato lievemente il testo su qualche punto.

Il capitolo è diviso nelle sezioni seguenti:

Rassegna compendiosa delle più importanti monografie analitiche sul *Nome della rosa* (1) – Sintesi degli argomenti più importanti trattati dalla critica (2) – La biblioteca/Borges (2.1) – Intertestualità (2.2) – Il riso (2.3) – *Il nome della rosa* come un’opera aperta (2.4) – *Il nome della rosa* come allegoria dei tempi moderni (2.5) – L’argomento "*La Divina Commedia* nel *Nome della rosa*" nella critica (3). – Scarso interesse dell’argomento (3.1) – Controlli effettuati (3.2)

1. *Rassegna compendiosa delle più importanti monografie analitiche sul ”Nome della rosa”*

Qui sotto si fa una scelta delle più importanti monografie analitiche sul *Nome della rosa*, dall’esordio del romanzo fino al 1994, anno in cui fu presentata e discussa pubblicamente la nostra tesi.

– 1983: *Postille a ”Il nome della rosa”* di Umberto Eco stesso. Un lungo saggio che contiene informazioni utilissime fra l’altro sul processo creativo che sfociò nella storia mirabile di Adso da Melk. Vi si reperiscono anche molti commenti personali su certi aspetti del romanzo: il postmoderno, l’ironia, il lettore modello, il romanzo storico, ecc. Il saggio finisce con un’esortazione ad un’indagine poliziesca: ”e una vera indagine poliziesca deve provare che i colpevoli siamo noi” (p. 533). Parole a cui facciamo il commento che in III-1, sez. 2f, si definisce una via che sfocia proprio nell’inserire noi stessi nella rete strutturale del libro di Eco.

– 1985: *Saggi su Il nome della rosa* a cura di Renato Giovannoli. L’opera classica nel campo di commenti del primo grande romanzo di Eco. I saggi di questo volume (di cui alcuni sono traduzioni da altre lingue) ammontano a trentacinque, più un’introduzione veramente esemplare di Giovannoli stesso. Siamo propensi a dire che già in questo volume si trovano accennati o trattati più o meno approfonditamente tutti i motivi, temi, aspetti interpretativi, ecc. che in seguito attireranno l’attenzione della critica.

Giovannoli colpisce nel segno quando sulle prime pagine del volume espone tre ”proposizioni semplici” che riguardano il libro di Eco:

> 1) *Il nome della rosa* è un libro complesso, ricco (fino all’eccesso) di significati, enesauribile; un libro fatto di frammenti di altri libri, eminentemente ”intertestuale”, esemplificazione evidente di quella ”illimitatezza” della semiosi (per cui ogni segno ne cela un altro, e ogni maschera nasconde una maschera) che Pierce e Nietsche teorizzarono con accenti diversi ma in profonda consonanza. ...
> 2) *Il nome della rosa* è un best seller, seppur ”di qualità”. Eco è un esperto anche nella teoria e nella pratica delle comunicazioni di massa. ... ne *Il nome della rosa*, macchina per produrre, per dirla con Bartes, ”schizzi di senso, all’infinito”, c’è senso per tutti, per molte e diverse letture. E questa deve essere una delle cause del suo enorme successo. ...
> 3) *Il nome della rosa* è un ”libro di culto”, sul quale molti ”hanno esercitato la preghiera della decifrazione” ... Ciò ha a che fare ancora con la sua ricchezza e la sua complessità, che ne fanno un libro virtualmente ”totale” e ”cosmologico” (pp. 7-8)

I trentacinque saggi coprono una vasta gamma di piste (termine perfetto scelto da Giovannoli): pista medievista (con divagazioni più genericamente storico-filosofiche), pista critico-letteraria, pista semiotico-testuale, pista etico-religiosa, pista sociologica, pista storico letteraria, pista fisica (pp. 19-20).

– 1988: *Naming the rose. Eco, Medieval signs, and modern theory* di Theresa Coletti (Ithaca & London). Un lavoro fatto con amore. La Coletti confessa apertamente che il romanzo ”filled several years of my life with immense labor and pleasure and taught me to rethink my own idea of the Middle Ages” (p. x). Nel suo studio ci sono tre temi che pare siano più centrali degli altri: l’amore fra Adso e la ragazza senza nome, ”a world upside down” e il modo di leggere il romanzo.

Quanto al primo tema siamo del tutto d’accordo con Theresa Coletti quando lei definisce la scena fra Adso e la ragazza ”the novel’s most important moment” (p. 40). Per la Coletti la ragazza è una metafora della divinità (p. 56), idea che s’incontra di quando in quando nella critica. (Anche nel presente lavoro la ragazza è vista in quest’ottica, a parte gli altri aspetti; si rimanda in particolare alla digressione V). Verso la fine del capitolo sull’amore (”The Allegory of Love”) la Coletti riassume nel modo seguente la parte più centrale del libro: ”In a single moment on the kitchen floor Adso tangibly and materially confronts what centuries of learned commentary – medieval and modern – have addressed in theological and theoretical discourse” (p. 72).

Il tema ”a world upside down” viene trattato sotto vari aspetti. Importante è per es. connettere il riso al concetto delle contrarietà: ”Like the good use of metaphor, which according to Aristotle, ‘perceives resemblances’, laughter obscures distinctions and encourages ambiguity and contradiction” (p. 120). Qui si sfiora anche l’idea del riso come espressione della similitudo dissimilis (che non è altro naturalmente che un’altra faccia della discordia concors): ”William and Adso’s statements about the strategies of laughter and language are further linked by the common emphases of their ‘dissimilar similitudes’” (ibid.). (Si ricordi l’esordio del ”secondo” libro della *Poetica* di Aristotele: ”Mostreremo come il ridicolo dei fatti nasca dalla assimilazione

del migliore al peggiore e viceversa” (*Nome*, pp. 472-473).)

Nell’ultimo capitolo (”Tolle et lege”) la Coletti discute il romanzo fra l’altro da un punto di vista teorico. Conclude che anche alla luce delle teorie della critica letteraria moderna ”the Rose” è un’opera aperta. Usando in parte le parole di Eagelton (*Literary Theory*) scrive: ”The novel embodies a form of textual experimentation that at the very least suggests possibilities for ‘breaking with the very ways literature, literary criticism and its supporting social values are defined’” (p. 204). Che il romanzo di Eco sia un’opera aperta con facoltà di aprire nuove strade alla letteratura e alla critica letteraria, è una concezione che condividiamo.

– 1988: *Umberto Ecos ”Der Name der Rose”: Forschungsbericht und Interpretation* di Thomas Stauder (Erlangen). Un lavoro impressionante eseguito con una Grundlichkeit tipicamente tedesca. Il libro tratta praticamente ogni aspetto importante che si possa definire sul *Nome della rosa*, talvolta con un’analisi molto approfondita. Interessante è per es. il capitolo sulle varie facce del concetto d’intertestualità. A parte le pagine analitiche, il lavoro di Stauder contiene anche una massiccia bibliografia: ”Kommentierte Bibliographie zum ‘Namen der Rose’ (1980 bis Mitte 1986)”. Si tratta di una bibliografia veramente eccezionale di quasi cento pagine, che comprende, a parte le solite indicazioni delle fonti ecc., anche commenti informativi, o perfino recensioni compendiose delle opere elencate. Per dare un’idea della completezza di questa bibliografia citiamo direttamente dal testo dello Stauder:

> Diese Bibliographie umfasst Rezensionen und Aufsätze aus den folgenden Erscheinungsländern: Argentinien, Australien, Belgien, Brasilien, Deutschland, England (mit Schottland und Irland), Frankreich, Italien, Kanada, Niederlande, Österreich, Portugal, Schweiz, Spanien, U.S.A.
> Es handelt sich dabei um die bisher umfassendste Zusammenstellung der Veröffentlichungen zu Ecos Roman. (p. 163)

In questa bibliografia è stata anche inserita una lunga lista (”Register”) dei vari argomenti, temi, ecc. che vengono trattati nei libri e negli articoli esaminati: 267 (duecentosessantasette) lemmi. E fra questi lemmi si trovano naturalmente anche quelli che ci aspettiamo di trovare, come ”Bachtin, Michail”, ”Borges, Jorge Luis”, ”Coena Cypriani”, ”Doyle, Conan”, ”Existenzialismus”, ”Homo ludens”, ”Intertextualität”, ”Kristeva, Julia”, ”Kriminalroman”, ”Labyrinth”, ”*Lector in fabula*”, ”Logik, detektivische”, ”*Opera aperta*”, ”Ockham, William von”, ”Pierce, Charles Sanders”, ”Postmoderne”, ”Semiotik”, ”Thomas von Aquin”, ”Wittgenstein”, e via dicendo. (Ma ci sono anche dei lemmi meno aspettati: ”*Dallas*”, ”Mao Tse Tung”, ”Stalin, Josef”, ecc.)

– 1990: Introduzione, note, schede di approfondimento tematico sul medioevo e appendici critiche di Costantino Marmo nell’edizione scolastica Bompiani del *Nome della rosa* (Marmo-*Nome*). L’opera perfetta non solo per chi voglia avvicinarsi al

romanzo di Eco per la prima volta ma anche per gli studenti e i professori che s’interessino ad approfondire la loro comprensione del libro. In quest’edizione Marmo tratta gli argomenti chiave del romanzo, fornisce un ampio apparato di note al testo, presenta una lunga lista di casi intertestuali nonché una piccola enciclopedia di nomi e di concetti particolari medievali e dà anche luogo ad una serie di brevi articoli su vari argomenti pertinenti all’analisi del romanzo di Eco.

Da menzionare sono anche *Lektüren. Aufsätze zu Umberto Ecos ‘Der Name der Rose’* a cura di Hans-Jürgen Bachorski (Göppingen 1985), *Om Rosens Navn* a cura di Kirsten Grubb Jensen (København 1987), *The key to The name of the rose* di Adele Haft, Jane White e Robert White (New York 1987), *Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium*, a cura di Alfred Haverkamp e Alfred Heit (München 1987), *Annäherungen an das Namenlose. Eine Interpretation von Umberto Eco ”Il nome della rosa”, Boris Vian ”L’Ecume des jours”* di Gabriella Borter-Sciuchetti (Zürich 1987), *”... eine finstere und fast unglaubliche Geschichte”?* a cura di Max Kerner (II ed., Darmstadt 1988), *Naming the rose: essays on Eco’s The name of the rose* a cura di M. Thomas Inge (Jackson & London 1988). Tutti lavori di grande impegno.

Accanto a queste opere che trattano più o meno unicamente *Il nome della rosa* da un punto di vista analitico, ci sono naturalmente una lunga serie di lavori o studi con altro approccio a Umberto Eco e alla sua opera, come interviste più o meno impegnative, raccolte di ”opinioni su Umberto Eco”, bibliografie, esposizioni delle sue idee in generale (semiotica, estetica, culturale, la vita di ogni giorno, ecc.), e via dicendo. Non è nostra intenzione accennare a tali opere in questa sede.

A quanto abbiamo potuto controllare (vedi sez. 3.2: b più sotto), dopo il 1990 (fino al ’94) non è uscita nessuna monografia o altro grande studio sul *Nome della rosa*. La discussione analitica si trova invece nelle riviste. Gli argomenti a cui si ritorna sono per lo più quelli della biblioteca/Borges e dell’intertestualità. Per questi argomenti, vedi più sotto (sezioni 2.1 e 2.2). (Nel 1991 sono usciti due lavori: *Umberto Eco* di Jules Gritti (Paris) e *Out of chaos: A Festschrift in honor of Umberto Eco* a cura di W. Tanner, A. Gervasi e K. Mizzel (Arlington). Lavori interessanti in cui però l’argomento *Il nome della rosa* occupa solo una parte.)

2. *Sintesi degli argomenti più importanti trattati dalla critica*

La critica ha trattato e letto *Il nome della rosa* in molti modi; cfr. quanto Giovannoli dice in argomento nell’introduzione al volume *Saggio su Il nome della rosa*. Ci sono tuttavia alcuni argomenti che sembrano più importanti degli altri. Sono quelli della biblioteca/Borges, dell’intertestualità, del riso, del *Nome della rosa* come un’opera aperta e del *Nome della rosa* come allegoria dei tempi moderni. Ecco in sintesi come questi argomenti sono stati trattati.

2.1. *La biblioteca/Borges*

Per cercare di dare un’idea delle opinioni più frequenti su questo argomento, presentiamo qui qualche punto conclusivo:

In primo luogo bisogna constatare che la biblioteca è un labirinto la cui pianta rispecchia fra l’altro il labirinto della cattedrale di Reims (vedi per es. Köhn, ***Unsere Bibliothek ist nicht wie die anderen***, in ***”... eine finstere und fast unglaubliche Geschichte”?***, pp. 97-98). Il labirinto di Reims era del resto raffigurato già sulla copertina della prima edizione del romanzo.

In secondo luogo la biblioteca dell’Edificio rispecchia la biblioteca di Babele della nota novella di Borges (”The Library of Babel” in ***Labyrinths. Selected Stories & Other Writings***, traduzione inglese, New York 1983). In questo senso la biblioteca di Borges nella biblioteca di Eco sarebbe un esempio perfetto di ciò che vale per la biblioteca stessa di Borges; in essa ci sono infatti ”the interpolations of every boin all books” (p. 54). Per dare un’idea dell’immensità vertiginosa della biblioteca di Borges, in considerazione dell’”interpolation” della stessa biblioteca nel romanzo di Eco, ecco un’altra regola che vale per la biblioteca di Babele: ”[vi era] Everything: the minutely detailed history of the future” (ibid.); e ci pare che ”the minutely detailed history of the future” debba anche comprendere ogni commento futuro sulle biblioteche stesse di Borges e di Eco, incluso questo.

Per quanto riguarda poi l’interpretazione della biblioteca dell’abbazia, pare che queste due opinioni siano molto rappresentative della critica in generale:

a) la biblioteca rispecchia intertestualmente la Biblioteca Universale di Borges (la biblioteca di Babele):

> Mit seiner Vision einer Bibliothek, die das Universum ist, greift Borges unverkennbar das Weltbuchgleichnis auf, führt es aber zugleich gründlich ad absurdum. Seine Universalbibliothek enthält alle möglichen Bücher, genauer: sämtliche zu Büchern gebundenen Texte, welche sich aus den Kombinationen der 22 Lettern des Alphabets nebst Punkt, Komma und Spatium hergestellen lassen. (Schmitz-Emans, ***Lesen und Schreiben nach Babel***, in ***Arcadia***, 1992, vol. 27, p. 107)

Ma le biblioteche di Borges e di Eco sono anche dei labirinti, e così: ”Wie Borges setzt Eco ein Gleichheitszeichen zwischen Bibliothek und Labyrinth; die Welt der Texte wie das Labyrinth sind Metaphern einer desorientierenden und niemals befriedigend einsichtigen Wirklichkeit” (ibid., p. 113);

b) il labirinto (la biblioteca) è una metafora della struttura della mente umana, o più precisamente: ”il mondo appare all’uomo moderno sotto forma di labirinto (o di rizoma, che in questo contesto significa lo stesso) perché non c’è più ordine chiaro verso il quale lui possa orientarsi” (Stauder, ***Nell’anno ottavo della pubblicazione del ”Nome della Rosa”***, in ***Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte***, 1988, vol. 12, p. 445).

Ma si può anche trovare qualche opinione diversa: dato il disordine fittizio della pianta della biblioteca, essa può essere un’immagine del concetto del Caos ”das von der menschlichen Intelligenz dominiert wird” (Borter-Sciuchetti, ***op. cit.***, p. 48).

Vediamo ora che cosa dice Eco stesso sulla biblioteca:

Nelle ***Postille*** distingue tre tipi di labirinti: 1) il labirinto che ”non consente a nessuno di perdersi: entri e arrivi al centro, e poi dal centro all’uscita” (p. 524); 2) il libirinto manieristico con ”una struttura a radici con molti vicoli ciechi. L’uscita è una sola, ma puoi sbagliare” (pp. 524-525); 3) il labirinto a rizoma: ”Infine c’è la rete, ovvero quella che Deleuze e Guattari chiamano rizoma. Il rizoma è fatto in modo che ogni strada può connettersi con ogni altra. Non ha centro, non ha periferia, non ha uscita, perché è potenzialmente infinito” (p. 525). E della biblioteca dell’Edificio dice così: ”Il labirinto della mia biblioteca è ancora un labirinto manieristico, ma il mondo in cui Guglielmo si accorge di vivere è già strutturato a rizoma: ovvero, è strutturabile, ma mai definitivamente strutturato” (p. 525).

Da quest’ultimo commento sembra chiaro che non sia il labirinto della biblioteca ad avere forma di rizoma, ma il mondo che essa rappresenta.

È anche interessante registrare quanto Eco, un po’ sollecitato, dice sul tema Dio-biblioteca in una grande intervista francese del 1989 (***Magazine littéraire***, n. 262, pp. 18-27):

> *Qu’est-ce que c’est pour vous, une bibliothèque? ...*
> – ... Alors on peut dire peut-être, comme l’avait compris Borges, que la bibliothèque est un ersatz, un substitut de Dieu. Si Dieu existe, puisqu’il est omniscient, il est une sorte de grande bibliothèque. ...
> – *Vous allez beaucoup plus loin que Borges. Borges disait que la bibliothèque c’est le monde, et vous, vous dites que la bibliothèque, c’est Dieu.*
> – Oui, mais ce soir, c’est la première fois que je le dis. Après avoir été sollicité par vos questions. Ma après tuot, c’est peut-être cela le rôle d’une interview. Et la fonction maudite des interviews est de permettre de prononcer des hérésies terribles qu’autrement on n’aurait pas eu le courage de formuler. (pp. 23-24)

Infine diremmo che, a quanto pare, sarebbe molto fruttuoso fare delle ricerche sistematiche sul modo di trattare ed interpretare la biblioteca dell’abbazia da parte dalla critica.

2.2. *Intertestualità*

Già dall’inizio la critica ha visto il romanzo di Eco come un grande collage di citazioni di altri libri. Si è tutto il tempo parlato di intertestualità. Però, nel caso del ***Nome della rosa*** è bene considerare questo concetto sotto un aspetto generale facendovi rientrare non solo risonanze linguistiche da altri libri o altre forme di testi, ma anche impronte più o meno dirette su personaggi, scene, avvenimenti, ecc., tratte da altre opere di fiction oppure dalla stessa realtà storica. Per quest’ultima forma d’intertestualità si prendano ad es. il pensiero di Ockham che si ritrova in Guglielmo,

le vesti di Watson sulla persona di Adso, Sullamita nella ragazza dell’incontro amoroso nella cucina dell’Edificio, la biblioteca di Babele nel labirinto dell’abbazia, e così via.

Quanto al termine d’intertestualità, che è abbastanza moderno, può forse essere bene ricordare che il metodo del collage ovvero l’uso più o meno sistematico di citazioni da altri testi è di vecchia data: lo troviamo già nell’antichità, nel medioevo, nel rinascimento, fino ad arrivare all’epoca moderna; per es. l’***Esamerone*** di Sant’Ambrogio, la ***Commedia*** di Dante, le ***Stanze per la Giostra*** di Poliziano, ***Ulisse*** di Joyce, ***Il cavaliere inesistente*** di Calvino, e via dicendo.

È chiaro che in più di dieci anni (fino al ’94) la critica ha saputo produrre intere liste di casi d’intertestualità nel romanzo di Eco. Si pensi in primo luogo ai seguenti elenchi, in cui le interferenze definite sono anche dotate di commenti più o meno ampi:

– l’elenco in ***The Key to The name of the rose*** di Adele Haft, Jane White e Robert White (1987), pp. 94-177. Casi registrati pagina per pagina. Molto spazio di questo elenco è però dedicato alla sola traduzione di citazioni latine;

– il saggio ***Inspirationskilder til ‘Rosens Navn’*** di Aase Lagoni Danstrup nel volume ***Om rosens navn*** a cura di Kirsten Grubb Jensen (1987), pp. 73-93. Un mosaico di casi intertestuali: opere, idee, personaggi, ecc.;

– il cap. IV (pp. 77-142) ”‘Un palinsesto mal raschiato’ – zu Intertextualität und Postmoderne” in ***Umberto Ecos ”Der Name der Rose”: Forschungsbericht und Interpretation*** di Thomas Stauder (1988). Esempi intertestuali analizzati sotto vari aspetti, come ”Autoreflexivität”, ”Einzeltextreferenz”, ecc.;

– ”Appendice I, Le fonti: citazioni, manipolazioni e allusioni” in Umberto Eco, ***Il nome della rosa***, introduzione e note a cura di Costantino Marmo (Marmo-***Nome***, 1990), pp. 507-565. Casi registrati pagina per pagina. L’elenco di Marmo è forse il più esauriente nel suo genere.

Dati i risultati del presente lavoro si potrebbero completare queste liste con tutti i registrati casi intertestuali basati sulle interferenze con ***La Divina Commedia*** di Dante e ***Le Troiane*** di Euripide.

È chiaro però che manca ancora una rassegna sistematica dei casi intertestuali raggruppati secondo una tipologia che vada oltre la sola registrazione (che è naturalmente la base indispensabile di ogni ricerca del genere): impronte di carattere, impronte topologiche, citazioni dirette, citazioni velate, citazioni alterate, citazioni anacronistiche, uso di topoi letterali, immissione di idee della vasta fonte del pensiero umano (filosofia, teologia, teoria letteraria, ecc.), inserimento di echi di movimenti sociali attraverso tutti i secoli, analogie con le strutture globali o minute di altre opere di fiction o parti della Storia umana, incluse le esperienze dell’autore stesso, ecc. ecc. E nell’ambito di tali ricerche bisogna sempre chiedersi perché il testo abbia avuto i

suoi vari profili intertestuali. Per ironia, omaggio, scherzo? Per dare ”atmosfera” particolare? Per raggiungere effetti psicologici, estetici, drammatici, ecc.? Per far permettere di arrivare ad altri strati interpretativi? Per far esprimere ad altri cose importanti condivise dall’autore? Parla il subconscio? E così via.

Quanto alla funzione della ”Collagetechnik” le opinioni della critica sono spesso molto personali; in ogni modo ci pare che Hermann Kleber sia riuscito a formulare alcuni concetti di valore generale:

> Die Collagetechnik ist vom Autor so angelegt, dass sie der Leser bemerken soll und als Intertextualität ... geniessen kann. Der Leser soll Zitate und Anspielungen, Imitationen und Parodien erkennen, sich ihres ursprunglichen Zusammenhangs erinnern und den neuen Sinn in der neuen Zusammnestellung erfassen und geniessen. ... Die Collagetechnik verleiht dem ”Namen der Rose” sienen eigentümlichen poetischen Charakter aus vordergründiger Durchschaubarkeit und letztlicher Undurchschaubarkeit und macht aus ihm eine Metapher der Welt. (***Der Autor und sein Roman***, in ***Ecos Rosenroman***, p. 53)

Concludendo sull’intertestualità in generale ci immaginiamo pure che sarebbe molto fruttuoso fare dei confronti sistematici tra le reti intertestuali del *Nome della rosa* (incluse quelle della presente analisi) e i sistemi o i mosaici inerenti alle opere di Joyce (metodi, funzioni degli elementi strutturali, finalità dei sistemi, ecc.)

2.3. *Il riso*

Tanti critici hanno trattato il tema del riso (menzionato fra l’altro nella *Poetica* di Aristotele, il libro fatale dell’abbazia), e ognuno ha il suo modo di commentarlo, ma generalmente si vede nel riso una protesta verso la serietà dogmatizzata del Medioevo. L’opinione di Nunzia Rossi è assai rappresentativa; per lei il riso è una protesta creativa verso ciò che chiama la ”serietà medievale ufficializzata” (***op. cit.***, p. 275) e il suo mondo ”limitato, relativo, gerarchico, immobile, legato ... all’intimidazione, al terrore, alla paura, alla rassegnazione, alla docilità, in una parola alla morte” (ibid.).

Ma ci sono anche altre dimensioni nella protesta del riso: ”Lachen ist der Versuch, ‘sich von der krankhaften Leidenshaft für die Wahrheit zu befreien’ ... Es lockert den Wahrheitsfanatismus und gibt Raum für Anderesdenkende, lässt Humanität zu” (Fuhrmann, ***Umberto Eco und sein Roman ”Der Name der Rose”***, in ***”... eine finstere und fast unglaubliche Geschichte”?***, p. 20). (Per la citazione ”sich von der ecc.”, cfr. ***Nome***, p. 494: ”l’unica verità è imparare a liberarci dalla passione insana per la verità” (detto da Guglielmo).)

Alcuni critici associano l’apertura verso il riso nel *Nome della rosa* al riso ”esploso” del Rinascimento, per es. Alfredo Giuliani: ”Eco ha utilizzato un tema di Michail Bachtin (***L’opera di Rabelais e la cultura popolare***): ‘La cultura ufficiale del Medioevo è caratterizzata da un *tono esclusivamente serio*’; il riso medievale si farà

strada sotterraneamente fino a esplodere nel romanzo di Rabelais in pieno Rinascimento” (*Scherzare col fuoco*, in *Saggi su Il nome della rosa*, p. 36); il riso sarebbe quindi un modo per uscire dalla prigione intellettuale del Medioevo: ”Lo spirito si libera, il riso erompe” (Calle-Gruber, *I sortilegi della biblioteca*, in *Saggi su Il nome della rosa*, p. 111).

Ma il riso può anche essere espressione delle nostre reazioni davanti a situazioni che capovolgono in modo assurdo o inaspettato un ordine prestabilito (il ”***miles gloriosus*** che passeggia tutto impettito e scivola su una buccia di banana” (Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, p. 264)). Per tale legame fra riso e cose capovolte, vedi per es. le riflessioni di Theresa Coletti menzionate sopra (sez. 1). E in quest’ottica va naturalmente considerata anche il sogno di Adso, ovvero la versione visionaria della ”festa dei folli” del *Nome della rosa*. Ma anche il riso carnevalesco delle feste dei folli ha la sua funzione di protesta. Constantino Marmo, che segue l’analisi di Bachtin, scrive in proposito: ”Il riso e l’allegria che accompagnavano queste feste [dei folli e dell’asino] avevano quindi una funzione di critica del potere sacralizzato, purificando dal dogmatismo, dall’unilateralità, dal fanatismo e dalla tetraggine della seriosità ufficiale” (Marmo-*Nome*, pp. 567-568).

Aggiungiamo che se si considera il romanzo di Eco come un’esortazione al riso per purificarci dal dogmatismo, per liberarci da ossessioni tormentose, per vedere la comicità anche nelle cose tragiche, e così via, allora possiamo senz’altro concludere che abbiamo individuato un senso morale del libro, quello che ci insegna ”quid agas” (cfr. il distico sui quattro sensi dell’allegorismo medievale, riportato in III-1, sez. 3). Tuttavia, nel libro di Eco sono naturalmente individuabili anche altri sensi morali; Giovannoli si esprime per es. in questo modo: ”romanzo di idee logico-philosoficus – livello morale, dove etica e semiotica son tutt’uno” (*Saggi su Il nome della rosa*, p. 9).

2.4. *”Il nome della rosa” come un’opera aperta*

Bisogna prima precisare intorno al concetto dell’opera aperta. Usiamo le parole di Eco stesso: ”Opera aperta come proposta di un ‘campo’ di possibilità interpretative, come configurazione di stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza, così che il fruitore sia indotto a una serie di ‘letture’ sempre variabili; struttura, infine, come ‘costellazione’ di elementi che si prestano a diverse relazioni reciproche” (*Opera aperta*, VIII ed. Tascabili Bompiani, Milano 1991, p. 154).

Ora, quanto all’apertura interpretativa del *Nome della rosa* basterebbe sicuramente allegare ancora una volta le parole di Giovannoli: ”... ricco (fino all’eccesso) di significati, enesauribile ... esemplificazione evidente di quella ‘illimitatezza’ della semiosi (per cui ogni segno ne cela un altro, e ogni maschera nasconde una maschera)” (*Saggi su Il nome della rosa*, p. 7). Ciò che si suole mettere in evidenza è la straordinaria facoltà del libro di generare sensi a partire dall’individualità culturale

del lettore; nessuno potrà mai dire: ”Il senso del romanzo è questo. Basta”; oppure ”Il significato di questo particolare del libro è come ho detto. Basta”. Anzi, in base alla teoria del lettore modello (***Lector in fabula***) che accetta la sfida dell’autore di entrare nel gioco interpretativo del libro, si potrà certamente dire che Eco è riuscito a far produrre tanti sensi quanti sono i lettori partecipanti, perché ogni lettore è diverso dall’altro: altra cultura letteraria, altre convinzioni filosofiche, teologiche, ideologiche, ecc. ecc. In questo senso il romanzo è davvero aperto: non si chiude a nessuna via interpretativa sia essa una interpretazione globale oppure una piccola traccia parziale, purché, s’intende, il testo la permetta. Ma, è bene sottolinearlo, non bisogna considerare nessuna fondata interpretazione del tutto senza collegamenti con le altre. Ascoltiamo Eco stesso: ”il testo estetico deve possedere, in modello ridotto, le stesse caratteristiche di una lingua: ci deve essere nel testo stesso un sistema di mutue relazioni, un disegno semiotico che paradossalmente permette di offrire l’impressione di a-semiosi” (*Trattato di semiotica generale*, XII ed., Milano 1991, p. 338). Insomma, i vari sensi schizzati nel romanzo devono in qualche modo comunicare fra di loro, creando un complesso macrosegno con molti strati interpretativi e di cui ogni senso e ogni strato particolare contribuisce a dare carattere individuale alla totalità organica del macrosegno. Oppure, considerando il romanzo di Eco uno speculum mundi, si ha ”la visione di una polidimensionalità del reale, delle infinite prospettive possibili, di una Forma universale che possa essere messa a fuoco sotto differenti angoli visuali, ritrovandone inesauribili fisionomie complementari” (Eco, *Le poetiche di Joyce*, II ed. Studi Bompiani, Milano 1989, p. 135). Parole che Eco ha formulato per esprimere una parte essenziale del pensiero di Cusano (ammirato fra l’altro da Joyce).

2.5. *”Il nome della rosa” come allegoria dei tempi moderni*

In questa chiave di lettura si possono trovare nella critica due tesi principali:

1) il disorientamento dell’uomo moderno. Questo concetto viene per lo più associato alla struttura ”caotica” della biblioteca; si vedano per es. le opinioni di Schmitz-Emans e di Stauder nella sez. 2.1 più sopra. Ma per Stauder anche l’onnipotenza di Dio (ribadita in vari luoghi del romanzo) gioca la sua parte per formulare la tesi sull’uomo disorientato: ”non c’è più dubbio che la dottrina dell’assoluta onnipotenza di Dio e il labirinto come simbolo della moderna condizione umana sono per Eco in verità soltanto due modi diversi di alludere ad un unico dilemma: la nostra difficoltà di orientarci in un mondo senza struttura” (*Nell’anno ottavo ecc.*, p. 447).

Ci sono naturalmente variazioni sul tema del disorientamento umano. Dietmar Kampar lo concepisce per es. in questo modo: ”la tesi di fondo del romanzo è infatti che la fine dell’immodestia è arrivata, che non può esserci un avanzamento del sapere che non sia anche un avanzamento del non-sapere, che non esiste un ordine

scientificamente stabilito del mondo e infine che la presenza di forme di conoscenza pre e postscientifica diventerà determinante per la sopravvivenza dell’umanità” (*La fine dell’immodestia*, in *Saggi su Il nome della rosa*, p. 175);

2) l’allegoria dell’Italia in crisi. Elena Costiucovich riassume perfettamente questa tesi: ”I critici italiani ... hanno letto [il romanzo] come un’allegoria atroce dell’Italia in crisi, una parabola in cui trovano posto la funzione provocatrice del terrorismo, favorevole soprattutto ai sostenitori di un governo ‘forte’, l’onnipotenza della mafia e della massoneria, l’omertà, l’incompetenza e la disonestà del vertice dirigenziale” (*La semiosi illimitata ecc.*, in *Saggi su Il nome della rosa*, p. 80).

Quanto a quest’ultimo argomento è chiaro che una lettura del *Nome della rosa* come ”un’allegoria dei tempi moderni” diventa una lettura sul secondo livello dell’allegorismo medievale, quello su cui viene insegnato ”quid credas”. Giovannoli dice del resto in proposito: ”romanzo a chiave sulla realtà contemporanea – ecco l’allegoria” (*Saggi su Il nome della rosa*, p. 9).

3. *L’argomento ”‘La Divina Commedia’ nel ‘Nome della rosa’” nella critica*

3.1. *Scarso interesse dell’argomento*

Generalmente parlando l’argomento *”La Divina Commedia* nel *Nome della rosa*” è stato trattato dalla critica con scarso interesse o addirittura con disinteresse. Ma ecco qui in ogni modo come si possono riassumere le voci critiche sull’argomento:

Alcuni critici hanno trovato una rassomiglianza tra le coppie Guglielmo/Adso e Virgilio/Dante. Per es.:

– Giovanni Cecchetti scrive in un breve articolo: ”Adso è anche una specie di Dante personaggio, il quale in Guglielmo ... trova il suo Virgilio, la guida e ‘maestro’” (*Il romanzo di Umberto Eco*, in *Italian Quarterly*, 1983, n. 92, p. 95). Nell’articolo Cecchetti punta però più sul carattere manzoniano del *Nome della rosa*;

– Nunzia Rossi fa quest’osservazione: ”Il viaggio de *Il nome della rosa* è quindi un viaggio di salvezza sulla terra, un viaggio per smascherare il Potere, viaggio in cui Baskerville fa da Virgilio a un Adso recalcitrante che non si abbandona fiducioso, come Dante, al suo maestro” (*op. cit.*, p. 281). Ma la Rossi lascia quest’osservazione per continuare in altra direzione il suo articolo, che del resto, come già Giovannoli dice, è denso di riflessioni e di spunti di riflessione.

È naturalmente facile riconoscere la citazione del canto V dell’*Inferno* (”e caddi come corpo morto cade” (v. 142)) quando Adso si desta dopo l’esperienza amorosa con la ragazza senza nome (”Lanciai un urlo e caddi come cade un corpo morto” (*Nome*, p. 253)). Theresa Coletti commenta: ”With the brilliant intertextuality of a near quotation, Adso echoes the final line of *Inferno 5*, in which Dante encounters Paolo and Francesca among the circle of the lustful” (*op. cit.*, p. 67).

La Coletti rende conto di due altri echi:

– nel canto XXVI del *Paradiso* Dante incontra Adamo che dice che il suo vero peccato era ”solamente il trapassar del segno” (v. 117), cioè il non ubbidire. Ma la Coletti osserva: ”the ‘trapassar del segno’ also suggests the ‘overpassing, or trespassing of the sign’” (*op. cit.*, p. 67). E conclude fra l’altro: ”As a concrete instance of the linguistic multivalence that the ‘trapassar del segno’ bespeaks, the phrase also epitomizes the overstepping of bounderies and the trespassing of signs that constitute the thematic focus of the central chapter of *The Name of the Rose* [dove Adso incontra la ragazza]” (ibid.);

– un’eco del XXXIII canto del *Paradiso*:

> The collocation of sibylline leaves and divine message evoked by Adso’s gathering of the fragments [della biblioteca] is also reminiscent of *Paradiso 33*. Dante makes the windblown leaves a metaphor for the fragility of his vision of God ... Unlike Adso’s fragmentary text, Dante’s heavenly gathering of dispersed leaves constitutes a single illuminated image of totality, fusion, and presence. (ibid., p. 177)

(Quest’eco è stata registrata anche da Hans Kellner (*To Make Truth Laugh*, in *Naming the rose: essays on Eco’s The name of the rose*, pp. 21-22).)

Si può trovare qualche altra isolata corrispondenza. Walther Stephens vede per es. un’eco del *Paradiso* (XI, 49-54) nel fatto che l’Assiso sul timpano della chiesa abbaziale non viene mai chiamato Cristo (vedi però I-2.2.5.1, nota 7): come Dante crei un gioco di parole (Ascesi invece di Assisi) togliendo a san Francesco il suo nome, così fa Adso (Eco) parlando solo dell’Assiso (*Un’eco in fabula*, in *Saggi su Il nome della rosa*, p. 137). Quest’eco è poi usata da Stephens per approfondire la sua analisi di Salvatore come ”una sorta di Anticristo che ha usurpato il nome del Redentore” (ibid.). (Per il nome di Salvatore, vedi anche digressione X.)

Tuttavia, anche se i critici hanno trovato delle corrispondenze più o meno concrete, non le mettono mai in sistema.

3.2. *Controlli effettuati*

Dato che le idee generali del presente lavoro sono nuove, ci pare opportuno chiarire come abbiamo controllato (prima della pubblicazione della tesi del ’94) l’esistenza nella critica dell’argomento ”*La Divina Commedia* nel *Nome della rosa*”. Precisiamo quindi di aver fatto i controlli in data bases, bibliografie tradizionali, libri e riviste. E cioè:

a) Libri: vedi sez. 1 del presente capitolo.
b) MLA International Bibliography, 1/81 thru 12/26/91:
   lemma: Name of the Rose (Nome della rosa)
   registrazioni: 122
   subjects covered: Dante o Divina Commedia = 0
c) MLA International Bibliography, 1/81 thru 12/26/91:
   lemma: Eco, Umberto

registrazioni: 193

subjects covered: Dante o Divina Commedia = 1 (registrazione errata([2]))

d) Dissertation Abstracts: Humanities, jan. 1987-mar. 1993:

lemma: Eco, Umberto

registrazioni: 2

In nessun caso viene trattato unicamente Eco, Umberto o *Il nome della rosa*; né si fa menzione della *Divina Commedia* di Dante.

e) *A Preliminary Checklist of English-Language Criticism* (1988) compilata da Jackson R. Bryer e Ruth M. Alvarez, in *Naming the rose: essays on Eco’s The name of the rose*, pp. 175-198. Nella ”checklist” circa 16 pagine riguardano esclusivamente *Il nome della rosa* e le *Postille*. Di ogni articolo o libro c’è un breve riassunto o qualche frase chiave che ne coglie il contenuto.

Non si fa in nessun caso menzione di Dante o della *Divina Commedia*.

f) ”Kommentiere Bibliographie zum ’Namen der Rose’ (1980 bis Mitte 1986)” in *Umberto Ecos ”Der Name der Rose”: Forschungsbericht und Interpretation* di Thomas Stauder. In qualche caso vengono menzionati Dante e la sua *Commedia*, ma si tratta allora solo di osservazioni isolate, come la rassomiglianza fra la coppia Adso/Guglielmo e quella di Dante/Virgilio (Giovanni Cecchetti, vedi più sopra), il grido di Adso (”Lanciai un urlo ecc.”) (Rocco Capozzi), ”Adso, a German by birth, claims that he cannot read Dante’s new poem because it is written ‘in vulgar Tuscan’, but he covertly quotes it, as he covertly quote Joyce” (Richard Ellman), ”Cervantes, Dante, Joyce ... are insinuated” (Patrick Maguire), e altre osservazioni del genere.

g) Per cercare di coprire il periodo dal 1992 (dopo le bibliografie MLA citate sopra) abbiamo controllato una scelta di importanti riviste internazionali (Danimarca, Belgio, Francia, Germania, Gran Bretagna, Italia, USA); diciamo ”scelta” perché è (era) naturalmente impossibile controllare ogni rivista internazionale. Come punto di partenza abbiamo scelto in via di principio il 1989, anno che precede l’edizione scolastica del *Nome della rosa* di Costantino Marmo (Marmo-*Nome*). Al controllo ci siamo interessati agli articoli, alle recensioni di libri e alle discussioni particolari. Le riviste controllate sono queste:

> *Arcadia* (89/1-93/3), *Contemporary literature* (89/1-93/4), *Critical Quarterly CQ* (89/1-93/4), *Criticism* (89/1-93/4), *Critique* (88/1-93/4), *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft* (89/1-93/4), *Diacritics* (89/1-93/2), *Essays in Criticism* (92/1-94/1), *Euphorion* (89/1-93/4), *Les lettres romanes* (89/1-93/3), *Libri e riviste d’Italia* (89/1-92/3), *Literature & Theology* (89/1-93/4), *Lettere italiane* (91/1-93/1), *Modern Fiction Studies* (92/1-4), *Orbis litterarum* (88/1-94/1), *Revue de littérature comparée (RLC)* (89/1-93/3), *Rivista di letterature moderne e comparate* (89/1-93/1), *Sinn und Form* (89/1-93/6), *Twentieth century literature* (85/1-93/3), *World literature today* (89/1-93/4), *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* (89/1-93/3).

A parte queste riviste abbiamo anche fatto controlli sporadici di altre riviste, come

Allt om böcker (93/1-3), *Artes* (93/1-4), *Edda* (93/1-2), *Neohelica* (92/1-93/1), *New Literary History* (93/1-4), *Poetica* (93/1-2), *Poetique* (93/1-4), *Tidskrift för litteraturvetenskap* (93/1-3).

In nessun caso abbiamo trovato articoli, recensioni di libri o discussioni che trattino l’argomento ”*La Divina Commedia* nel *Nome della rosa*”.

Abbiamo pertanto concluso che apparentemente l’argomento ”*La Divina Commedia* nel *Nome della rosa*” non era stato trattato dalla critica in un modo che coincidesse con quello dell’analisi presentata nella tesi.

Note

[1] Possiamo soltanto menzionare che dopo la tesi abbiamo presentato due articoli in argomento: uno sulle corrispondenze topografiche tra l’abbazia e la città di Troia, già citato nella nota 7 di I-1.1; e un altro, *Ekon från Dante i ”Rosens namn” av Umberto Eco*, apparso negli acta del convegno a Stoccolma, ”Nordiske Dantenetværks Seminarium nr. 2” del 2001 (vedi la bibliografia).
A quelli che s’interessano di una visione globale della critica sulle opere di Eco si raccomanda di consultare la pagina Internet www.umbertoeco.com/en/critique-on-umberto-eco.html dove sotto la rubrica ”Selected bibliography on Umberto Eco” si presenta una impressionante lista di opere critiche tra libri, dissertazioni, articoli, saggi, ecc.

[2] Si tratta di un lungo articolo di Giuseppina Mezzadroli apparso nelle *Lettere Italiane*, 1989, vol. 41, pp. 481-531. L’articolo porta il nome *Enigmi del racconto e strategia comunicativa nei riassunti autotestuali della* Commedia *dantesca*. Nella piccola lista di ”subjects covered” della bibliografia figura anche ”Eco, Umberto”. L’articolo di Mezzadroli è molto interessante in quanto dà luce sui rapporti fra Dante e il lettore, ma non tratta l’argomento ”Eco, Umberto” o il suo romanzo.

I-1.3 CHE COS'È UNA STRUTTURA OMOLOGA?

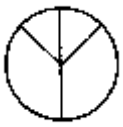
Per la definizione della struttura omologa abbiamo seguito l'esposizione che Eco stesso fa nella sua ***Struttura assente***, cap. A2:IV: "La struttura come modello teorico" (pp. 45-51). Dunque:

La struttura omologa è una struttura semplificata che coglie in sintesi quello che è comune a due altre strutture iniziali che siano in qualche modo strutturalmente consimili. La struttura omologa sarà riconoscibile nelle due strutture d'inizio, ma solo difficilmente in strutture che abbiano poco a che fare con le strutture iniziali. Ad illustrazione del concetto della struttura omologa Eco usa come esempio la struttura dell'uomo e quella dell'albero (p. 47):

struttura dell'uomo

struttura dell'albero

Partendo da queste due strutture si arriva per mezzo di astrazione ad una nuova struttura che è comune sia alla struttura dell'uomo che a quella dell'albero: si arriva cioè ad una ***struttura omologa*** dell'uomo e dell'albero:



Eco riassume il ragionamento dicendo intorno a questa struttura omologa: "Avrei così identificato, per via di astrazione e di modellizzazione successiva, un codice comune all'albero e al corpo umano, una ***struttura omologa*** che posso riconoscere in entrambi (e che mi sarebbe difficile riconoscere in un serpente)" (pp. 47-48).([1])

Quanto detto è in sintesi ciò che s'intende per "struttura omologa" secondo Eco stesso. Tale concetto è, bisogna sottolinearlo già qui, di cruciale importanza per tutta l'impostazione analitica del presente lavoro. Ma per rispondere esaurientemente alle esigenze del nostro metodo d'analisi, abbiamo pensato che fosse bene svilupparlo oltre:

Nel caso della struttura omologa dell'uomo e dell'albero, nella forma in cui è esposta qui sopra, i suoi elementi, gli ***elementi omologhi*** come saranno chiamati in seguito, consistono di segni grafici. Ciò dipende naturalmente dal fatto che le due strutture iniziali sono formate anch'esse da elementi grafici. Però, non tutte le strutture consistono di segni grafici: possono anche, ovviamente, essere composte da elementi di altro tipo, quali fatti, numeri, lettere, atomi, punti, e così via.([2])

Ora, considerando due sequenze di fatti come due strutture autonome, si può anche in questo caso, in tutta conformità al ragionamento di sopra, definire una struttura omologa, purché esista una certa coincidenza tra i fatti delle due sequenze iniziali. A differenza della struttura omologa ***uomo/albero***, gli elementi omologhi di tale tipo di struttura sono però rappresentati invece da differenti sintesi di fatti. Per spiegarci meglio diamo qui un esempio illustrativo con due sequenze di fatti che sono chiamate rispettivamente "struttura I" e "struttura II". I protagonisti delle due strutture, cioè delle due sequenze di fatti, sono rispettivamente un gatto e una tigre. Si ha così:

> STRUTTURA I: Alle 6.33 un gatto nero mangia un pipistrello. Poi, verso mezzogiorno è sorpreso in aperta campagna da una pioggia impetuosa. A mezzanotte entra, attraverso la solita finestra della cucina, nella casa dove abita.
>
> STRUTTURA II: Alle 6.27 circa una bellissima tigre divora una civetta. Sotto i raggi scottanti del sole zenitale è osservata tuffarsi nel Gange. A mezzanotte si arrampica su un grand'albero, e con un terribile urlo balza, infrangendo la finestra, dentro alla misera capanna di due briganti.

Gli elementi omologhi delle due strutture sono:

> ELEMENTO OMOLOGO (a): Fra le 6.20 e le 6.40 (6.27 c. – 6.33 per essere meticolosamente esatti) un animale felino ingerisce un animale alato.
>
> ELEMENTO OMOLOGO (b): Intorno alle 12 quest'animale è in contatto con l'acqua.
>
> ELEMENTO OMOLOGO (c): A mezzanotte l'animale in questione s'inserisce in un'abitazione attraverso una finestra.

Mettendo insieme gli elementi omologhi (a)-(c) si arriva a una struttura omologa delle due strutture d'inizio, la quale si definisce così:

> Fra le 6.20 e le 6.40 un animale felino ingerisce un animale alato. Intorno alle 12 è in contatto con l'acqua. A mezzanotte s'inserisce, attraverso una finestra, in un'abitazione.

Di questa struttura omologa si possono puntualizzare almeno tre cose: è riconoscibile sia nella struttura I che nella struttura II; coglie in sintesi i punti caratteristici che sono comuni alle due strutture d'origine; sarà difficile riconoscerla in altre strutture (a meno che non s'inventino altre sequenze di fatti).

In base al suddetto esempio si possono quindi trarre queste conclusioni sul carattere generale di una struttura omologa composta da fatti: 1) essa deve cogliere in sintesi i punti caratteristici e comuni delle due strutture d'origine; 2) se possibile, dev'essere fatta in modo che sia esclusiva, nel senso che debba essere comune solo alle due strutture d'origine, e non ad altre; 3) dev'essere fatta in modo che sia riconoscibile nelle due strutture d'origine, per quanto complesse ed intrecciate esse siano nelle loro forme complete. A questo si può soggiungere che ciò che vale per la struttura omologa composta da fatti, vale naturalmente anche per ogni altro tipo di

struttura omologa, almeno in via di principio.

Passiamo ora a dire qualche parola sull'elemento omologo.

Gli elementi omologhi, considerati singolarmente, non devono necessariamente essere esclusivi: è la combinazione di due o più elementi omologhi che forma, nel caso normale, il carattere preferibilmente esclusivo della struttura omologa. Nell'esempio del gatto e della tigre, l'elemento omologo (a) ("fra le 6.20 e le 6.40 un animale felino ingerisce un animale alato") è senza dubbio un elemento che può ricorrere anche in numerose altre strutture di fatti; però, in combinazione con gli elementi omologhi (b) e (c) ("intorno alle 12 quest'animale è in contatto con l'acqua" + "a mezzanotte l'animale in questione s'inserisce in un'abitazione attraverso una finestra") esso viene a far parte di una sequenza strutturale che deve considerarsi praticamente esclusiva nel senso che rispecchia unicamente le due strutture di partenza, e non altre (com'è da supporre).

Un elemento omologo può consistere anche di più sottelementi. L'elemento omologo (a), per ritornare ancora una volta all'esempio "felino" di sopra, è per es. analizzabile in questi sottelementi: (a1) "Fra le 6.20 e le 6.40 un animale ingerisce un altro animale" + (a2) "il primo animale è di tipo felino" + (a3) "il secondo è un animale alato". Spesso è perfino possibile spezzare ancora: così si può per es. dividere il sottelemento (a3), quello dell'ingerimento di un animale alato, in due elementi più piccoli ancora: "ingerimento di un animale" e "l'animale ingerito è di tipo alato"; e così via. In molti casi, però, volendo formare un elemento omologo più raccolto e compatto, può essere utile raggruppare anche una lunga serie di tali sottelementi. Per vederne degli esempi, rimandiamo a qualunque elemento omologo fra quelli definiti in questo lavoro.

In ogni modo, per non complicare la terminologia, intendiamo usare qui per i sottelementi del tipo soprannominato, siano essi complessi o no, la sola definizione di *punti omologhi*. In questo lavoro avremo così la seguente gerarchia terminologica: ***struttura omologa*** (la struttura omologa nella sua totalità), ***elementi omologhi*** (di cui è formata la struttura omologa), ***punti omologhi*** (le parti, composte o meno, degli elementi omologhi).

Prima di procedere alla definizione delle strutture omologhe in base a confronti sistematici tra *Il nome della rosa* e, rispettivamente, *La Divina Commedia* (traccia delle commedia) e *Le Troiane* (traccia della tragedia), riferiremo brevemente nel prossimo capitolo (I-1.4) anche sul metodo adottato per definirle.

Note

[1] A questo punto ci si può domandare perché Eco, formando questa struttura omologa dell'uomo e dell'albero, abbia per così dire dimenticato i piedi delle strutture di partenza. Perché, insomma, ha scelto di non arrivare a una struttura *con* i piedi? La domanda è

giustificata tanto più che per tale struttura (con i piedi) si potrebbe dire che rispecchierebbe più fedelmente la vera matrice comune delle due strutture d'origine. Nella digressione II si suggerisce una eventuale spiegazione.

[2] Può essere utile a questo punto mettere in chiaro che per Eco una struttura è un sistema di unità differenti (o differenze) che non solo è codificato, ossia strutturato, in qualche modo, ma che anche deve poter essere usato come codice in un processo di trasformazione o di comparazione, dove entrano in gioco anche altri sistemi codificati; cfr. in proposito per es. queste citazioni: ”Ma è chiaro che ... la riduzione della struttura a schema o modello, composto unicamente di correlazioni differenziali, dimostra la sua operatività nel fatto che si presta ad essere applicato, come griglia interpretativa e descrittiva, a fenomeni diversi” (*La struttura assente*, p. 261); ”La nozione di struttura come ***sistema*** di differenze si rivela feconda solo se si unisce alla nozione di struttura come possibilità di ***trasposizione***, strumento principale di un sistema di trasformazioni” (ibid., p. 262). Lars Gustafsson riassume la concezione strutturale di Eco in questo modo semplice: ”Denna tanke, att vi bortom varje struktur alltid kan postulera en ny, är i centrum av Ecos semantik” (*Om Umberto Eco och hans stora roman*, in Eco, *Rosens namn*, trad., Stockholm 1983 (ristampa), p. 537). (”Uno dei pensieri centrali della semiotica di Eco è che dietro ogni struttura potremo sempre postularne una nuova.”)

I-1.4 APPUNTI METODOLOGICI

Le strutture di partenza (1) – Regole per il lavoro analitico (2) – Il pensiero ermetico (3) – Eco come auctoritas di semiotica ed interpretazione (4).

In questo capitolo si rende conto principalmente della metodologia adottata per la definizione della prima struttura omologa, quella fra *Il nome della rosa* e *La Divina Commedia*. Si fa tuttavia presente che i ragionamenti, i principi e le regole che si espongono qui, in particolare quelli della sezione 2, valgono, dove applicabili, anche per il lavoro analitico che stanno alla base della definizione della struttura omologa fra *Il nome della rosa* e *Le Troiane*. Arrivati però alla Seconda parte dello studio completeremo gli appunti metodologici presentati qui con alcuni altri che riguardano esclusivamente la struttura omologa della traccia della tragedia.

1. *Le strutture di partenza*

In primo luogo è necessario definire il tipo delle strutture delle due opere considerate in questa Prima parte dello studio: *Il nome della rosa* e *La Divina Commedia*.

Tutte e due le opere rappresentano due sequenze autonome di fatti (cioè eventi effettivi, circostanze di vario tipo: posizione geografica, tempo, ambiente, relazioni particolari, persone, oggetti, costruzioni, ecc.). Dal punto di vista strutturale sono perciò da definire proprio come *strutture di fatti*. Vale a dire che la struttura omologa che stiamo per definire, sarà anch'essa composta di fatti, o meglio, di sintesi di fatti.

Quando parliamo di struttura di un libro o di un'opera letteraria in generale, intendiamo la sua struttura nella sua totalità organica, includendovi tutti i fatti che in qualche modo appartengono al filo generale del racconto, e non solo quelli che si collocano dentro i limiti fisici dello stesso racconto. Per dare un esempio: il racconto effettivo del *Nome della rosa* comincia con l'apparizione di Guglielmo e Adso sulla via per l'abbazia. Ma già qualche settimana prima di questa scena introduttiva si verifica un fatto che è assai importante per la comprensione e lo sviluppo delle vicende che seguiranno: è la morte di Adelmo, il giovane monaco che precipita dal muro dell'abbazia e muore tra le rocce ghiacciate. Anche se questo fatto, strettamente parlando, ha avuto luogo fuori dei limiti fisici del racconto esposto, si deve tuttavia ammettere che esso appartenga al filo generale del medesimo racconto, considerato nella sua totalità strutturale. (Per la morte di Adelmo, vedi del resto I-2.2.4.)

Precisiamo inoltre che nella totalità organica di una struttura di un libro includiamo non solo i dati ricavati dallo stesso libro, ma anche dati ed informazioni reperibili in altre fonti, purché riguardino gli stessi elementi del libro. Se la Storia o altra fonte ci insegna per es. che Virgilio era perito di cavalli, consideriamo tale informazione del tutto applicabile anche al maestro di Dante, sebbene nella *Commedia* non si dica niente delle conoscenze equine del mantovano (cfr. in proposito I-2.2.1, punto B3).

Ricordiamo anche quanto Eco afferma seguendo il pensiero di Leibniz: ”il concetto completo di una sostanza individuale implica tutti i suoi predicati passati e futuri” (*Il segno dei tre*, a cura di U. Eco e Th. Sebeok, trad., Milano 1983, p. 259).

Considerando la possibilità di concepire un racconto di fatti come un concatenamento di avvenimenti che in teoria è infinito, non solo quanto ai suoi antefatti ma anche per quel che riguarda gli eventi che seguono, bisogna ora definire esattamente ciò che nel presente lavoro s’intenderà per ”struttura del *Nome della rosa*” e ”struttura della *Divina Commedia*”, abbreviate rispettivamente in struttura NR e struttura DC. Per comodità si useranno in seguito le sigle ”NR” e ”DC” per denotare riferimenti alle due strutture.

Attenendoci all’informazione nel cap. ”Naturalmente, un manoscritto” del *Nome della rosa*, possiamo constatare che in via di principio ci sono quattro versioni del libro: il manoscritto latino di Adso della fine del Trecento, l’edizione secentesca di Mabillon, la traduzione in francese dell’abate Vallet (edizione del 1842) e la traduzione fatta da Eco del libro dell’abate. Sarà la traduzione italiana di Eco quella su cui si baserà la struttura NR.

Definiamo così i punti estremi delle due strutture d’origine.

L’inizio della struttura NR sarà rappresentato dalla caduta di Adelmo, evento che dato il ragionamento di sopra pare del tutto lecito usare per dar inizio alla catena strutturale. Scegliendo la caduta di Adelmo arriviamo anche a facilitare la scelta dell’inizio della struttura DC, che anch’essa sarà rappresentata da una caduta (vedi più sotto).

Per la fine della struttura NR bisogna scegliere da quale punto di vista vogliamo considerare la storia di Adso. Attenendoci al fatto che nella storia di Adso è naturalmente lui stesso ad assumersi la parte del vero protagonista, ci pare giusto scegliere proprio la sua fine, cioè la sua morte, come elemento terminale della storia.([1]) E la morte di Adso accadde non molto dopo la stesura del manoscritto: ecco infatti qualche riga in cui egli parla, ormai ottantenne, della sua morte imminente: ”Giunto al finire della mia vita di peccatore, mentre canuto senesco come il mondo, nell’attesa di perdermi nell’abisso senza fondo della divinità silenziosa e deserta ... mi accingo a lasciare su questo vello testimonianza ecc.” (*Nome*, p. 19).

Quanto alla struttura DC poniamo prima in rilievo la fine, che deve naturalmente identificarsi con l’episodio finale della *Commedia*, quello in cui Dante, in un fulmineo momento, raggiunge la divinità, scopo di tutto il suo cammino (”Et quia, invento principio seu primo, videlicet Deo, nichil est quod ulterius queratur” (*Epistola XIII*, par. 33)).

Per l’inizio della struttura DC procediamo come abbiamo fatto per la fine della struttura NR: accettiamo cioè un periodo intermedio non raccontato. Così arriviamo ad un evento che armonizza bene con l’inizio della struttura NR, cioè la caduta di

Lucifero dal Cielo. Per questa soluzione si aggiunge che è proprio la caduta di Lucifero a provocare il cambiamento della topografia della terra, dando origine fra l'altro alla "natural burella" dell'Inferno e al Monte Purgatorio([2]); per questo dev'essere chiaro che tale caduta va considerata un antefatto veramente cruciale per lo sviluppo generale delle vicende della *Commedia*. E alla cacciata dal cielo di Lucifero si allude qua e là nella *Commedia*; vedi per es. *Inf.*, XXXIV, 121-123([3]): "Da questa parte cadde giù dal cielo; / e la terra, che pria di qua si sporse, / per paura di lui fé del mar velo".

Posti così i punti estremi delle due strutture d'origine e sapendo pure che la morte di Adso è caratterizzata dal suo congiungimento con Dio (vedi in particolare I-2.2.6), possiamo constatare che in tutti e due i casi, struttura NR e struttura DC, abbiamo a che fare con una catena di fatti che comincia con una caduta, finisce con un congiungimento con Dio e in cui il racconto effettivo (gli eventi dei sette giorni del *Nome della rosa* e il cammino di Dante, inclusi i sette giorni insieme con Virgilio) rientra come parte centrale.

In sintesi possiamo descrivere le due strutture in questo modo:

> STRUTTURA NR: inizio (caduta di Adelmo) che funge da antefatto per il racconto effettivo – racconto effettivo – periodo non raccontato – fine della storia del racconto effettivo (congiungimento di Adso con Dio).
>
> STRUTTURA DC: inizio (caduta di Lucifero) che funge da antefatto per la storia del racconto effettivo – periodo non raccontato – racconto effettivo – fine (congiungimento di Dante con Dio) con la quale si conclude il racconto effettivo.([4])

Considerando in particolare la struttura NR possiamo quindi caratterizzarla in questo modo: 1) rispecchia il libro *Il nome della rosa* nella sua forma italiana; 2) lo sviluppo degli eventi comprende non solo quello che accade entro i limiti esteriori del libro (i sette giorni) ma anche quello che accadde prima e dopo il racconto effettivo.

Ribadiamo l'importanza di definire bene ciò che s'intenderà per struttura NR perché nella Seconda parte della studio, a cui abbiamo accennato in I-1.1 e nel quale metteremo a confronto *Il nome della rosa* con *Le Troiane* di Euripide, la storia di Adso verrà considerata sotto un altro punto di vista, e cioè: manoscritto latino (di cui disponiamo soltanto di una versione tradotta), racconto effettivo dei sette giorni all'abbazia. Quest'ultima variante strutturale del *Nome della rosa* sarà chiamata struttura NR-bis; nel confronto con la struttura NR-bis la struttura delle *Troiane* verrà chiamata struttura TR.

Per quadri sintetici delle rispettive strutture d'origine NR, NR-bis, DC e TR, rimandiamo alle tabelle I (strutture NR e NR-bis), II (struttura DC) e VIII (struttura TR).

2. *Regole per il lavoro analitico*

Come si vedrà, la struttura omologa NR/DC è di non poca complessità. Abbiamo perciò pensato di impostare il procedimento analitico in questo modo:

1) per prima cosa si definirà un elemento omologo che formerà la cornice strutturale, il telaio, di tutta la struttura omologa, incluse alcune unità chiave (come tempo e teatro delle vicende, protagonisti principali, sguardo generale); quest'elemento sarà chiamato *elemento omologo di base* (I-2.1);

2) poi definiremo tutti gli altri elementi omologhi della struttura, elementi che, data la loro funzione di completare e sviluppare l'elemento omologo di base, saranno chiamati *elementi omologhi complementari* (I-2.2).

Per quanto riguarda il metodo adottato per definire i singoli elementi omologhi (sia gli elementi di base che quelli complementari) abbiamo scelto di procedere di norma in questo modo:

– definire due corrispondenti fatti o complessi di fatti delle due strutture d'origine;

– fare un'analisi comparativa dei fatti o complessi di fatti definiti, a partire da certi punti (ossia "attacchi") d'analisi, scelti per ribadire ed evidenziare la consonanza fra due oggetti, persone, episodi, ecc.; quest'analisi costituirà per lo più la parte centrale per la creazione di un legame consistente fra le strutture comparate; l'analisi sarà generalmente divisa in due o più punti (B1, B2, ecc.), ognuno dei quali sfocerà in una conclusione, normalmente breve e messa in corsivo, che coglie in sintesi l'essenziale del punto analizzato;

– definire in base ai risultati dell'analisi, cioè le varie conclusioni dei punti analizzati, l'elemento omologo in questione. Si osservi che mentre le singole conclusioni riguardano corrispondenze fra le due strutture d'origine, gli elementi omologhi rappresentano invece parti dell'intera struttura omologa che stiamo definendo.

Queste tappe dell'analisi corrisponderanno di regola alle seguenti rubriche:

A. Oggetto dell'analisi
B. Analisi comparativa
C. Definizione dell'elemento omologo NR/DC nn

Per la seconda tappa di quest'iter analitico pensiamo sia necessario fare qualche commento supplementare (a-c):

a) L'analisi intorno a un dato punto può talvolta essere semplice e senza intoppi, tal altra volta un po' intrecciata e lunga (pensiamo fra l'altro ai ragionamenti per determinare i tempi di certe scene delle strutture d'origine([5])). Per lo più abbiamo anche scelto di ricorrere abbastanza frequentemente a delle citazioni allo scopo di giustificare in modo esplicito le conclusioni.

In qualche caso l'analisi può essere pregna di ragionamenti arditi. Ma ciò non

dovrebbe a priori nuocere all'analisi dato che allo stesso Eco piacciono evidentemente i ragionamenti anche arditissimi. Si pensi ad es. a un filo interpretativo assai ardito che lui ci dà – e lo ringraziamo per tale generosità inventiva – nell'introduzione dei ***Limiti dell'interpretazione***. Lì espone vari modi di interpretare un (inventato) messaggio scritto, trovato così per caso in una bottiglia. Il messaggio è corto e dice soltanto: "Caro amico, in questo Cesto portato dal mio Schiavo ci sono 30 Fichi che ti invio come Dono". Intorno a questo messaggio si possono fare diverse ipotesi interpretative. Nella terza ipotesi, suggerita da Eco stesso, si espone un interessante filo analitico che procede dai fichi e finisce, attraverso qualche ardito balzo interpretativo, nella Grazia Divina. Eco scrive:

> Il messaggio nella bottiglia è un'allegoria, e possiede un secondo senso nascosto, basato su un codice poetico privato. ***Fichi*** può essere una sineddoche per "frutti", ***frutti*** può essere una metafora per "influenze astrali positive", ***influenze astrali positive*** può essere un'allegoria per "Grazia Divina", e così via. (pp. 8-9)

Da quest'esempio si può insomma concludere che non bisogna scartare automaticamente neanche le interpretazioni più ardite, purché, s'intende, seguano un iter analitico intelligibile e finiscano in qualcosa d'interessante.

Per quanto riguarda le soluzioni interpretative presentate in questo lavoro, abbiamo comunque cercato tutto il tempo una soluzione che, complicata o no, lunga o meno, sia quanto più chiara possibile, sia fruttuosa nel senso che porti a una conclusione rilevante e conforme al resto dell'analisi, e che sia anche tale da poter reggere agli occhi critici e aperti di chi volesse seguire una catena d'indizi esposti per es. in un'indagine poliziesca.

Ma dobbiamo pure ammettere che c'è sempre un limite oltre il quale non bisogna avventurarsi; ci riferiamo principalmente a due tipi di possibili interpretazioni: il primo tipo è quello in cui i nodi analitici sono tali da non poter essere stati presi in considerazione, se non difficilmente, dall'autore in qualità di autore modello. Può essere per es. il caso in cui ci sia una possibilità di creare un gioco di parole che abbia l'apparenza di essere fruttuosa, ma che sia di un tipo che presupponga una conoscenza da parte dell'autore di una lingua che è inverosimile che lui sappia. In tal caso si tratterebbe sicuramente di una coincidenza arbitraria e quindi da scartare.

L'altro caso si ha quando è possibile "trovare" una linea interpretativa interessante, ma che non conduce se non marginalmente a una conclusione fruttuosa, cioè tale da permettere di definire un altro pezzo logico da inserire nella rete totale del sistema. In alcune delle digressioni, e anche altrove, si troveranno per es. delle linee interpretative un po' ardite, le quali però, a nostro parere, portano a delle conclusioni del tutto consone alle loro rispettive parti della rete. Se non avessero dato luogo a delle conclusioni fruttuose nel senso definito sopra, le avremmo scartate. E non le scartiamo per il solo fatto che è impossibile provare che siano state veramente ideate

dall'autore, e in quella forma in cui vengono presentate qui. Il testo le permette, non si può escludere che l'autore le abbia ideate effettivamente, danno qualche nuovo aspetto al sistema e armonizzano bene con il resto dell'analisi, ciò che basta.

Per sviluppare da qualche altro punto di vista il tema delle soluzioni ardite vorremmo aggiungere quanto segue:

i) In molti casi siamo riusciti a stabilire una corrispondenza attraverso un gioco di parole. Si prenda ad es. il gioco sulla parola ”celeste”, esposto in I-2.2.5.9 (la morte di Severino), punto B2, dove abbiamo a che fare, da un lato, con una sfera armillare (arma celeste) e, dall'altro, con il folgore di Giove (arma celeste). Questo gioco è uno dei meno complicati ma rappresenta comunque un metodo puramente linguistico per legare, l'uno all'altro, due fatti, oggetti, persone, ecc.; si tratta cioè di un metodo che, a quanto pare, è ben calcolato dall'autore del romanzo e dove si usano due significati differenti di una stessa parola (verbo, aggettivo, ecc.). Fuorché il gioco con l'aggettivo ”celeste”, avremo così occasione di divertirci con il giocare anche su parole come ”consumare”, ”pauroso”, ”monumentale”, ”cocente” e così via (i primi due giochi si trovano già in I-2.2.2, punti B1.5 e B1.8).

Bisogna anche ricordare che tali giochi non devono sorprendere considerato che nel *Nome della rosa* Eco gioca apertamente sui significati delle parole o dei suoni delle parole; si prenda per es. questo noto brano del ”der Teufel” inserito nell'episodio in cui Adso e Severino vanno a valle in cerca di tartufi (cap. ”Quarto giorno, sesta”):

> Ricordo [io = Adso] anzi che più avanti negli anni un signore dei miei paesi sapendo che conoscevo l'Italia, mi chiese come mai avevo visto laggiù dei signori andare a pascolare i maiali, e io risi comprendendo che invece andavano in cerca di tartufi. Ma come io dissi a colui che questi signori ambivano a ritrovare il ”tar-tufo” sotto la terra per poi mangiarselo, quello capì che io dicessi che cercavano ”der Teufel”, ovvero il diavolo, e si segnò devotamente guardandomi sbalordito. Poi l'equivoco si sciolse e ne ridemmo entrambi. (*Nome*, p. 291)

Raccontato ciò, Adso (Eco) fa questo commento: ”Tale è la magia delle umane favelle, che per umano accordo significano spesso, con suoni eguali, cose diverse” (ibid.). Del resto, chi non sa l'inclinazione generale di Eco agli scherzi, ai bisticci e alle sottigliezze epigrammatiche? Alfredo Giuliani scrive: ”Quand'è che Umberto Eco fa sul serio e quand'è che scherza?” (*op. cit.*, p. 33). E quando si trova un gioco nel testo di Eco, ciò si adegua bene all'”intera visione medievale della poesia” (espressione di Eco) con il suo ”diritto alla rappresentazione 'polisema' e al gioco intellettuale della interpretazione” (*Sugli specchi e altri saggi*, p. 216).

ii) Certe volte pare che la mano dell'autore, allo scopo di creare una coincidenza o persino un'intera serie di coincidenze, si sia trasferita da un piano della realtà ad un altro. Può trattarsi per es. di due scene di cui una avviene realmente e l'altra in un sogno, come l'incontro fra Dante e Beatrice nel sogno di Dante nella *Vita nuova* (I-

2.2.2, punto B1); di due catene di avvenimenti di cui una si verifica nella realtà e l'altra su un piano immaginativo, come l'apparizione degli animali infuocati (I-2.2.5.13); di due oggetti di cui uno è un oggetto reale e l'altro ha solo l'apparenza di esserlo, quali le anime nel ghiaccio del Cocito che appaiono come "festuche" (I-2.2.4, punto B2.3); e così via.

Per questi scivolamenti da una realtà ad un'altra – una sorta di gioco concettuale in cui ci si permette di vedere "le cose del mondo" da diversi punti di vista – si può notare che essi sembrano armonizzare abbastanza bene con altre forme di creazioni dell'homo ludens, siano esse catene interpretative ardite, giochi di parole, formazioni di simboli semplici o complessi (per es. il simbolismo intorno alla "consumazione della commedia" nella digressione XIV), o altri tipi di ludi intellettuali. Pare che tali scivolamenti siano un indizio di una mente ermetica (cfr. sezione 3 più sotto).

iii) Non di rado siamo ricorsi a delle auctoritates; si tratta di nozioni di vario tipo su cui la "scienza moderna" non dice niente o quasi niente. Può essere ad es. la posizione del Paradiso Terrestre. Se la ***Bibbia*** lo pone ad oriente, accettiamo tale informazione come un fatto veridico, e lo facciamo perché consideriamo la ***Bibbia*** proprio un'auctoritas.([6]) È naturalmente chiaro che in questo modo ci avviciniamo anche alla dialettica medievale, cioè a quel metodo di ragionare che si basa più o meno fermamente sui testi o sui personaggi che sono saliti al rango di essere considerati auctoritates. Ma tale avvicinamento al metodo medievale non pensiamo sia fuori luogo in questo lavoro, tanto più che tutto il libro *Il nome della rosa* ha un così forte sapore di Medioevo.

b) Quanto alla scelta dei punti da analizzare (di solito indicati con "B1", "B2" ecc.), alcuni s'inseriscono in modo naturale nel contesto generale di un dato elemento omologo (tempo, fatti principali, relazioni, ecc.), altri possono invece sembrare più o meno secondari o anche peculiari. Per i punti di quest'ultimo tipo vale in via di principio che sono stati scelti per ribadire ed evidenziare ancora la consonanza fra due oggetti confrontati (oggetti concreti, persone, scene, ecc.) allo scopo di massimare il carattere individuale di un determinato elemento omologo; sempre però rispettando il criterio che non sia escluso o inverosimile che l'autore del romanzo abbia pensato, se non esattamente nelle stesse linee, almeno in quella direzione.

Anche qui può essere conveniente fare qualche commento a parte.

i) Fra i punti definiti figurano talvolta anche quelli meno aspettati in quanto non appartengono alla stessa categoria, o alle stesse poche categorie, degli altri punti che formano i legami fra due oggetti confrontati. Ma ciò non dovrebbe sconvolgere dato che se vogliamo legare un oggetto (persona, scena, ecc.) ad un altro, sarebbe poco economico guardare solo ad una o due categorie di elementi comuni. E un'ottica in cui vengono considerati gli oggetti da esaminare non da uno o due punti di vista ma nella loro totalità multiforme, non dovrebbe certo disturbare neanche Eco stesso. In

questo senso anche i particolari possono essere molto utili per rafforzare i legami. Dire per es. che Ubertino è una persona il cui nome può essere riconosciuto in una sequenza particolare delle lettere B,N,R,T,E,O,U, non ci aiuta molto a capire la sua personalità ma rappresenta tuttavia un modo (fra altri possibili) per legarlo a Brunetto Latini (cfr. I-2.2.5.2, punto B5.6). Mettiamo anche in rilievo che definendo la struttura omologa NR/DC non intendiamo creare una miniversione del *Nome della rosa* o della *Divina Commedia*, bensì una struttura i cui elementi saranno scelti a partire dal criterio che possano dare carattere individuale alla struttura omologa presa nella sua totalità. Intendiamo dire che ogni punto della struttura omologa sarà tale da poter differenziarla *in qualche modo* da altre eventuali strutture dello stesso genere (all'infuori delle strutture d'origine). Se diciamo per es. che uno dei protagonisti della struttura omologa ha una buona istruzione matematica, viene escluso forse il 75% dell'umanità, e anche più se consideriamo l'Europa medievale; se diciamo che ha fatto una volta una predizione prodigiosa intorno a un cavallo, verranno certamente esclusi più del 95% di tutti gli uomini; e così via, fino a comporre una combinazione di predicativi che escluda praticamente ogni persona fuori delle due che costituiscono l'oggetto del confronto; o in via generale, fino a formare una "chiave" che funzioni solo per gli oggetti confrontati.

In questo modo, bisogna ammetterlo, le due strutture d'origine verranno considerate da un punto di vista piuttosto astratto mentre i loro aspetti estetici, psicologici o tradizionalmente letterari (stile, composizione, tematica, drammaticità, atmosfera particolare, ecc.) saranno per lo più tralasciati. Ma detto ciò, dobbiamo pure aggiungere che verso la fine di tutto il percorso analitico, inclusa anche la traccia della tragedia, quest'asciutta impostazione iniziale dello studio ci aiuterà infine ad avvicinarci al livello anagogico del *Nome della rosa* e alla meta della lunga via percorsa. E ricordiamo qui le parole di Eco stesso sulle "lunghe vie":

> Certe volte la via più lunga è la più rapida perché consente di arrivare in modo più sicuro ma anche perché permette di arrivare alla meta molto più ricchi di esperienza, e per la varietà dei luoghi visitati lungo il cammino, e per il fatto ... che un luogo diventa più familiare se ne ricostruiamo le operazioni da compiere per arrivarvi. (*Lector in fabula*, p. 27)

ii) Un altro fattore che può portare a considerare piuttosto peculiare un punto definito, è il seguente: in qualche caso pare che l'autore del romanzo abbia distribuito in modo curioso diverse qualità precise di un oggetto originario della struttura DC (oggetto materiale, persona, scena, ecc.); pare cioè che abbia, per così dire, prima spezzato l'oggetto in una serie più o meno lunga di qualità o caratteristiche particolari di cui abbia poi distribuito una parte nel proprio romanzo in modo da permettere la creazione di coincidenze anche inaspettate e peculiari, quasi come avviene nei sogni. Si pensi per es. alle tre belve dantesche in I-2.2.5.1, che sembrano "riapparire" in

qualche loro aspetto in *cinque* esseri (se non più) nel *Nome della rosa* (vedi in particolare tabella VI); o ai diversi pezzi dell'Inferno i cui corrispondenti sono sparsi qua e là nel territorio dell'abbazia (cfr. per es. I-2.3, sezione 3, riassunto B). Le ragioni per tale spezzamento possono essere varie. Una può essere che l'autore del romanzo ha voluto evitare di creare troppo evidenti coincidenze e ciò per non rompere prematuramente il velo davanti agli occhi del lettore. E ricordiamo qui alcune parole già citate in I-1.1: "Ma videmus nunc per speculum et in aenigmate e la verità, prima che faccia a faccia, si manifesta a tratti" (*Nome*, p. 19); parole quindi del tutto conformi all'idea di questo tipo di spezzamento.

c) Riassumendo ora quanto abbiamo detto fin qui, incluso ciò che si espone in I-1.1, sezione 2, la nostra analisi sarà quindi eseguita a partire da queste premesse interpretative:

- sempre domandarsi se una soluzione interpretativa sia possibile dato il contesto generale in cui s'inserisce e in cui ha le sue radici;
- accettare anche le catene interpretative ardite, purché siano coerenti e conducano a una soluzione che sia fruttuosa ed in armonia con il resto dell'analisi;
- essere aperti a ogni tipo di gioco intellettuale;
- cercare legami su ogni piano della realtà;
- ricorrere, se necessario, alle auctoritates antiche;
- non rigettare neanche i legami inconsueti e secondari, ammesso che convengano a dare carattere individuale a ciò che è da esaminare;
- accettare che si possano mettere insieme coincidenze di ogni tipo purché contribuiscano a rafforzare i legami fra due oggetti confrontati;
- accogliere pure una soluzione che parta da un forte spezzamento degli elementi iniziali.

3. *Il pensiero ermetico*

Guardando questi ultimi punti è chiaro che si adattano in qualche misura a quel modo di affrontare un'interpretazione di un fenomeno che Eco associa a ciò che chiama pensiero ermetico, modo insomma di leggere il mondo o un testo in cui nessuna considerazione di qualsiasi tipo viene trascurata a priori. Ecco come scrive in argomento: "uno dei tratti salienti del pensiero ermetico è proprio la flessibile agilità con cui accetta qualsiasi criterio di somiglianza, e tutti insieme anche se contraddittori fra loro. Il reticolo delle segnature permette un'interpretazione infinita del mondo" (*I limiti dell'interpretazione*, p. 86).

Ma, ricorrendo all'esempio del lavoro del detective e dello scienziato, pone anche delle condizioni al modo ermetico di interpretare i fenomeni. Continua infatti:

> Ma per far scattare l'impulso all'individuazione di segnature occorre una lettura sospettosa del mondo.
> Per leggere sospettosamente il mondo e i testi occorre aver elaborato un qualche metodo ossessivo. Sospettare, in sé, non è patologico: sia il detective che lo scienziato sospettano per principio che alcuni fenomeni, palesi ma apparentemente irrilevanti, possano essere indizio di qualcosa di non palese – e su questa base elaborano un'ipotesi inedita che poi

> mettono alla prova. Ma l'indizio va preso come tale solo a tre condizioni: che non possa essere spiegato in modo più economico, che punti verso una sola causa (o una ristretta classe di cause possibili) ... e che possa *far sistema* con altri indizi. (ibid.)

Si osservi che qui abbiamo a che fare con un processo simile all'abduzione di Peirce. Eco scrive:

> Il fatto è che lo scienziato non ha bisogno di diecimila prove induttive. Fa una ipotesi, magari azzardata, molto simile a una scomessa, e la mette alla prova. Sino a che la prova dà dati positivi, ha vinto.
> Ora, un detective non procede altrimenti. A rileggere le dichiarazioni di metodo di Sherlock Holmes si scopre che quando egli (e con lui Conan Doyle) parla di Deduzione e Osservazione, in effetti sta pensando a una inferenza simile all'Abduzione di Peirce. (*Sugli specchi e altri saggi*, pp. 167-168)([7])

Se applichiamo il metodo ermetico alle interpretazioni di un dato testo, non ci pare quindi che sia sbagliato richiedere da una buona soluzione interpretativa in chiave ermetica che: 1) sia economica, cioè non debba partire da premesse inverosimili o comunque condizionate da fattori fuori il controllo dell'autore presunto del testo esaminato; 2) punti verso un numero più o meno ristretto di cause del perché si possa pervenire alla soluzione suggerita; 3) faccia sistema con il resto della rete interpretativa, considerata in tutto o in parte. Questi tre criteri saranno sempre rispettati in questo studio, sia lungo la traccia della commedia che quella della tragedia. Ritornando ancora una volta all'esempio dell'arma celeste (vedi la sezione precedente), l'applicazione dei criteri è più o meno questa: 1) l'autore del testo ha potuto scegliere liberamente il tipo dell'arma con cui far uccidere Severino; 2) la scelta di tale arma particolare è un indizio che l'autore ha voluto legare Severino a una determinata persona nella *Divina Commedia* (il gigante Briareo); 3) legando Severino a Briareo si riesce a definire un altro pezzo di tutta la rete interpretativa, in tutta conformità con l'ipotesi di base sulla strategia testuale dell'autore del romanzo.

Quanto ai vantaggi del pensiero ermetico può essere utile ricordare che secondo Eco stesso è proprio questo modo di pensare che può aiutarci a trovare nuovi lati interpretativi in molte manifestazioni umane; cfr. fra l'altro questa sua riflessione: "L'utilità di modelli semiotici del genere [quale il modello ermetico] è che essi permettono di individuare manifestazioni di un modo di pensare (che rappresentano sinteticamente) anche in autori e correnti che a prima vista ne sembrano lontani, o che non vi si rifanno in modo esplicito" (*Aspetti della semiosi ermetica*, p. 4). E in questo lavoro si presentano nuovi lati interpretativi della storia di Adso.

Qualcuno si domanda a questo punto che cos'è di preciso questo modello ermetico. Dato che ritorneremo più avanti all'argomento – vedi III-1, sezioni 2d-g e 3, dove useremo il modello fra l'altro per abbozzare una via per arrivare al concetto della discordia concors, di cui abbiamo già parlato (I-1.1) –, ci limitiamo qui a raccomandare di ascoltare Eco stesso che ci insegna che il modello ermetico è,

generalmente parlando,

> un modo di pensare, e quindi ... un modo di intendere il senso dei segni (comprese le cose e gli eventi intesi come segni), fondato sulla somiglianza e sulla simpatia universale. Questo modo di pensare è in un certo senso ”intemporale” – e cioè si presenta come una delle posizioni semiotiche fondamentali sin dall’inizio dei tempi. ... Tuttavia si definisce come semiosi ermetica quel modello che si afferma nei primi secoli della nostra era attraverso la diffusione degli scritti attribuiti a Ermete Trismegisto, lo sviluppo del pensiero gnostico, l’affermarsi della metafisica neoplatonica. Questo modello converge in parte nella tradizione del misticismo giudaico e in particolare nella Cabbala. Agli inizi dell’era moderna, e cioè nel fiorire dell’Umanesimo italiano, queste influenze convergono a nutrire l’ermetismo rinascimentale. (ibid., p. 3)

Nel bagaglio ermetico c’è quindi una serie impressionante di sistemi filosofici di cui alcuni sono complicatissimi. Sottolineiamo pertanto che in questo lavoro ci limiteremo a ricorrere al modello ermetico solo come un mezzo per arrivare il più lontano possibile nell’analisi.

Per ritornare ora al mondo ristretto dell’abbazia pare che anche Guglielmo aderisca al modo ermetico di pensare, ciò che fa intendere fra l’altro quando espone a Adso il suo metodo di ragionare per pervenire a una soluzione soddisfacente di fatti apparentemente oscuri. Adso scrive:

> Di fronte ad alcuni fatti inspiegabili tu devi provare a immaginare molte leggi generali, di cui non vedi ancora la connessione coi fatti di cui ti occupi: e di colpo, nella connessione improvvisa di un risultato, un caso e una legge, ti si profila un ragionamento che ti pare più convincente degli altri. Provi ad applicarlo a tutti i casi simili, a usarlo per trarne previsioni, e scopri che avevi indovinato. Ma sino alla fine non saprai mai quali predicati introdurre nel tuo ragionamento e quali lasciar cadere. E così faccio ora io. (*Nome,* pp. 307-308)

E se Guglielmo pensa in modo ermetico, come pare, non vediamo perché non potremo farlo anche noi.

4. *Eco come auctoritas di semiotica ed interpretazione*

Infine, qualcuno forse si domanderà perché siamo ricorsi così ostinatamente alle opere di Eco stesso nella scelta del metodo con cui analizzare il suo romanzo, includendo nel metodo anche l’uso della struttura omologa. La risposta è che abbiamo scelto questa soluzione perché siamo convinti che bisogna sempre cercare il metodo più adatto possibile alle cose da esaminare. E un metodo d’analisi che si basa sulle idee di Eco stesso in quanto auctoritas di semiotica e di interpretazione di testi letterari e di altri tipi di manifestazioni umane, ci è sembrato più che conveniente per un lavoro indirizzato a scoprire i sottofondi latenti del suo proprio romanzo. In questo senso abbiamo quindi scelto il metodo ex rebus, e non res ex methodo: ”ordinem methodumque rebus aptandum esse, non res methodo ac ordini” (Buddeo, ***Elementa Philosophiae Instrumentalis***, VII ed., 1719, p. 265). Opinione che viene ribadita

anche da altri e ciò nel campo stesso della letteratura comparata: ”la littérature comparée possède-t-elle le monopole d’une méthode? Méthode historique, génétique, sociologique, statistique, stylistique, comparative, elle use de chacune selon ses besoins” (Pichois & Rousseau, *op. cit.*, pp. 173-174). Se dovessimo classificare il nostro metodo potremmo chiamarlo metodo semiotico-strutturale con radici fra l’altro nella semiosi ermetica.

Tutto sommato, l’analisi da eseguire è da considerarsi come ispirata alle idee di Eco stesso sul concetto della struttura omologa, sull’analisi strutturale, sull’interpretazione di un’opera letteraria e sul metodo ermetico per arrivare a conclusioni fruttuose.

Bisogna anche precisare che per ragioni di chiarezza abbiamo scelto di impostare tutta l’analisi secondo uno schema che ha sapore di rapporto o indagine in cui, in via di principio, ogni affermazione deve essere sostenuta con argomenti espliciti.

*

Dopo i capitoli introduttivi (I-1.1 - 1.4) è ora di procedere alla definizione della struttura omologa NR/DC.

Note

[1] Che non sia sbagliato chiamare *Il nome della rosa* la ”storia di Adso”, appare chiaro se non altro da questa confessione di Eco (nelle *Postille a ”Il nome della rosa”*) sulle varie scelte di come battezzare il romanzo: ”Il mio romanzo aveva un altro titolo di lavoro, che era *l’Abbazia del delitto*. L’ho scartato perché fissa l’attenzione del lettore sulla sola trama poliziesca e poteva illecitamente indurre sfortunati acquirenti, in caccia di storie tutte azioni, a buttarsi su un libro che li avrebbe delusi. Il mio sogno era di intitolare il libro *Adso da Melk*. Titolo molto neutro, perché Adso era pur sempre la voce narrante” (p. 508).

[2] Ricordiamo la storia della creazione del Monte Purgatorio: ”Lucifero, folgorato da Dio, precipitò dal cielo verso la terra ... dalla parte dell’emisfero inferiore; e la terra, che prima occupava questo emisfero, si abbassò per paura di lui che cadeva e si ritrasse fuggendo sotto le acque verso l’emisfero superiore: poi trovandosi a contatto di Lucifero nel centro, quella parte che noi di qua vediamo sorgere nell’ampiezza dell’oceano nell’emisfero inferiore abbandonò il suo luogo, formando il vuoto [la ‘natural burella’] ed elevandosi in forma di montagna, la montagna del purgatorio” (Casini-*Comm.*, pp. 269-270). (Casini-*Comm.*: Alighieri, *La Divina Commedia*, commento di T. Casini, V ed., Firenze 1920.)

[3] Per il testo della *Commedia* (*Inf.*, *Purg.*, *Par.*) abbiamo usato Alighieri, *Tutte le opere*, pp. 387-733.

[4] Si noti che entrambe le strutture sono conformi a ciò che Aristotele sembra richiedere generalmente da una buona opera di azione drammatica: ”il tutto è ciò che ha principio, mezzo e fine. Principio è quel che non deve di necessità essere dopo altro, mentre dopo di esso per sua natura qualche altra cosa c’è o nasce; fine al contrario è quel che per sua natura è dopo altro o di necessità o per lo più, mentre dopo di esso non c’è niente; mezzo poi è quel che è esso stesso dopo altro e dopo di esso c’è altro” (*La Poetica*, trad., Milano 1981, pp. 87-88).

[5] Per quanto riguarda i tempi abbiamo dovuto in via di principio scegliere fra due opzioni: 1) accettare di definire i rispettivi tempi con grande approssimazione, guadagnando così spazio nel presente testo; 2) cercare di definire i tempi quanto più esattamente possibile (senza però esagerare); ma questa soluzione richiede naturalmente più spazio. Abbiamo scelto la seconda alternativa perché consideriamo più soddisfacente una soluzione che cerca di mettere in primo luogo la precisione.

[6] Per la ***Bibbia*** come un'auctoritas eminentissima, cfr. ad es. Piltz, ***Auktoritetsbegreppet under skolastiken***, in ***Lychnos, Lärdomshistoriska Samfundets Årsb1984***, Stockholm 1984, pp. 67-76.

[7] A chi volesse approfondire l'interessantissimo argomento abduzione-Peirce-Sherlock Holmes, si raccomanda per es. ***Il segno dei tre*** a cura di Eco e Thomas Sebeok.

I-2 LA STRUTTURA OMOLOGA *NOME DELLA ROSA/DIVINA COMMEDIA*

La struttura omologa NR/DC che si definisce in questa parte del lavoro consiste di 19 elementi omologhi. Gli elementi saranno chiamati elementi omologhi NR/DC 1, 2, 3, ecc. Fra tutti gli elementi omologhi il primo è un elemento di base, gli altri sono elementi complementari. Della distinzione fra elemento omologo di base e elemento complementare si è già parlato (I-1.4, sez. 2). L'elemento di base è definito nel capitolo che segue, e gli elementi complementari in I-2.2.

I-2.1 ELEMENTO OMOLOGO DI BASE: NR/DC 1
I Sette giorni

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Nell'analisi per l'elemento omologo di base (NR/DC 1) faremo un confronto generale tra due parti centrali delle strutture d'origine, parti che consistono ambedue di un periodo temporale di sette giorni consecutivi.

I due periodi dei rispettivi sette giorni si definiscono così:

– il periodo dei sette giorni della struttura NR equivale ai sette giorni del manoscritto di Adso: si tratta di quei sette giorni dell'anno 1327 in cui due persone, il giovane novizio benedettino Adso da Melk e il più vecchio monaco francescano Guglielmo da Bascavilla, stanno insieme in un'abbazia dell'Italia del Nord dove accade, durante la lora permanenza, una serie di vicende assai drammatiche;

– il corrispondente periodo della struttura DC è rappresentato dai primi sette giorni del cammino visionario di Dante, ovvero quei giorni del 1300 in cui Dante e Virgilio camminano insieme per i primi due regni del mondo dell'Oltretomba (l'Inferno e il Purgatorio), dove assistono (come ben sappiamo) a una lunga serie di vicende drammatiche.

I due periodi di sette giorni saranno in seguito chiamati rispettivamente i Sette giorni NR e i Sette giorni DC.

*

Data l'importanza di queste definizioni iniziali ci pare bene chiarire su qualche punto prima di continuare:

– *Le espressioni "stare insieme" e "camminare insieme"*. Queste espressioni vanno naturalmente prese in senso generico, cioè nel senso che Adso e Guglielmo, e Dante e Virgilio, stanno insieme come compagni e amici, non proprio tutto il tempo (ogni ora o minuto), ma per la massima parte di questo tempo.

– *Il periodo preciso della permanenza di Adso e Guglielmo all'abbazia*. Adso non dice mai esplicitamente che lui e Guglielmo lasciarono l'abbazia proprio il settimo

giorno; per arrivare tuttavia ai sette giorni bisogna perciò esaminare il testo un po' più da vicino. Rimandiamo alla digressione III.

– *L'anno del cammino di Dante*. Come noto esiste anche un anno alternativo per il viaggio dantesco: il 1301. Ma per il 1300 versus il 1301, cfr. per es. il commento di William Vernon:

> There is great divergence of opinion among the Commentators of the *Divina Commedia* in establishing the assumed date of the journey through the worlds unseen, which forms the subject of the poem. By far the larger number have thought that the time indicated is the spring of the year 1300. A much smaller number contend it to be 1301. (Vernon-*Inf.*, I, pp. xlvii-xlviii)([1])

È inutile ricordare che quest'opinione è valida tuttora. (Per chi voglia approfondire l'argomento dell'anno preciso del cammino di Dante, si può suggerire per es. il saggio Moore, *The date assumed by Dante for his vision of the Divina Commedia*, in idem, *Studies in Dante*, terza serie, Oxford 1903, pp. 144-177.)

– *La galleria tra l'Inferno e il Purgatorio.* Qualcuno forse si domanda dove si colloca territorialmente la galleria che va dal centro dell'Inferno alla sponda del Purgatorio e per la quale Dante e Virgilio s'incamminano durante il terzo e parte del quarto giorno (cfr. tabella III). È evidente che essa appartiene al sistema complessivo dei due regni; da un punto di vista geometrico e territoriale costituisce pertanto un corridoio comune sia all'Inferno che al Purgatorio, con la funzione di congiungere i due regni in modo da formarne un complesso spaziale continuo: imbuto + canale + cono. Per questa funzione va del resto sottolineato che anche se la galleria probabilmente non fu usata se non dalla coppia Dante e Virgilio (ed eventualmente ancora da Virgilio che ritornava solo dal cammino insieme con Dante), essa rappresentava sempre un corridoio o canale che funzionava. (Alla galleria ritorneremo più avanti in I-2.2.3, punto B3).

Dopo questi commenti, continuiamo l'analisi.

B. ANALISI COMPARATIVA

Carattere generale dei luoghi (B1) – Relazione personale tra i due compagni (B2) – Qualità generale delle vicende accadute (B3).

B1. CARATTERE GENERALE DEI LUOGHI

Se vogliamo caratterizzare in modo generale il territorio dell'abbazia, si possono usare due aggettivi: chiuso e fatale. Per il carattere chiuso basta guardare la piantina del territorio abbaziale (pianta I). Ma disponiamo anche di alcune parole significative di Eco stesso, che nelle *Postille* si esprime così sulla scelta del teatro per le vicende del suo libro: "Volevo un mondo chiuso, un universo concentrazionario ... Dunque un'abbazia benedettina" (p. 516).

Per giustificare la scelta dell'aggettivo "fatale" ricordiamo che tutta la serie degli

eventi più drammatici (in primo luogo le differenti morti e l'ecpirosi finale), avvenuti all'abbazia durante la permanenza dei Sette giorni, pareva seguire un certo ordine divino, l'ordine dell'*Apocalisse*. (Per il tema dell'*Apocalisse*, vedi del resto digressione XVI.) Il "dramma" dell'abbazia era stato insomma stabilito, in qualche modo a noi ignoto, dal Destino o dal Fato: l'abbazia era cioè un tipico luogo fatale.

La qualità fatale del territorio è anche sottolineata dal fatto che esso è oggetto della punizione divina; cfr. il commento del vecchio Adso sulla distruzione irrimediabile dell'abbazia nella grande ecpirosi finale: "Già nella mattinata del settimo giorno della nostra permanenza in quel luogo, quando ormai i superstiti si avvidero che nessun edificio poteva più essere salvato ... a quel punto mancò a ciascuno la volontà di combattere contro il castigo divino" (*Nome*, p. 499). Ricordiamo pure che sulla copertina dell'edizione da noi usata (vedi la bibliografia) c'è un'immagine di un piccolo borgo con case e torri che crollano e sulle quali si vede in una nuvola scura un angelo volante che sembra lanciare un anatema, proprio come un angelo castigatore alla fine dei tempi.

Il luogo della permanenza dei Sette giorni DC comprende, come già detto, il territorio complessivo dell'Inferno e del Purgatorio. Per tutto questo complesso spaziale è facile dire che esso rappresenta un mondo che non soltanto è chiuso ma anche tutto pregno di ordine divino; e un luogo chiuso dove regna così ferreamente la legge di Dio è proprio un luogo fatale. A questo riguardo non dobbiamo dimenticare le parole di Virgilio che nel canto V dell'*Inferno*, rivolgendosi a Minosse che vuole impedire a Dante di entrare nell'Inferno, definisce in questo modo il cammino del suo alunno: "Perché pur gride? / Non impedir lo suo fatale andare: / vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole" (*Inf.*, V, 21-24). Non bisogna certo aggiungere che l'aggettivo "fatale" va qui preso nel senso di "stabilito dal fato o dal destino"; cfr. per es. la spiegazione di Dino Provenzal: "voluto da una forza ineluttabile" (Provenzal-*Comm.*, p. 38).

Al pari del territorio della struttura NR, anche quello della struttura DC è oggetto della punizione divina. Per l'Inferno non occorrono chiarimenti; per il Purgatorio si può constatare semplicemente che la purgazione dantesca, in quanto espiazione dei peccati, contiene naturalmente anche un momento di punizione. Di ciò le anime del Purgatorio sono del resto molto consce; cfr. ad es. questa terzina di Stazio: "Or sappi ch'avarizia fu partita / troppo da me, e questa dismisura / migliaia di lunari hanno punita" (*Purg.*, XXII, 34-36). Sapegno interpreta e spiega: "questo eccesso è stato da me espiato con una pena durata migliaia e migliaia di lunazioni: cinquecento anni e più" (Sapegno-*Comm.*, II, pp. 246-247). Ma bisogna naturalmente aggiungere che la punizione del Purgatorio portava ad una purgazione dell'anima, con la speranza del Paradiso celeste. Nell'Inferno nessuna speranza confortava le anime dannate, neppure di "minor pena".

- *Ognuno dei luoghi della permanenza dei Sette giorni aveva carattere di territorio chiuso e fatale, oggetto della divina punizione.*

B2. RELAZIONE PERSONALE TRA I DUE COMPAGNI

Volendo definire la relazione che esiste tra Adso e Guglielmo, si può dire che fra tutte le relazioni possibili spicca in primo luogo quella del discepolo-maestro. Per la qualità di discepolo da parte di Adso, cfr. la descrizione del suo ruolo rispetto a Guglielmo prima dell'entrata nell'abbazia: "[I miei genitori] decisero di pormi accanto a un dotto francescano, frate Guglielmo da Baskerville, il quale stava per iniziare una missione che lo avrebbe portato a toccare città famose e abbazie antichissime. Divenni così suo scrivano e discepolo al tempo stesso" (*Nome*, pp. 21-22). Per la qualità di maestro da parte di Guglielmo rispetto ad Adso, cfr. tutte le volte in cui il giovane Adso (il discepolo) usa il titolo di "maestro" quando parla di lui o quando gli si rivolge direttamente, per es.: "'Mio buon Adso', disse il maestro" (p. 31), "'Chiare, maestro', gli domandai" (p. 124), "'Dipende ...' mi disse il maestro" (p. 127), ecc. ecc.

Anche per la coppia Dante-Virgilio c'è una relazione di tipo discepolo-maestro. Come si sa, Dante considera Virgilio suo maestro durante tutto il loro cammino insieme; si notino per es. questi detti di Dante relativi a Virgilio: "Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore" (*Inf.*, I, 85); "Lo buon maestro disse" (ibid., VII, 115); e così via. Sappiamo pure che lungo il loro cammino insieme, Dante è (normalmente) la parte che domanda, Virgilio quella che risponde; si può rimandare per es. ai noti versi 46-69 del canto V dell'*Inferno*: "E come i gru van cantando ecc.". Ora, uno che riceve insegnamenti da un maestro, è per definizione suo discepolo. Si rammenti del resto l'origine della parola "discepolo": discere = imparare.

- *La relazione tra i due compagni era in tutti e due i casi di tipo discepolo-maestro.*

B3. QUALITÀ GENERALE DELLE VICENDE ACCADUTE

Per la qualità delle vicende accadute all'abbazia durante la permanenza dei Sette giorni NR si può affermare, generalmente parlando, che erano sia mirabili che tremende; cfr. per es. queste parole di Adso, inserite nel prologo del manoscritto: "Giunto al finire della mia vita di peccatore ... mi accingo a lasciare su questo vello testimonianza degli eventi mirabili e tremendi a cui in gioventù mi accadde di assistere" (*Nome*, p. 19).

Anche ciò che accadde nell'Inferno e nel Purgatorio durante i primi sette giorni del cammino di Dante fu di tipo "mirabile e tremendo". Non dovrebbe essere necessario giustificare quest'affermazione. Per ogni eventualità ricordiamo tuttavia qualche passo illustrativo (due occasioni):

– *cosa mirabile* che incute ammirazione e stupore: Dante e Virgilio si trovano nel Paradiso Terrestre e camminano, guidati da Matelda, lungo le sponde del fiume Lete.

Ad un tratto si vede nel bosco una gran luce e si sentono dolci voci: è la mistica processione dei sette candelabri che avanza. Innanzi a questa visione, ecco le parole di Dante: ”Io mi rivolsi d’ammirazion pieno / al buon Virgilio, ed esso mi rispose / con vista carca di stupor non meno” (***Purg.***, XXIX, 55-57);

– *cosa tremenda* che incute paura: Dopo aver attraversato l’ultima bolgia dell’ottavo cerchio dell’Inferno, Dante e Virgilio giungono al gran pozzo che trovano custodito da terribili giganti. Dante dice:

> Come quando la nebbia si dissipa, / lo sguardo a poco a poco raffigura / ciò che cela il vapor che l’aere stipa, / così forando l’aura grossa e scura, / più e più appressando ver la sponda, / fuggìemi errore [di crederli torri] e crescìemi paura; / però che ... [’n](2) la proda che ’l pozzo circonda / torreggiavan di mezza la persona / li orribili giganti (***Inf.***, XXXI, 34-44).

(Talvolta si assiste perfino a qualche scena carica sia di meraviglia che di orrore: vedi per es. *Inf.*, XXXIV, 22-38.)

- *Ciò che accade durante i Sette giorni è di tipo mirabile e tremendo.*

C. DEFINIZIONE DELL’ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 1 (DI BASE)

Durante sette giorni consecutivi dei primi tre decenni del Trecento accade che due persone, un maestro e un suo discepolo, stiano insieme in un territorio chiuso e fatale, oggetto della divina punizione. Lì accade, durante i giorni di permanenza, una serie di vicende mirabili e tremende.

*

In questo primo elemento omologo ci sono alcune componenti che ricorreranno anche in seguito. Sarà pertanto utile identificarle in qualche modo. Lo faremo così:

–	i sette giorni di permanenza nel territorio fatale	= i Sette (1-7) giorni
–	il maestro dei sette giorni	= il Maestro
–	il suo discepolo	= il Discepolo
–	il territorio fatale	= il Territorio fatale

Per comodità useremo in seguito queste denominazioni anche per i relativi elementi delle due strutture d’origine. Così, per dare un esempio, parlando del Discepolo NR, s’intenderà Adso; e così via.

Notiamo pure che con questi Sette giorni si avverte quasi un’atmosfera biblica intorno alle vicende accadute sul Territorio fatale.

Note

[1] Ci sono, come ben si sa, tanti commenti della *Commedia* di Dante. Come commento principale abbiamo scelto quello noto di Vernon (”Vernon’s Dante Readings”). Il suo lavoro comprende complessivamente sei volumi, di cui i primi quattro (***Readings on the***

Inferno of Dante, II ed., London 1906, e *Readings on the Purgatorio of Dante*, III ed., London 1907, qui: Vernon-*Inf.*, I-II, e Vernon-*Purg.*, I-II) sono di oltre 2.600 pagine, inclusa una traduzione in inglese del testo dantesco. Abbiamo scelto Vernon soprattutto perché è un lavoro ”totale”: glosse tradizionali (spesso molto approfondite), spiegazioni su quanto avviene durante il cammino dantesco, commenti sull’arco temporale del cammino, brevi riassunti, ampi registri, riferimenti a commenti classici, in primo luogo a quello di Benvenuto da Imola che anche costituisce la base per il lavoro di Vernon, digressioni su vari soggetti, piante e figure, ecc. Per controllo e come supplemento siamo naturalmente ricorsi anche ad altri commenti, come quelli di Cataldo/Luperini (Firenze 1989), Provenzal (XI ed., Verona 1963), Sapegno (I ed., Firenze 1957 (ristampa)), Casini (V ed., Firenze 1920), e altri ancora; rimandiamo alla bibliografia.

[2] Le parentesi quadre nell’edizione usata.

I-2.2 GLI ELEMENTI OMOLOGHI COMPLEMENTARI

Gli elementi omologhi complementari sono complessivamente 18. L'ordine in cui vengono esposti è il seguente:

– tre elementi chiave che riguardano rispettivamente:
  - il Maestro (I-2.2.1)
  - il Discepolo (I-2.2.2)
  - il Territorio fatale (I-2.2.3)
– un elemento in cui si analizza quello che accadde *prima* dei Sette giorni (I-2.2.4);
– 13 elementi che trattano quello che successe *durante* i Sette giorni (I-2.2.5.1 – 2.2.5.13);
– un elemento finale in cui si farà un'analisi di quello che accadde *dopo* i Sette giorni (I-2.2.6).

Per l'ordine scelto per esporre gli elementi con riferimento ai Sette giorni (*prima*, *durante* e *dopo*), sospettiamo che tale ordine sarebbe gradito almeno all'Abate il quale, ribadendo con degli esempi della *Bibbia* e del Mondo in generale l'importanza del numero "aureo", afferma tra l'altro: "tre le epoche della storia umana, prima, durante e dopo la legge" (*Nome*, p. 447).

Cominciamo l'esposizione dei diciotto elementi sottoponendo il Maestro ad un esame particolare.

I-2.2.1. ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 2
La persona del maestro

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Oggetto dell'analisi sono i Maestri delle due strutture d'origine, ossia Guglielmo (Maestro NR) e Virgilio (Maestro DC).

B. ANALISI COMPARATIVA

Descrizione fisica dei Maestri (B1) – Formazione intellettuale (B2) – Conoscenza dei cavalli (B3) – Esperienze particolari (B4) – La reputazione (B5) – Un gioco anagrammatico a partire dai loro nomi (B6).

Prima d'intraprendere l'esame, ci pare bene avvisare che per gran parte dell'analisi della persona di Virgilio (vedi in particolare i punti B1-B4) siamo ricorsi alle cosiddette *Vitae Vergilianae*, l'interessantissima serie di descrizioni compendiose del mantovano in lingua latina. Fra queste *Vitae* abbiamo usato in primo luogo la *Vita* ampliata di Elio Donato (quarto secolo), cioè quella *Vita* che lui trascrisse da Suetonio e a cui aggiunse alcune notizie da altre fonti. Questa *Vita* porta comunemente il nome di *Donatus auctus* (vedi la bibliografia).

B1. DESCRIZIONE FISICA DEI MAESTRI

Statura e salute (B1.1) – L'età (B1.2).

B1.1. STATURA E SALUTE

Delle caratteristiche fisiche di Guglielmo riportiamo fra l'altro questi due elementi:

– è alto di statura. Adso descrive il suo maestro in questo modo: "La sua statura superava quella di un uomo normale" (*Nome*, p. 23);

– ha una salute che varia. Per la salute, ecco quello che Adso dice sulle sue energie mentali e corporali:

> La sua energia pareva inesauribile, quando lo coglieva un eccesso di attività. Ma di tanto in tanto, quasi il suo spirito vitale partecipasse del gambero, recedeva in momenti di inerzia e lo vidi per ore stare sul giaciglio in cella, pronunciando a malapena qualche monosillaba, senza contrarre un solo muscolo del viso. (*Nome*, p. 24)

Per le corrispondenti qualità corporali della persona di Virgilio si rapporta che è alto di statura e ha una salute varia; cfr. quest'informazione del *Donatus auctus*: "Corpore et statura fuit grandi ... valetudine varia" (p. 28).

- *I due Maestri sono alti di statura e di salute varia.*

B1.2. L'ETÀ

Per l'età di Guglielmo Adso ci informa: "Poteva egli avere cinquanta primavere" (*Nome*, pp. 23-24).

Dalla Storia sappiamo che Virgilio morì all'età di 51 anni (70-19 a.C.).

- *Sono di un'età intorno ai 50 anni.*

B2. FORMAZIONE INTELLETTUALE

Medicina, matematica, greco e latino (B2.1) – Filosofia (B2.2).

B2.1. MEDICINA, MATEMATICA, GRECO E LATINO

Guglielmo ha una buona istruzione di medicina e di matematica. Per la medicina, vedi in particolare il dotto dialogo sulle piante medicinali che si svolge fra lui e Severino, l'erborista dell'abbazia (cap. "Primo giorno, verso nona"), e in cui il Maestro si rivela esperto delle cose medicinali, dicendo fra l'altro: "Ma basta un poco d'urtica ... o la roybra, o l'olieribus, e si è protetti contro le visioni" (*Nome*, p. 75); "una volta ebbi tra le mani il *Theatrum Sanitatis* di Ububchasym de Baldach... ... O Ellucasim Elimittar, come vuoi tu. Mi chiedo se se ne potrà trovare una copia qui" (ibid.); "E il *De virtutibus herbarum* del Platearius?" (ibid.).

Per la matematica, cfr. per es. questi enunciati fatti da Guglielmo in diversi episodi del libro:

> Le tavole astronomiche di Al Kuwarizmi, tradotte da Adelardo da Bath! Opera rarissima! (ibid., p. 177)

> Le conoscenze matematiche sono proposizioni costruite dal nostro intelletto in modo da funzionare sempre come vere, o perché sono innate o perché la matematica è stata inventata prima delle altre scienze. (p. 219)
>
> Solo nelle scienze matematiche, come dice Averroè, si identificano le cose note per noi e quelle note in modo assoluto. (ibid.)

Si può aggiungere che il dotto maestro di Adso sa perfino citare a memoria interi brani di libri matematici: ”‘Omnes enim causae effectuum naturalium dantur per lineas, angulos et figuras. Aliter enim impossibile est scire propter quid in illis,’ citò” (p. 221).

Per le lingue si può constatare che sa molto bene sia il greco che il latino. È forse una banalità dirlo([1]), ma è utile – come vedremo nel confronto con il maestro di Dante – aver riportato anche quest’elemento della sua istruzione. Per le sue conoscenze, quindi, delle due lingue si noti in particolare il momento in cui Adso e Guglielmo finalmente si trovano davanti al libro proibito di Aristotele nel finis Africae: ”Guglielmo lesse le prime righe, prima in greco, poi traducendolo in latino e continuando poi in questa lingua, in modo che anch’io potei apprendere come iniziava il libro fatale” (ibid., p. 471).([2])

Tra le corrispondenti qualità intellettuali di Virgilio si possono registrare le seguenti: aveva una buona istruzione di medicina e di matematica, ed era esperto di latino (sic) e di greco. Per questi lati della sua formazione intellettuale, cfr. quest’indicazione del *Donatus auctus*: ”ubi [a Napoli] cum litteris et Graecis et Latinis vehementissimam operam dedisset, tandem omni cura omnique studio indulsit medicinae et mathematicis” (p. 27). Per la medicina, vedi del resto anche il brano citato nel punto B3 più sotto e in cui Virgilio appare come perito nell’arte veterinaria (”multos variosque morbos incidentes equis curavit”).

- *I Maestri hanno una buona istruzione di medicina e di matematica; conoscono molto bene il latino e il greco.*

B2.2. FILOSOFIA

Guglielmo è amante della sapienza: è cioè un vero *filosofo*. La sua inclinazione per la filosofia si rivela numerose volte, sia nelle argomentazioni in generale che nelle discussioni filosofiche particolareggiate con Adso o altri. Basti ricordare il dialogo fra Guglielmo e il suo alunno sulle distinzioni filosofiche: ”‘Mio buon Adso,’ disse, ‘cerchiamo di porre delle distinzioni, e distinguiamo pure nei termini delle scuole di Parigi’” (*Nome*, p. 200).

Virgilio era pure amante della filosofia; cfr. ciò che intendeva fare gli ultimi anni della sua vita: ”Anno vero LII, ut ultimam manum Aeneidi imponeret, statuit in Greciam et Asiam secedere triennioque continuo omnem operam limationi dare, ut reliqua vita tantum philosophiae vacaret” (*Donatus auctus*, p. 32). Può anche essere

utile ricordare i frequenti ragionamenti filosofici tra Dante e Virgilio lungo tutto il cammino insieme nel mondo della *Commedia*; si prendano ad es. i canti XVII-XVIII del *Purgatorio* dove Virgilio espone a Dante i principi teorici dell'amore.

- *Hanno ambedue una particolare inclinazione per la filosofia.*

B3. CONOSCENZA DEI CAVALLI

A parte le sopraindicate qualità di tipo piuttosto intellettuale (B2.1-2.2), si può anche riportare questa particolarità dell'istruzione di Guglielmo: la sua profonda conoscenza dei cavalli. Che possieda di fatto tale qualità, lo dimostra quando, nell'episodio di Brunello del Primo giorno, cita a memoria un brano di 3 righe intere di Isodoro di Siviglia: "Diceva Isodoro di Siviglia che la bellezza di un cavallo esige 'ut sit exiguum caput et siccum prope pelle ossibus adhaerente ecc.'" (*Nome*, p. 32).

Anche Virgilio era un buon conoscitore di cavalli, ciò che si capisce da questo brano del *Donatus auctus*: "se in urbem contulit statimque magistri stabuli equorum Augusti amicitiam nactus multos variosque morbos incidentes equis curavit" (p. 27).

- *I Maestri sono esperti di cavalli.*

B4. ESPERIENZE PARTICOLARI

Esperienza giuridica (B4.1) – Un prodigio "equino" (B4.2).

B4.1. ESPERIENZA GIURIDICA

Esaminando la vita di Guglielmo da un punto di vista giuridico, non è difficile affermare che ha una certa esperienza processuale; cfr. quanto l'Abate è venuto a sapere sulla persona di Guglielmo (nell'episodio del primo incontro fra Guglielmo e Abbone, cap. "Primo giorno, terza"): "[a Guglielmo] disse che aveva ricevuto una lettera dall'Abate di Farfa che non solo gli parlava della missione affidata a Guglielmo dall'imperatore ... ma anche gli diceva che in Inghilterra e in Italia il mio maestro era stato inquisitore in alcuni processi" (*Nome*, p. 37).

Virgilio aveva anche lui esperienza processuale giuridica, seppur più limitata di quella di Guglielmo. Donato racconta infatti che una volta egli discusse una causa giuridica: "egit et causam unam omnino nec amplius quam semel" (*Donatus auctus*, p. 29).([3])

- *I due Maestri hanno esperienza processuale giuridica.*

B4.2. UN PRODIGIO "EQUINO"

Alle esperienze prodigiose di Guglielmo appartiene naturalmente la predizione prodigiosa che fa intorno a Brunello, il cavallo dell'Abate (cap. "Primo giorno, prima"). Dell'episodio del cavallo (Brunello) ricordiamo il seguente brano:

> "Quando lo [il cavallo] avete visto?" domandò il cellario. "Non l'abbiamo visto affatto, non è vero Adso?" disse Guglielmo ... "Ma se cercate Brunello, l'animale non può essere

> là dove io ho detto." Il cellario esitò. Guardò Guglielmo, poi il sentiero, e infine domandò; "Brunello? Come sapete?" "Suvvia," disse Guglielmo, "è evidente che state cercando Brunello, il cavallo preferito dall'Abate, il miglior galoppatore della vostra scuderia, nero di pelo, alto cinque piedi, dalla coda sontuosa, dallo zoccolo piccolo e rotondo ma dal galoppo assai regolare; capo minuto, orecchie sottili ma occhi grandi. È andato a destra, vi dico, e affrettatevi, in ogni caso." (*Nome*, p. 31)

E si ricordi pure che lui è arrivato a tale descrizione del cavallo mai visto prima esclusivamente per mezzo della logica: "'E ora ditemi,' alla fine non seppi trattenermi, 'come avete fatto a sapere?' – 'Mio buon Adso,' disse il maestro. 'E tutto il viaggio che ti insegno a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un grande libro" (ibid.).([4])

Per quanto riguarda il lato prodigioso della vita di Virgilio Donato ci racconta una bella predizione intorno a un cavallo che egli fece a Roma mentre era alle dipendenze di Cesare Augusto come esperto delle cose equine:

> interea a Crotoniatis pullus equi mirae pulchritudinis Caesari missus dono fuit, qui omnium iudicio spem portendebat virtutis et celeritatis inmensae. hunc cum aspexisset Maro, magistro stabuli dixit, natum esse ex morbosa equa et nec viribus valiturum nec celeritate: idque verum fuisse inventum est. (*Donatus auctus*, p. 27)([5])

- *Hanno fatto ambedue una predizione prodigiosa su un cavallo.*

Volendo classificare le predizioni secondo una terminologia recente potremo dire che la predizione di Guglielmo è una tipica meta-abduzione; quella di Virgilio va probabilmente classificata nello stesso modo, sebbene Donato non ci informi sui nessi logici che portarono Virgilio ad azzardare la sua ipotesi. Per la definizione (di Eco) della meta-abduzione, vedi per es. *Il segno dei tre*, pp. 245-246.

B5. LA REPUTAZIONE

A parte di avere realmente una buona mente, Guglielmo ha anche reputazione di averla, di essere cioè un uomo sapiente; si noti come Adso commenti il primo incontro fra Guglielmo e l'Abate (cap. "Primo giorno, terza"): "Guglielmo gli spiegò succintamente e con distacco la via che aveva seguito, e l'Abate molto si rallegrò per il suo acume [intorno a Brunello]. Disse che non si sarebbe atteso di meno da un uomo che era stato preceduto da una fama di grande sagacia" (*Nome*, p. 37). Cfr. pure la riflessione di Adso, dopo l'episodio con Brunello ma prima ancora che entrino nell'abbazia: "Infatti avevo avuto modo di accorgermi che il mio maestro, in tutto e per tutto uomo di altissima virtù, indulgeva al vizio della vanità quando si trattava di dar prova del suo acume e, avendone già apprezzato le doti di sottile diplomatico, capii che voleva arrivare alla meta preceduto da una solida fama di uomo sapiente" (p. 31).

È ben noto che Virgilio era considerato, soprattutto nel Medioevo, un gran sapiente; vediamo per es. quanto scrive Elio Paratore: "Nel Medioevo ... Virgilio fu considerato profeta del Cristianesimo; e a poco a poco ... il poeta fu considerato come

il più sapiente e il più potente fra i negromanti dell'antichità" (*Profilo della letteratura latina*, Firenze 1970 (ristampa), p. 201). Ricordiamo del resto anche le disperate parole che Dante gli rivolge per invocare il suo aiuto contro la bramosa lupa della "selva selvaggia": "Vedi la bestia per cu'io mi volsi: / aiutami da lei, famoso saggio, / ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi" (*Inf.*, I, 88-90).

- *I Maestri hanno reputazione di sapienza.*

B6. UN GIOCO ANAGRAMMATICO A PARTIRE DAI NOMI DEI MAESTRI

In quest'ultimo punto vedremo come si possano riconoscere i rispettivi nomi dei Maestri in forme imperfette degli stessi nomi; si tratta insomma di una sorta di gioco anagrammatico a partire da forme particolari dei loro nomi. Prima d'iniziare l'analisi bisogna segnalare che questo tipo di gioco anagrammatico, in seguito chiamato gioco dell'*anagramma imperfetto*, ricorre non solo per la coppia Guglielmo/Virgilio, lo vedremo pure usato per le coppie Adso/Dante (I-2.2.2), Ubertino da Casale/Brunetto Latini (I-2.2.5.2), Berengario/frate Alberigo (I-2.2.5.5). Per il principio del gioco si rimanda alla digressione IV. Quindi:

Una versione latina del nome di Guglielmo è GUILIELMUS.([6]) Usando V per U, come spesso si fa quando si tratta di maiuscole latine, si ha: GVILIELMVS. Questa forma completa del nome consiste di 10 lettere. Ma lo stesso nome è anche riconoscibile in una forma imperfetta: GVILIE– –VS. Questa forma imperfetta contiene 8 lettere: G,L,S,V,V,E,I,I. Si può insomma dire che con queste 8 lettere è possibile costruire una configurazione di lettere (GVILIE– –VS) in cui si riconosce il nome di "GVILIELMVS", nome che a sua volta è una forma particolare latina (caso nominativo) del nome di Guglielmo. In altre parole: Guglielmo ha un nome che in una sua forma latina è riconoscibile in una configurazione particolare delle lettere G,L,S,V,V,E,I,I.

Una versione latina (caso nominativo) del nome di Virgilio è VERGILIUS([7]), ovvero VERGILIVS, se si sostituisce la maiuscola U con una V (come abbiamo fatto per il nome di GUILIELMUS). Quest'ultima forma di nome (contenente 9 lettere) è anche riconoscibile nella forma imperfetta VE–GILIVS, forma che contiene 8 lettere: G,L,S,V,V,E,I,I. Quindi, anche il nome di Virgilio, in una sua versione latina, può essere riconosciuto in una configurazione delle seguenti lettere: G,L,S,V,V,E,I,I.

- *Ognuno dei Maestri ha un nome che in una versione latina è riconoscibile in una configurazione delle lettere G,L,S,V,V,E,I,I (G,V,I,L,I,E,V,S oppure V,E,G,I,L,I,V,S).*

Per evidenziare i passi del gioco riassumiamo i nomi latini e le relative lettere:

G,V,I,L,I,E,V,S	GVILIE– –VS	GVILIELMVS (caso nominativo)
V,E,G,I,L,I,V,S	VE–GILIVS	VERGILIVS (caso nominativo)

A questo punto bisogna fare un commento importante: è certamente da escludere che l'autore del romanzo abbia fatto un calcolo che sfociasse proprio nella serie definita delle otto lettere; sarebbe più adeguato interpretare il legame anagrammatico fra i due nomi in questo modo: l'autore ha scelto il nome di Guglielmo perché è atto a generare un gioco anagrammatico (imperfetto) con Virgilio (intentio auctoris); nell'analisi effettiva dei due nomi il gioco può essere precisato in molti modi, per es. nella formulazione della serie di lettere di sopra (intentio operis). (Questo commento vale in via di principio anche per gli altri giochi dello stesso tipo che incontreremo in seguito.)

Va del resto aggiunto che sarebbe possibile completare la serie definita con una nona lettera: la lettera "M". Infatti, usando anche la parte "Maro" del nome completo di Virgilio (Publius Vergilius Maro) si arriva a "VERGILIVS M" (dove la "M" indicherebbe "Maro"). In tal modo il confronto tra i nomi dei due maestri sarebbe: "GVILIE–MVS" contra "VE–GILIVS M". Così perverremmo a due cose vantaggiose: 1) avvicinamento alla forma perfetta del nome "GVILIELMVS"; 2) maggior precisione per quanto riguarda l'identità del portatore del nome di "VERGILIVS"; come si sa, esistono infatti anche altri Virgili, per es. Virgilio di Tolosa, il retore del VII secolo, menzionato nel *Nome della rosa* a p. 314.

Però, allo scopo attuale, che è quello di trovare un metodo semplice ed armonico per identificare i nomi dei maestri, pensiamo sia sufficiente aver presentato la serie delle "sole" 8 lettere. Intendiamo dire che anche se la nona lettera potrà comportare i vantaggi riportati, si deve tuttavia ammettere che la coppia "GVILIE(L)MVS / VE(R)GILIVS M" manca per così dire di armonia, proprio per quell'isolata "M" a destra. Una considerazione, insomma, del tutto estetica.

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 2

Il Maestro è un uomo sui cinquant'anni, alto di statura e di salute cagionevole. Ha una buona istruzione matematica e di medicina, conosce molto bene il latino e il greco. Ha una mente filosofica ed è esperto di cavalli, ha esperienza processuale giuridica, ha fatto una predizione prodigiosa intorno a un cavallo ed ha reputazione di essere uomo sapiente.

Il suo nome, in una forma latina, è riconoscibile in una configurazione di queste lettere: G,L,S,V,V,E,I,I.

Note

[1] Per il greco si può tuttavia constatare che a quell'epoca, nell'Europa occidentale, la conoscenza di tale lingua non era tanto diffusa come lo sarebbe stata qualche secolo più tardi, dal 1453, con la caduta di Costantinopoli; vedi per es. Fogelmark, *Bakgrunder till "Rosens namn"* (in *Bokvännen*, 1986, vol. 41, pp. 179-187).

[2] Non dobbiamo esitare a definire ottime le conoscenze del greco di Guglielmo, nonostante la sua affermazione in senso opposto dopo che ha tradotto il testo greco del foglio di Venanzio (il foglio fatale con i segni zodiacali): "Conosco il greco abbastanza approssimativamente" (*Nome*, p. 287); uno che traduce ad hoc, seppur a fatica, dal greco al latino, come lui fa avendo tra le mani la *Commedia* di Aristotele, deve certo avere conoscenze più che approssimative di ambedue le lingue.

[3] Per questo passo si noti che Donato pare abbia voluto sottolineare in modo particolare lo strano fatto che l'esperienza di Virgilio in questo specifico campo di attività fosse limitata

a una sola volta (”nec amplius quam semel”). Ci si può domandare il perché. Donato stesso sembra però aver pronta la risposta. Dopo il passo citato continua infatti: ”sermone tardissimum eum ac paene indocto similem fuisse Milisius tradit” (ibid.). Un giudizio che forse potrà sorprendere qualcuno.

[4] Per la struttura narrativa della scena di Brunello si sa che ha molto in comune con l’episodio del cavallo del re in *Zadig ou la destinée, histoire orientale* di Voltaire. Per questo caso di intertestualità vedi fra molti altri per es. Lagoni Danstrup, *op. cit.*, pp. 76-77, Marmo-*Nome*, pp. XIX-XXI.

[5] Se a qualcuno pare di aver visto il tema del prodigio equestre anche in altri testi, non avrà torto. Nella terza novella delle *Cento novelle antiche* (*Il Novellino*) si racconta infatti un simile prodigio di cavallo, insieme del resto ad altri prodigi, i quali pure, in forma un po’ diversa, sono esposti nel *Donatus auctus*. Una fonte della novella del *Novellino* (”D’un savio greco, ch’uno Re teneva in pregione, come giudicò d’uno destriere”) sono, tutto sommato, i prodigi di Virgilio. Va aggiunto che il tema del prodigio è probabilmente nato originariamente in Oriente; cfr. per es. nota 5 a p. 12 dell’edizione del *Novellino* riportata nella bibliografia.

[6] Per la forma di ”Guilielmus”, cfr. per es. Brattö, *Studi di antroponimia fiorentina*, Göteborg 1953, p. 140. Si noti comunque che esistono naturalmente anche altre forme latine del nome di Guglielmo (William). Nell’opera citata di Brattö (stessa pagina) troviamo per es. forme quali ”Guillielmus”, ”Guilielminus”, ”Guilihelmus”, ”Wilielmus”, e così via. Però, senza aver fatto delle ricerche sistematiche sulle forme latine di ”William”, ci pare che proprio la forma ”Guilielmus” sia fra le più comuni: ci riferiamo per es. a Pico della Mirandola (*De hominis dignitate*, in *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari*, Firenze 1942, p. 152), al dotto tedesco Francesco Buddeo (*op. cit.*, p. 69), ecc.

[7] Certo, una forma latina del nome di *Virgilio* è anche ”Virgilius”. Ma tale forma è postclassica, mentre ”Vergilius” è la forma originaria, classica (cfr. per es. *Lewis & Short*, Oxford 1955 (ristampa)).

I-2.2.2 ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 3
La persona del discepolo

A. OGGETTO DELL'ANALISI

I due Discepoli delle strutture d'origine. Conosciamo già le loro identità: sono Adso (Discepolo NR) e Dante (Discepolo DC).

B. ANALISI COMPARATIVA

Un incontro con una giovane donna (B1) – Il desiderio dei Discepoli di apprendere bene il volgare italiano (B2) – La caduta come un corpo morto (B3) – Un secondo caso del gioco dell'anagramma imperfetto (B4).

B1. UN INCONTRO CON UNA GIOVANE DONNA

Definizione degli incontri (B1.1) – L'ambiente illuminato (B1.2) – L'età dei Discepoli al tempo degli incontri (B1.3) – Ora degli incontri (B1.4) – La "consumazione dell'amore" (B1.5) – I nomi delle giovani (B1.6) – Le giovani come i primi amori terreni dei Discepoli (B1.7) – Comportamento di un rappresentante dell'amore (B1.8) – L'involto con la tela sanguigna (B1.9).

Per questa parte dell'analisi che occuperà maggior spazio, partiremo da due incontri importantissimi che i rispettivi Discepoli hanno avuto con una giovane donna. Bisogna però subito dire che l'incontro di Dante, contrariamente a quanto accade per Adso, avviene su un altro piano della realtà: avviene su un piano che potremmo chiamare visionario. Ma ciò non toglie nulla all'esito dell'analisi che stiamo per intraprendere perché quello di Dante è sempre un incontro, sia pure di un altro grado reale.

Un altro fatto che potrebbe disturbare è che lo stesso incontro DC avviene in un tempo che precede di parecchi anni i Sette giorni della *Divina Commedia*; ma considerando il fatto che anche le cose accadute a una persona all'età di diciott'anni appartengono alla totalità della stessa persona osservata da noi anche molti anni più tardi, non deve certo disturbare l'analisi se usciamo dai Sette giorni della *Commedia* per definire attraverso un'altra fonte, la *Vita nuova*, un fatto che costituisce una parte irrevocabile del curriculum di Dante. Ricordiamo anche quanto abbiamo detto sulla totalità organica di una struttura (I-1.4, sez. 1).

B1.1. DEFINIZIONE DEGLI INCONTRI

Nel cap. "Terzo giorno, dopo compieta" si racconta come Adso, nella cucina dell'Edificio, incontra una giovane donna, come questa giovane gli accende nel cuore un forte ed impetuoso amore e come quest'amore, sul pavimento della stessa cucina, viene da lei portato a compimento (cioè la giovane fa sì che l'amore di Adso venga completamente soddisfatto). Si tratta cioè dell'incontro amoroso con la giovane "bella e terribile come un esercito schierato a battaglia" (*Nome*, p. 248), ed è proprio quest'incontro che ci interessa qui.

L'incontro corrispondente di Dante è esposto nel cap. III della *Vita nuova*([1]). Lì Dante rende conto come l'amata Beatrice, esattamente nove anni dopo il loro primo incontro, gli abbia dato un suo gentilissimo saluto. Racconta poi il suo turbamento mentale per quel dolce saluto (più che amichevole?) e come si rechi subito a casa immerso in pensieri amorosi. La notte che segue, egli continua, ha una visione in cui ha quell'incontro con la sua Donna che analizzeremo in seguito: si tratta cioè del noto sogno di Dante che comincia così: "E pensando di lei, mi sopragiunse uno soave sonno, nello quale m'apparve una maravigliosa visione: che me parea vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discernea una figura d'uno segnore di pauroso aspetto a chi la guardasse". Ed è pure in quel sogno che vedremo esposto, fra l'altro, come quella "figura d'uno segnore", che rappresenta Amore, nelle sue braccia porta Beatrice che giace dormendo, avvolta in un drappo sanguigno, come Amore in una mano tiene il cuore ardente di Dante, e come poi il Dio desti Beatrice, esortandola a mangiare il cuore di Dante, cosa che lei fa con un po' d'esitazione: "pareami che [Amor] disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le facea mangiare questa cosa [il cuore di Dante] che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente" (ibid.).

B1.2. L'AMBIENTE ILLUMINATO

Se guardiamo all'ambiente in cui si verifica l'incontro NR, il testo ci dà una ben chiara indicazione che si tratta di un ambiente illuminato, illuminato dalla luna, per essere più precisi. Adso descrive i momenti che precedono l'incontro: egli ha sceso la scala che porta al refettorio vicino alla cucina, e si ferma un po':

> Quivi ristetti, ansimante. Dalle vetrate penetrava la luce della luna, in quella notte luminosissima, e quasi non avevo più bisogno del lume ... Tuttavia lo mantenni acceso, quasi a cercar conforto. ... Poiché la cucina era vicina, attraversai il refettorio e aprii lentamente una delle porte che dava nella seconda metà del piano terra dell'Edificio.
> E a questo punto il mio terrore ... aumentò. Perché mi avvidi subito che qualcuno stava nella cucina ... o almeno mi avvidi che in quell'angolo brillava un lume, e pieno di spavento spensi il mio. Spaventato com'ero, incutei spavento, e infatti l'altro (o gli altri) spensero rapidamente il loro. Ma invano, perché la luce della notte illuminava abbastanza la cucina per disegnare ... una o più ombre confuse. (*Nome*, p. 245)

Un tratto caratteristico che riguarda l'ambiente dell'incontro DC è che la scena avviene in una gran luce. Tutta la visione è infatti ambientata in una nuvola che brilla come il fuoco; ritorniamo alla definizione della scena: "... che me parea vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco" (*Vita nuova*, cap. III). Si tratta insomma di un ambiente illuminato.

- *Gli incontri avvengono in un ambiente illuminato.*

Potremmo quasi dire che in entrambi i casi si tratta di un incontro *ardente*: l'incontro di Adso per il fatto che è un incontro amoroso; quello di Dante a causa del fuoco che funge da

sfondo di tutta la scena e il cui ardore, attraverso un'ipallage, può essere trasferito a tutta la scena, cioè all'incontro visionario di Dante con l'amata: lo sfondo ardente dell'incontro fa quindi sì che tutto l'incontro divenga proprio *ardente*.

B1.3. L'ETÀ DEI DISCEPOLI AL TEMPO DEGLI INCONTRI

Per sapere l'età precisa di Adso quando incontra la ragazza, ci fa comodo ricorrere a ciò che dice Eco stesso. Nelle *Postille* si esprime così sulla persona di Adso e su quello che lui racconta da vecchio: "Adso racconta a ottant'anni quello che ha visto a diciotto" (p. 517).

Per determinare l'età di Dante al tempo del suo incontro nella visione con Beatrice si deve fare un breve calcolo.

Dante vide Beatrice per la prima volta quando lui aveva quasi nove anni compiuti; cfr. il cap. II della *Vita nuova* dove Dante descrive il suo primo incontro con la fanciulla: "Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto ... quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente [Beatrice] ... ed io la vidi quasi da la fine del mio nono." Come abbiamo visto prima, Dante riceve da Beatrice il gentil saluto precisamente nove anni dopo averla vista per la prima volta. Citiamo dal cap. III: "Poi che furono passati tanti die, che appunto erano compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo". Da queste indicazioni di tempi e di età concludiamo che Dante, al tempo della visione, aveva quasi 18 anni.

- *Al tempo degli incontri i Discepoli sono giovani di circa diciott'anni.*

B1.4. ORA DEGLI INCONTRI

L'incontro di Adso con la giovane avviene di notte qualche ora dopo compieta. È difficile stabilire l'ora esatta. Si può tuttavia fare un'approssimazione che definisce l'ora fra le 20.00 e le 21.00, probabilmente non molto prima e non molto dopo. Il calcolo parte dal momento in cui Adso lascia Guglielmo per andare, come fa intendere, alla sua cella per la notte, dopo aver mangiato insieme al maestro nella cella di quest'ultimo ("portai il cibo a Guglielmo. Mangiammo, e io mi ritirai nella mia cella. O almeno, finsi" (*Nome*, p. 223)). Secondo la regola i monaci vanno a coricarsi entro le 7 di sera. L'ora della partenza deve pertanto essere intorno alle 19. Dopo questo momento passa non poco tempo fino all'incontro con la giovane. Per essere in grado di valutare tale arco di tempo, almeno in modo approssimativo, sarà utile prima fare un breve riassunto di quello che Adso fece dopo il citato punto di partenza.

Fa finta di recarsi alla sua cella, mentre invece va alla chiesa per parlare con Ubertino. Con lui discute a lungo sulla vita di fra Dolcino e sull'amore. Dopo, Adso entra per la solita via sotterranea nell'Edificio. Dapprima sosta nello scriptorium dove

legge da un codice la (lunga) storia di fra Dolcino. Poi, salendo le scale che portano alla biblioteca proibita, ha una visione della morte sul rogo di frate Michele, che aveva visto a Firenze alcuni mesi prima. Entra nella biblioteca dove legge qua e là da qualche volume. Infine decide di uscirne. Scende. Vuole bere dell'acqua ed entra così nella cucina dove incontrerà la giovane.

Volendo valutare con cauzione il tempo impiegato per eseguire tutte queste cose, si arriva a 1-2 ore all'incirca. Cioè, l'ora dell'incontro con la fanciulla potrà definirsi approssimativamente fra le 20 e le 21 (ore 19 + 1-2 ore).([2]) Traducendo infine questo spazio di tempo in termini di ore tradizionali si può concludere che l'incontro con la giovane avvenne, con ogni probabilità, entro la terza e la quarta ora di notte (cfr. tabella V).

Secondo Dante stesso la visione in cui si verifica l'incontro con Beatrice, avviene nella quarta ora della notte: "trovai che l'ora ne la quale m'era questa visione apparita, era la quarta de la notte stata" (*Vita nuova*, cap. III). È inutile ricordare che in questo caso si tratta di ore notturne tradizionali.

- *Gli incontri sono da collocare in un arco temporale che comprende le ore 3-4 tradizionali della notte.*

Dobbiamo naturalmente concedere che sarebbe stato più soddisfacente se avessimo potuto arrivare, per i tempi degli incontri, alla stessa ora, cioè alla quarta ora di notte (ore tradizionali). Ciò sarebbe stato infatti possibile se per l'incontro di Adso avessimo usato un calcolo meno cauto, affermando che per fare tutte le cose che precedettero l'incontro stesso (elencate nel testo), ci sarebbero voluti come minimo 90 minuti, anziché i 60 che abbiamo indicato. Così si sarebbe arrivati ad un limite inferiore dell'incontro di Adso collocabile intorno alle 20.30 invece delle 20.00 precise. E le ore 20.30 rientrano perfettamente nella quarta ora (tradizionale) della notte (cfr. sempre tabella V).

B1.5. LA "CONSUMAZIONE DELL'AMORE"

L'incontro di Adso con la giovane culmina, come sappiamo, nel compimento dell'atto amoroso. Ora, in italiano "compiere l'atto amoroso (sessuale)" equivale, linguisticamente parlando, a "consumare l'amore" (si veda per es. Battaglia, *Grande dizionario della Lingua italiana*, Torino 1961-1992). Per l'incontro ardente di Adso si può quindi dire che nell'atto stesso in cui lui si congiunge carnalmente con la giovane (con il successivo culmine di estasi), il suo amore viene consumato da lei.

Al momento della consumazione dell'amore (il culmine dell'unione) Adso vede una luce brillante. Ecco le sue stesse parole del momento di zenith: "mi rimase solo la forza di mormorare le parole del salmo ... e subito vidi una fulgidissima luce" (*Nome*, p. 250).

Possiamo aggiungere che l'unione fra Adso e la ragazza è carica di simbolismo. Vedi digressione V.

Anche nel caso di Dante si verifica una consumazione dell'amore da parte

dell'amata. Però, se la consumazione dell'amore di Adso era di tipo "normale", quella di Dante è di un tipo che diremmo simbolico.

Nell'incontro della visione accade, come abbiamo già visto nella definizione dell'incontro, fra l'altro questo: Dante vede Beatrice che dorme nelle braccia di Amore, il quale in una mano porta il cuore (ardente) di Dante; a un certo punto Amore desta Beatrice esortandola a mangiare questo cuore; il che lei fa ma "dubitosamente". Ripetiamo le parole di Dante: "pareami che [Amore] disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le facea mangiare questa cosa [il cuore di Dante] che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente" (*Vita nuova*, cap. III). Il punto centrale di quest'atto è questo: Beatrice mangia il cuore di Dante. Esaminando più da vicino quest'espressione abbiamo: dal punto di vista lingustico "mangiare qualcosa" vale lo stesso di "consumare qualcosa" (per quest'interpretazione della voce "consumare" è inutile ricorrere al vocabolario). Dal punto di vista simbolico il cuore di qualcuno equivale al suo amore (per qualcun'altro/altra).([3]) Per questo, se uno/una mangia il cuore di una persona, tale atto equivale, linguisticamente e simbolicamente parlando, all'atto di consumare l'amore della stessa persona. Si tratta insomma di un'allegoria per esprimere il concetto della (reale) consumazione dell'amore. Ritornando al caso di Dante, dove il suo cuore, quello che Beatrice mangia/consuma, è un ovvio simbolo del suo amore per lei, si ha quindi: quando Beatrice mangia il cuore di Dante, ciò significa attraverso un'allegoria che lei consuma l'amore di lui. Tutto sommato, nell'incontro "ardente" di Dante con Beatrice si verifica una consumazione del suo amore da parte di lei.([4])

Nell'atto della consumazione del suo cuore (amore), Dante vede, al pari di Adso, una luce brillante. In effetti, l'ardente cuore di Dante (consumato/mangiato da Beatrice) deve, per il fatto stesso di "ardere tutto", emettere una non trascurabile quantità di luce brillante; deve anzi costituire un punto ben luminoso e preciso per chi, per così dire, sta fuori la scena a guardare quello che vi succede, come Dante fa nel sogno; e guardando "dal di fuori" questo strano atto di consumazione, egli doveva naturalmente aver gli occhi fissi proprio su quella cosa che veniva consumata, cioè sul suo cuore ardente. Per l'ardente cuore di Dante, ecco le relative parole: "E ne l'una de le mani mi parea che questi [Amore] tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: 'Vide cor tuum'" (ibid.). E come abbiamo visto già prima, il cuore di Dante arde durante tutto l'atto della sua consumazione ("[Amore] le facea mangiare questa cosa [il cuore] che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente" (ibid.).)

- *Negli incontri avviene una consumazione dell'amore dei Discepoli da parte delle rispettive giovani. All'atto stesso della consumazione dell'amore i Discepoli vedono una luce brillante.*

Per arrivare alla prima parte di questa conclusione abbiamo usato due diversi significati della parola ”consumare”. È lecito perciò domandarsi come mai il verbo ”consumare” possa avere questi due significati così differenti. La risposta è semplice: sono due verbi latini, ”consumere” e ”consummare”, che sono alla base del verbo italiano ”consumare” (vedi per es. *Il Nuovo Zingarelli*). Per il resto è da aggiungere che, a quanto pare, Eco farà uso un’altra volta (almeno) della possibilità d’interpretare variamente la parola ”consumare”. Lo farà quando ci presenterà Jorge come un consummator comoediae. (Rimandiamo alla digressione XIV, punto b.)

Un altro commento: nella scena NR Adso vede la luce brillante solo al culmine dell’unione con la giovane (”e subito vidi una fulgidissima luce”); nel sogno di Dante la luce del cuore ardente c’è stata anche *prima* della consumazione del cuore, seppur percepita con minor intensità da Dante. Ma questa differenza non toglie niente alla conclusione come l’abbiamo formulata qui.

B1.6. I NOMI DELLE GIOVANI

Per quanto riguarda il nome della giovane di Adso possiamo semplicemente dire che non lo sappiamo; cfr. queste parole del vecchio Adso a commento dell’episodio (cap. ”Quinto giorno, compieta”) in cui lui, dopo aver appreso da Guglielmo che la giovane sarebbe stata bruciata come strega, tutto disperato e solo nella sua cella, vuole invocarne il nome: ”Dell’unico amore terreno della mia vita non sapevo, e non seppi mai, il nome” (*Nome*, p. 409). Ora, una persona di cui si tace il nome, per ignoranza o con intenzione, viene definita come una persona innominata. Dunque, la giovane di Adso era un’innominata, un’innominata per ignoranza, per essere più precisi.

Nella presentazione della ”gloriosa donna” (cap. II della *Vita nuova*) Dante fa questo commento sul suo nome: ”... la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare [quale nome usare]” (cap. II). E, come si sa, la chiamerà ”Beatrice” anche in seguito: ”da la gentilissima Beatrice” (cap. V); ”Quella nostra Beatrice” (cap. XII); ”monna Bice [forma accorciata]” (cap. XXIV, sonetto); ecc. ecc. In nessun caso ci rivela il suo vero e proprio nome, cioè quello di battesimo; usa sempre per lei la denominazione di ”quelli che non sapevano che si chiamare”. Dunque, l’amata della visione di Dante viene presentata senza indicazione del suo nome vero e proprio: è cioè innominata.([5])

- *Le giovani degli incontri sono da definire come innominate.*

B1.7. LE GIOVANI COME I PRIMI AMORI TERRENI DEI DISCEPOLI

Volendo definire ciò che la giovane rappresenta per Adso da un punto di vista amoroso, possiamo senz’altro dire che è il solo amore terreno della sua vita; cfr. il già riportato commento di Adso (punto B1.6): ”Dell’unico amore terreno della mia vita non sapevo, e non seppi mai, il nome” (*Nome*, p. 409). Per quest’amore si può anche dire che, essendo unico, costituisce per Adso il suo primo amore.

Anche nel caso di Beatrice si può dire che essa rappresenta il primo amore terreno per Dante. Sul fatto che ”questa gentilissima” sia davvero il primo amore (terreno) di

Dante, non è forse necessario prolungarsi. Possiamo tuttavia ricordare qualche passo illustrativo: ”Quel sol [Beatrice] che pria d’amor mi scaldò ’l petto” (*Par.*, III, 1); ”E così ... dico e affermo che la donna di cu’ io innamorai appresso lo primo amore [Beatrice] fu la bellissima e onestissima figlia de lo Imperadore de lo universo a la quale Pittagora pose nome Filosofia” (*Convivio*, II:15([6])). (A questo punto bisogna forse rammentare che Beatrice non fu per Dante l’unico amore terreno; lo dimostra per es. nella seconda canzone del *Convivio*, ”Amor che ne la mente mi ragiona”. Beatrice sarà tuttavia per sempre il suo Grande amore.)

- *Le giovani rappresentano il primo amore terreno per i Discepoli.*

B1.8. COMPORTAMENTO DI UN RAPPRESENTANTE DELL’AMORE

Come abbiamo visto nel punto precedente, la giovane rappresenta il primo amore terreno di Adso; riveste cioè il ruolo di un buon rappresentante dell’amore. Nel punto B1.5 abbiamo descritto una delle cose veramente importanti che quest’amore fa nel corso dell’incontro NR, cioè la consummatio amoris. Ma ci sono anche altre cose da mettere sull’elenco. Eccone alcune:

– essa piange. Cfr. come Adso la descrive proprio all’inizio dell’incontro: ”Era dunque una donna. ... e mi parve in ogni caso valde bona. Forse perché tremava come un uccellino d’inverno, e piangeva, e aveva paura di me” (*Nome*, pp. 246-247). Si può aggiungere che il pianto non era di quelli rumorosi; era tuttavia ben percepibile. Infatti, prima di entrare nella cucina Adso si ferma sul limine tra refettorio e cucina e vede presso il forno un’ombra da cui proviene un suono che lui descrive così: ”Proveniva infatti dall’ombra un gemito, quasi un pianto sommesso, un singhiozzo ritmico, di paura” (p. 245);

– dimostra un aspetto pauroso. Cfr. l’ultima parte della citazione ”*Nome*, pp. 246-247” di sopra (”e aveva paura di me”). Ma per questa paura della giovane si deve ammettere che la sua dimostrazione propriamente visuale non era forse molto evidente o marcata: si trattava sempre, bisogna ricordarlo, di un’ombra di persona viva. Non possiamo quindi affermare con certezza sufficiente che Adso proprio *vedesse* l’aspetto pauroso di lei. Tuttavia, qualche momento dopo, cioè dopo che Adso le ha rivolto le sue prime parole, ella prende paura davvero, e allora deve trattarsi di una ben visibile paura: ”Avvertii che non capiva il mio latino e d’istinto mi rivolsi a lei nel mio volgare tedesco, e questo la spaventò moltissimo” (p. 247);

– pronuncia parole di cui Adso (l’amante) non capisce che una piccola parte. Cfr. un po’ più giù nel testo del *Nome della rosa*: ”Conoscevo pochissimo il suo volgare, e in ogni caso era diverso da quello che avevo in parte appreso a Pisa, tuttavia mi avvidi che dal tono che essa mi diceva parole dolci, e mi parve dicesse qualcosa come: ‘Tu sei giovane, tu sei bello...’” (ibid.).

Nell’incontro DC, a rigor di logica, ci sono due persone che possono competere

per il titolo di ”rappresentante dell’amore”: Beatrice che dorme (l’amore di Dante) e il dio Amore stesso. Però, in questo caso sarà più fruttuoso dare il titolo ad Amore, scelta che anche deve considerarsi più naturale dato che nella scena Beatrice è ”solo” una donna in carne ed ossa (seppur angelica), mentre Amore è un dio. In base a tale scelta vediamo ora come questo rappresentante dell’amore si comporti nel corso dell’incontro, in tutta corrispondenza con quello che fa l’amata di Adso (rappresentante dell’amore dell’incontro NR):

– Amore piange. Leggiamo cosa accade dopo che Beatrice ha mangiato il cuore di Dante: ”Appresso ciò poco dimorava che la sua letizia [quella di Amore] si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo, si ricogliea questa donna ne le sue braccia” (*Vita nuova*, cap. III);

– egli dimostra un aspetto pauroso. Dante racconta come all’inizio del sogno ”me parea vedere ... una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discernea una figura d’uno segnore di pauroso aspetto a chi la guardasse” (ibid.). Ma davanti a quel ”pauroso aspetto” di Amore ci domandiamo un po’ incuriositi: il dio Amore aveva veramente paura? Certo che no. Perché in questo caso l’aggettivo va preso in un suo significato meno comune, cioè nel senso di ”che incute paura” (*Il Nuovo Zingarelli*, Bologna 1987 (ristampa));

– pronuncia parole di cui Dante (l’amante) non capisce che una piccola parte. Siamo sempre all’inizio del sogno di Dante: Amore prende forma, dimostra una gran letizia e parla a Dante il quale, tuttavia, non capisce molto di quello che dice: ”e ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche” (*Vita nuova*, cap. III).

- *In ognuno degli incontri c’è una persona che rappresenta l’amore e a cui, nel corso degli incontri stessi, capita di piangere, di presentare un aspetto pauroso e di pronunciare parole di cui l’amante non capisce che una piccola parte.*

Si osservi che con l’elencare queste azioni non intendiamo che debbano avvenire proprio nell’ordine in cui sono presentate. Nell’incontro NR l’ordine temporale delle azioni è questo: pianto e insieme aspetto pauroso (più o meno visibile, vera paura) – aspetto pauroso (tutto visibile, vera paura) – parole oscure. Nell’incontro DC l’ordine corrispondente è invece il seguente: aspetto pauroso (che incute paura) – parole oscure – pianto.

Un commento a parte: Anche se il legame tra la giovane di Adso e Beatrice fin qui pare più che evidente, si può nondimeno definire un altro punto di contatto, il quale però si riferisce solo ”per la metà” agli incontri definiti. Vedi digressione VI.

B1.9. L’INVOLTO CON LA TELA SANGUIGNA

All’inizio della scena Adso si accorge che la ragazza porta un involto stretto al petto: ”Così mi feci dappresso all’ombra, sino a che, alla luce della notte ... mi avvidi che era una donna, tremante, che serrava al petto con una mano un involto, e che si ritraeva piangendo verso la bocca del forno” (p. 246). Adso le si avvicina e dopo un

po' si appressa anche la fanciulla, fino ad essergli proprio vicino. Gettato l'involto in un angolo gli accarezza il volto. Poi avvengono le cose una dopo l'altra. Dopo l'atto amoroso giacciono insieme sul pavimento della cucina, fino a che il giovane si addormenta in uno stato gaudioso (pp. 248-253). Adso, destandosi qualche oretta dopo, si accorge che la ragazza lo aveva lasciato solo; invece trova l'involto:

> Mi alzai ... Mi rivestii ... Scorsi ... in un canto l'involto che la ragazza aveva abbandonato nel fuggire. Mi chinai a esaminare l'oggetto: era una sorta di pacco fatto di tela arrotolata, che sembrava venire dalle cucine. Lo svolsi, e sul momento non capii cosa vi fosse dentro ... Poi compresi: tra grumi di sangue e brandelli di carne più flaccida e biancastra, stava davanti ai miei occhi, morto ma ancora palpitante ... solcato da nervature livide, un cuore, di grandi dimensioni.

A questo punto Adso si riempie di orrore, emette un grido e cade "come un corpo morto". Sul conto dell'involto, che evidentemente è stato presente già dall'inizio della scena, constatiamo che l'involucro è un pezzo di tela ("tela arrotolata"), la quale dev'essere inbrattata di sangue per i "grumi di sangue": si trattava insomma di una tela insanguinata, ossia sanguigno. In una parola, l'involto della ragazza aveva un involucro di tela sanguigna e dentro vi era qualcosa di carne e sangue (il cuore).

Per il confronto con la scena della *Vita nuova* cominciamo con la tela sanguigna dell'involto, la quale fa eco con il "drappo" in cui è involta Beatrice all'inizio del sogno di Dante:

> ... e ne le sue parole [Amore] dicea molte cose, le quali [io] non intendea se non poche ... Ne le sue braccia mi parea vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi parea in uno drappo sanguigno leggeramente, la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna de la salute [Beatrice] (*Vita nuova*, cap. III).

Il drappo di Beatrice non era naturalmente imbrattato di sangue, ma il suo colore era roseo ("sanguigno leggeramente"). Per tale colore vedi per es. la relativa nota a p. 11 della *Vita Nuova* nell'edizione B.U.R., con note a cura di Lodovico Magugliani, Milano, Rizzoli, 1952: "lievemente tinto di rosso, cioè roseo". (L'aggettivo "sanguigno" ha quindi due significati.) Per drappo come tela pregiata non occorrono spiegazioni. E dentro al drappo giaceva Beatrice (nuda) la quale anch'essa può essere definita – un po' irrispettosamente – come qualcosa di carne e sangue.

- *All'inizio di tutte e due le scene c'è la presenza di qualcosa di carne e sangue inviluppato in una tela sanguigna.*

B2. IL DESIDERIO DEI DISCEPOLI DI APPRENDERE BENE IL VOLGARE ITALIANO

Poco prima d'incontrarsi con Guglielmo a Pisa, Adso s'era aggirato per qualche settimana in Toscana, visitando tra l'altro la città di Firenze. Nel manoscritto egli precisa che questo suo aggirarsi in quella regione d'Italia era dovuto soprattutto al suo desiderio di "apprendere meglio" il volgare. Ecco le sue parole: "Mi ero aggirato

per la Toscana, per apprendere meglio il volgare italiano" (*Nome*, p. 236).

Per Dante si possono quasi dire le stesse cose: sappiamo infatti che in *De vulgari eloquentia* egli va in caccia della "pantera odorosa", animale che per lui rappresenta proprio il volgare illustre italiano. Sappiamo pure che anche dopo un lungo giro per molte parti d'Italia non riesce a pigliarla; egli scrive infatti: "Postquam venati saltus et pascua sumus Ytalie, nec pantheram quam sequimur adinvenimus, ut ipsam reperire possimus ..." (I, xvi([7])).

Guardando al territorio dove si effettua la caccia, quale essa è esposta in *De vulgari eloquentia*, possiamo constatare che Dante si aggira per un ristretto numero di regioni tra cui figura anche quella di Toscana: "Post hec veniamus ad Tuscos" (I, xiii).

Della caccia di Dante si può quindi dire che, andando in caccia del volgare italiano, Dante manifesta chiaro il suo desiderio di prendere, ossia afferrare, questo volgare; usando poi "apprendere" per il concetto di "prendere" o "afferrare", Dante vuole insomma apprendere quel volgare e tenerlo bene. (Per "apprendere" nel senso un po' antiquato di "prendere tenacemente", vedi per es. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, IX ed., Bologna 1967; si rammenti anche il significato del verbo latino "apprehendere".)

Concludiamo sulla caccia dantesca: quando Dante s'aggira per la Toscana e altre parti d'Italia per pigliare la pantera odorosa, ciò significa che il cammino lo fa allo scopo di apprendere bene il volgare italiano.

- *I Discepoli si sono aggirati per qualche contrada d'Italia inclusa la Toscana, allo scopo di apprendere bene il volgare italiano.*

Per questa conclusione facciamo due commenti:

1) Nel caso di Adso il territorio definito come "qualche parte d'Italia" s'identifica con la sola Toscana; per Dante il corrispondente territorio comprendeva anche altre regioni.

2) È chiaro naturalmente che nel *Nome della rosa* Adso fa il giro prima dell'incontro con la giovane, e che il tempo del giro di Dante è da collocarsi *dopo* l'incontro esposto nel punto B1. Ma ciò non deve disturbare l'analisi e la definizione del Discepolo: infatti, il cammino di Dante è sempre da annoverarsi fra le cose fatte da lui in qualità di persona totale. (Cfr. anche quanto diciamo alla fine di questo capitolo.)

B3. LA CADUTA COME UN CORPO MORTO

Dopo l'incontro con la ragazza (punto B1) Adso si addormenta: "Fu[i] immesso in tali sensazioni di inenarrabile gaudio interiore, che mi assopii" (*Nome*, p. 253). Ma si destò poco dopo, e quando allungò il braccio non sentì più il corpo della fanciulla, che era sparita mentre lui dormiva. Invece c'era in un canto un involto lasciato da lei. Svolse l'involto e vi trovò un cuore di bue "morto ma ancora palpitante" e "di grandi dimensioni" (ibid.). Adso sviene e con un urlo cade per terra. Egli scrive: "Un velo oscuro mi scese sugli occhi, una saliva acidula mi salì alla bocca. Lanciai un urlo e

caddi come cade un corpo morto" (ibid.). Si aggiunge che evidentemente il suo svenimento era stato provocato da una forte reazione emozionale.

Quanto all'ora dello svenimento la possiamo collocare non molto prima delle 21 (ora approssimativa del tramonto della luna: vedi nota 2), perché dopo aver dormito un po' Adso si risveglia e vede che la luce della luna sta sparendo: "Riaprii gli occhi alquanto dopo [l'amplesso con la ragazza] e la luce della notte, forse a causa di una nube, si era affievolita" (ibid.). In questo caso basta però constatare che lo svenimento accadde la notte prima delle 24.00.

Nessuno dimentica mai gli ultimi versi del quinto canto dell'*Inferno*, ossia le parole con cui Dante rende conto della sua reazione dopo il racconto tragico di Francesca da Rimini: "Mentre l'uno spirito questo disse, / l'altro piangea, sì che di pietade / io venni men così com'io morisse; / e caddi come corpo morto cade" (*Inf.*, V, 139-142). Anche in questo caso si ha quindi a che fare con una reazione emozionale che provoca uno svenimento e una caduta "come un corpo morto".

Mentre l'episodio di Adso accade il Terzo giorno, quello di Dante si verifica già il Primo giorno. Quanto all'ora, non possiamo fissarla esattamente, ma essa deve almeno essere tra le ore notturne, perché già nel canto VII, verso 96, è mezzanotte (vedi tabella III).

- *In una delle prime tre notti dei Sette giorni accade ai Discepoli di avere una forte reazione emozionale che li fa svenire e cadere come un corpo morto.*

Sarebbe naturalmente stato più soddisfacente se avessimo potuto stabilire che Adso e Dante avessero scritto praticamente le stesse parole. Ma non è purtroppo così semplice perché nel manoscritto di Adso le parole corrispondenti dovevano essere in latino.

Si deve inoltre ammettere che sarebbe stato meglio se avessimo potuto collocare l'episodio dello svenimento di Adso (accaduto nella notte del Terzo giorno) nel Primo giorno in cui avviene il corrispondente svenimento di Dante. Ma ciò sarebbe stato impossibile perché, tra l'altro, il Primo giorno Adso non sapeva come arrivare nottetempo, tutto solo, all'edificio; né sarebbe stata una buona idea riempire il primo giorno di troppe cose, almeno da un punto di vista narrativo: avrebbe disturbato il ritmo del romanzo.

B4. UN SECONDO CASO DEL GIOCO DELL'ANAGRAMMA IMPERFETTO

Il nome di Adso suona in latino, al caso genitivo: ADSONIS([8]). Questa forma genitiva è anche riconoscibile nella seguente forma imperfetta: ADS–NI–([9]). La qual forma contiene 5 lettere: D,N,S,A,I. Possiamo quindi dire che il nome di Adso, nella sua forma genitiva latina, è riconoscibile in una configurazione particolare delle sole lettere D,N,S,A,I. (Quanto alla scelta del caso genitivo, vedi più sotto.)

In latino, caso genitivo, il nome di Dante ha questa forma: DANTIS (si pensi per es. alle "lecturae Dantis" di scuola). Se in questa forma si sopprime la lettera T, si arriva ad una nuova forma del nome, una forma imperfetta: DAN–IS. In tale forma il nome completo (DANTIS) è sempre riconoscibile. La forma imperfetta contiene 5

lettere: D,N,S,A,I, cioè le stesse lettere usate per riconoscere la forma genitiva latina del nome di Adso (ADSONIS).

Prima di proseguire alla conclusione del punto bisogna spiegare perché abbiamo scelto di usare la forma genitiva dei nomi latini anziché quella nominativa, ”normale”, come abbiamo fatto per i nomi di Guglielmo e di Virgilio (I-2.2.1, punto B6). La forma genitiva è stata scelta per evitare che per il nome di Dante si arrivi a due nomi. Partendo dalle lettere DAN–IS si può infatti arrivare solo a DANTIS (caso genitivo) e difficilmente, se mai, ad altro nome. Se invece si parte da forme nominative dei nomi dei Discepoli (DANTES e ADSON), si possono identificare soltanto quattro lettere in comune: D, N, S, A. Per Adso non ci sarebbero poi dei problemi perché potremmo sempre riconoscere ADSON nella combinazione ADS–N; ma per il nome di Dante il riconoscimento sarebbe problematico perché dalla combinazione DAN– –S non si arriva soltanto a DANTES ma anche a DANAUS, nome che certo non era meno comune nella tradizione latina. (La forma genitiva di Danaus è DANAI, a cui manca la S.)

- *I nomi dei Discepoli, nelle loro forme latine, caso genitivo, sono riconoscibili in una configurazione delle lettere D,N,S,A,I (A,D,S,N,I oppure D,A,N,I,S).*

Ecco un prospetto delle forme latine e delle relative lettere:

A,D,S,N,I	ADS–NI–	ADSONIS (caso genitivo)
D,A,N,I,S	DAN–IS	DANTIS (caso genitivo)

C. DEFINIZIONE DELL’ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 3

Il Discepolo è una persona a cui accade, all’età di circa 18 anni, di avere un incontro con una giovane donna in un ambiente illuminato. L’incontro avviene in uno spazio di tempo che comprende le ore 3-4 tradizionali dopo il tramonto. Nell’incontro si verifica una consumazione dell’amore da parte della giovane; nell’atto stesso della consumazione lui vede una luce brillante. La giovane rappresenta il primo amore terreno per lui ed è innominata. Nel corso dell’incontro, capita a una persona che ivi rappresenta l’amore, di piangere, di presentare un aspetto pauroso e di pronunciare parole di cui l’amante non capisce che una piccola parte. All’inizio della scena c’è la presenza di qualcosa di carne e sangue inviluppato in una tela sanguigna.

Il Discepolo si è aggirato per qualche contrada d’Italia inclusa la Toscana, allo scopo di apprendere bene il volgare italiano.

In una delle prime tre notti dei Sette giorni accade al Discepolo di avere una forte reazione emozionale che lo fa svenire e cadere come un corpo morto.

Nella forma latina, caso genitivo, il nome del Discepolo è riconoscibile in una configurazione delle lettere D,N,S,A,I.

*

Spunta un problema finale (che abbiamo già sfiorato nel punto B1): come sarà possibile mettere nella stessa ”gabbia” il diciottenne Adso, Dante giovane (della *Vita nuova*) e Dante viator (della *Commedia*)? Non sarebbe meglio scegliere un solo Dante? Qui si tratta evidentemente di un gioco simile a quello che Eco stesso definisce ”gioco enunciativo”. Infatti, discutendo nelle *Postille* sulla doppia persona di Adso, l’Adso diciottenne (quello che conosciamo dal romanzo) e l’Adso ottantenne (quello che racconta la storia), egli dice:

> Adso racconta a ottant’anni quello che ha visto a diciotto. Chi parla, l’Adso diciottenne o l’Adso ottantenne? Tutti e due, è ovvio, ed è voluto. Il gioco stava nel mettere in scena di continuo Adso vecchio che ragiona su ciò che ricorda di aver visto e sentito come Adso giovane. Il modello ... era il Serenus Zeitblom del *Doctor Faustus* [di Thomas Mann]. Questo doppio gioco enunciativo mi ha affascinato e appassionato moltissimo. (pp. 517-518)

Da questo passo è quindi chiaro che per Eco un personaggio non è soltanto una persona, ma piuttosto un’unità organica composta da molte persone, definite anche da vari punti di vista temporali. Come è Adso, e come è pure Dante. È insomma sullo sfondo di questo tipo di gioco che si possono mettere nella ”gabbia” le varie persone menzionate qui. Per il concetto della molteplicità delle nostre identità, cfr. del resto anche il pensiero di Pirandello sulle nostre maschere, pensiero che lui esprime fra l’altro in *Sei personaggi in cerca d’autore*, *Uno, nessuno e centomila*, *Vestire gli ignudi*. Si rammenti pure che questi giochi sulle varie facce della realtà è un tipico ingrediente di una concezione ermetica del mondo (vedi in proposito I-1.4, sez. 3).

In questo contesto possiamo anche ricordare, ancora una volta, l’affermazione di Eco: ”il concetto completo di una sostanza individuale implica tutti i suoi predicati passati e futuri” (*Il segno dei tre*, p. 259).

Note

[1] Per il testo della *Vita nuova* abbiamo usato Alighieri, *Tutte le opere*, pp. 51-76.

[2] Per il limite superiore di questo tempo (ore 21) si può aggiungere che deve considerarsi piuttosto non superabile, e ciò per la combinazione di due circostanze: 1) quando Adso entra nella cucina, dove quasi subito s’imbatte nella giovane, c’è la luna: ”Quivi ristetti, ansimante. Dalle vetrate penetrava la luce della luna, in quella notte luminosissima” (*Nome*, p. 245); 2) della luna dell’ultima settimana di novembre del 1327 sappiamo che nell’Italia settentrionale, intorno alle coordinate 9° est – 45° nord (approssimazione del luogo dell’abbazia), il suo tramonto avvenne non oltre le 20-21. L’incontro NR va quindi collocato entro le ore 21. (L’informazione sul tramonto della luna ci è stata gentilmente data dall’Istituto di Astronomia presso l’Università di Lund.)

[3] Per chi non accettasse il cuore come simbolo dell’amore, citiamo un passo, fra tanti altri, della *Vita nuova* (cap. XIII) in cui tale simbolismo è ovvio. Dante, facendo un confronto tra la sua Beatrice e altre donne, dice a sé stesso: ”la donna per cui Amore ti stringe così, non è come l’altre donne, che leggeramente si muova del suo cuore.”

[4] Non possiamo non fare, ma umilmente, un commento particolare al sogno di Dante: con questo sogno e il suo simbolismo potenziale, Dante ci avrà certo dato materia più che sufficiente per un'analisi di tipo freudiano, quasi da manuale: si tratta insomma del "sogno dell'incontro 'ardente' in cui l'amata mangia il cuore dell'amante". Però, non sarà qui la sede per approfondire tale argomento.

[5] Si può certo discutere a lungo perché Dante abbia scelto di tacere il nome di Beatrice (quella che secondo lui "non parea figliuola d'uomo mortale, ma di deo"), perché insomma preferisse usare la denominazione (nomen appellativum) di "Beatrice", anziché il suo vero nome (nomen proprium), nome che del resto suonava come la stessa denominazione. Per quest'ultimo fatto cfr. N. Zingarelli, *La vita, i tempi, e le opere di Dante*, III ed., Milano 1948, p. 284: "chiamandola Beatrice la voce del popolo si accordava con la voce di Dio che aveva ispirato chi al sacro fonte le aveva posto quel nome"; un esempio cioè, dice Zingarelli, della massima "Nomina sunt consequentia rerum", riportata nel cap. XIII della *Vita nuova*. (Per la massima latina citata da Dante, cfr. in proposito anche I-2.2.4, punto B4.2 (scena DC).) Comunque, nella *Vita nuova* il vero nome di Beatrice veniva soppresso da Dante, e ciò avveniva, a quanto pare, intenzionalmente.

[6] Il testo del *Convivio* secondo Alighieri, *Tutte le opere*, pp. 109-199.

[7] Il testo di *De vulgari eloquentia* in Alighieri, *Tutte le opere*, pp. 201-245.

[8] Per la forma genitiva latina ADSONIS, cfr. per es. *Index Scriptorum novus mediae latinitatis ab anno DCCC usque ad annum MCC*, København 1973, dove il libro sull'Anticristo dell'abate Adso Dervensis, l'omonimo del nostro Adso, è registrato in questo modo (voce "Adso Dervensis abbas"): "Epistola Adsonis ad Gerbergam reginam de ortu et tempore Antichristi". Il nome di Adso è quindi del tipo "Iaso(n)-Iasonis": "Adso(n)-Adsonis".

[9] Ci si potrebbe domandare se questa sia una verità o meno. Cioè: è vero che ADSONIS sia effettivamente riconoscibile in ADS–NI–? In un ambiente latino medievale non dovrebbe essere difficile "vedere" proprio ADSONIS sotto la forma mutilata ADS–NI–, se tale forma prima fosse stata presentata come "forma di un nome proprio, ambiente nostro (medievale), caso genitivo singolare". La lettera finale dovrebbe infatti essere quasi per forza una S (a causa della forma genitiva), e da ADS–NIS non sarebbe certo difficile arrivare a ADSONIS.

I-2.2.3 ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 4
Il territorio fatale

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Il Territorio fatale delle rispettive strutture d'origine. Per la definizione dei Territori, vedi I-2.1.

B. ANALISI COMPARATIVA

Le moli con il Paradiso Terrestre (B1) – Il pozzo collocato assialmente rispetto alle moli (B2) – La galleria sotterranea che va alle moli (B3) – La porta monumentale (B4).

B1. LE MOLI CON IL PARADISO TERRESTRE

Definizione delle moli (B1.1) – L'altezza delle moli (B1.2) – L'armonia numerica delle costruzioni delle moli (B1.3).

B1.1. DEFINIZIONE DELLE MOLI

Prima di definire la mole del Territorio fatale NR è necessario fare una breve analisi introduttiva.

Sul lato settentrionale del Territorio fatale NR si erge la mole impressionante dell'Edificio, il cuore dell'abbazia. In questa costruzione ci sono la cucina e il refettorio (primo piano), lo scrittorio (secondo piano) e la biblioteca proibita (terzo ed ultimo piano).([1]) Ora, sul conto delle stanze della biblioteca sappiamo che sono contrassegnate da varie lettere con le quali si formano certi nomi geografici, come YSPANIA, HIBERNIA, GALLIA, e così via (pianta II). Fra tutte queste stanze ci sono anche quelle che con le loro lettere d'identificazione formano il FONS ADAE (vedi il torrione orientale nella medesima pianta). E per il Fonte d'Adamo è risaputo che esso equivale al Paradiso Terrestre: cfr. per es. quello che Guglielmo dice a Adso, commentando la serie delle stanze orientali del labirinto: "E che cosa abbiamo trovato al Fons Adae, e cioè nel paradiso terrestre" (*Nome*, p. 316). Si noti incidentalmente che la posizione orientale del FONS ADAE coincide perfettamente con quanto si richiede da un "Paradiso Terrestre"; ascoltiamo per es. San Tommaso che ci insegna: "Cum autem Oriens sit dextera caeli ... dextera autem est nobilior quam sinistra; conveniens fuit ut in orientali parte Paradisus terrenus institueretur a Deo" (*Summa I*, q. 102, a. 1, resp.([2])).

Concludiamo: al terzo piano della mole dell'Edificio, cioè all'ultimo piano, si trova il Fons Adae, ossia il Paradiso Terrestre.

- *Procediamo adesso alla definizione della mole: con "mole NR" s'intende in seguito quella mole del Territorio fatale NR dove, all'ultimo piano, si trova il Paradiso Terrestre. La mole NR s'identifica in altre parole con l'Edificio.*

Per arrivare alla definizione della corrispondente mole del Territorio fatale DC non bisogna analizzare molto: basta guardare la pianta VI, quella che raffigura il monte

del Purgatorio; lì vediamo infatti che alla sommità dello stesso monte è situato il Paradiso Terrestre. Non occorrono altre giustificazioni del sito del Paradiso Terrestre dantesco.

- *Dunque: con ”mole DC” intendiamo in seguito quella mole del Territorio fatale DC dove, all’ultimo ripiano, si trova il Paradiso Terrestre. Il Monte Purgatorio rappresenta quindi la mole DC.*

Prima di continuare facciamo tre commenti:

1) *Il monte del Purgatorio come una mole*. Speriamo che nessuno abbia obiezioni per il fatto che si usa la parola ”mole” anche per il Monte Purgatorio; in italiano questa parola può infatti essere usata sia per gli edifici che per i monti grandiosi ed imponenti (si consulti qualunque vocabolario), sebbene per la ”mole” di un monte l’accento si metta sull’impressione grandiosa.

2) *Il termine di ”Purgatorio”*. Precisiamo che in seguito si riserverà la sola denominazione di ”Purgatorio” per il Purgatorio vero e proprio, dove cioè si scontano i sette peccati capitali. Il ”Monte Purgatorio” s’identifica quindi con il monte del Purgatorio, ossia il monte in cui si trovano non soltanto il Purgatorio vero e proprio ma anche l’Antipurgatorio e il Paradiso Terrestre. Per questa divisione, cfr. pianta VI. Avvertiamo tuttavia che spesso i commentatori usano indiscriminatamente il nome di ”Purgatorio” sia per il monte del Purgatorio che per il Purgatorio stesso, cioè quello vero e proprio (si veda per es. pianta VII).

3) *Un altro ”Purgatorio” sul Territorio fatale NR*. Con le definizioni di sopra è chiaro che abbiamo creato un legame consistente fra il Monte Purgatorio dantesco e la sua costruzione corrispondente sul Territorio fatale NR, cioè l’Edificio. Ma non si sa bene se per caso o no, sullo stesso Territorio fatale NR c’è anche un’altra costruzione che potrebbe competere per la definizione di ”corrispondente del Monte Purgatorio dantesco”: è l’edificio dei balnea (vedi pianta I). La ragione perché proprio questi balnea possano competere è naturalmente che essi sono adibiti a purgare i corpi dei monaci (”I monaci le [le vasche] usavano per la loro igiene” (*Nome*, p. 258)); costituiscono cioè una costruzione veramente purgatoria, se prendiamo l’aggettivo ”purgatorio” nel suo senso originario. Tuttavia, in confronto all’Edificio, i balnea dell’abbazia hanno ben poche altre cose in comune con il Monte Purgatorio della *Commedia*.

B1.2. L’ALTEZZA DELLE MOLI

L’Edificio dell’abbazia non era tra i più bassi; anzi, guardato da certi punti (dalla parte settentrionale), sembrava raggiungere perfino il cielo. Adso racconta: ”Dico che in certi punti, dal basso, sembrava che la roccia [su cui si ergevano i lati settentrionali dell’Edificio] si prolungasse verso il cielo” (*Nome*, p. 29).

Anche il monte del Purgatorio è alto. Dante ce lo descrive: ”Lo sommo er’alto che vincea la vista” (*Purg.*, IV, 40). In un’altra descrizione ci tramanda l’immagine del Purgatorio come una mole che sembra anche protrarsi verso il cielo: ”e diedi ’l viso mio incontro al poggio [il monte del Purgatorio] / che ’nverso il ciel più alto si dislaga” (ibid., III, 14-15). Dunque, agli occhi di Dante, dal punto dove egli guarda, il Monte Purgatorio pare alzarsi verso il cielo. Si può aggiungere che quest’altezza ”’nverso il ciel” del Monte Purgatorio si confà perfettamente alla sua funzione di

dirigere gli spiriti appunto verso il Paradiso e il suo sistema celeste.

Per un'idea visiva del monte del Purgatorio, vedi per es. pianta III in cui si raffigura un monte di un'altezza che corrisponde più o meno alla profondità del cono dell'Inferno. Vernon commenta: "The Mountain of Purgatory is represented as being very similar in form to the great Cavity (*conca*) of Hell. It is like a truncated cone, and, while not having quite such huge proportions as Hell, is yet of so great an elevation as to soar beyond the Spheres of Air and the Fire, and to terminate only in the Sphere of the Moon" (Vernon-*Inf.*, I, p. xxxvi).

Quanto alle immagini del Monte Purgatorio si raccomanda tuttavia di stare attenti. In effetti, per scopi pedagogici questo monte è spesso raffigurato come un monte di un'altezza che si potrebbe dire normale (per es. sulla pianta VI). Ma con tale altezza normale si devia anche dalla verità proporzionale del Monte Purgatorio dantesco, che dev'essere altissimo; come si sa, il monte fu creato dalle masse rocciose della terra che fuggirono da Lucifero quando lui venne cacciato fino al centro della terra (vedi per es. Magugliani-*Purg.*, p. 5). Va aggiunto che delle nostre piante (III, VI-VII) è solo la pianta III a raffigurare in modo adeguato la "vera" altezza del Monte Purgatorio.

- *Guardate da certi punti le moli sembrano innalzarsi verso il cielo.*

B1.3. L'ARMONIA NUMERICA DELLE COSTRUZIONI DELLE MOLI

Considerando l'architettura dell'Edificio si può constatare che tutta questa mole rispecchia nei suoi elementi principali un ordine complicato ma armonico di numeri santi. Leggiamo per es. la descrizione dettagliata della struttura architettonica della costruzione che Adso fa già nelle prime pagine del suo manoscritto (cap. "Primo giorno, prima"):

> Tre ordini di finestre dicevano il ritmo trino della sua sopraelevazione, così che ciò che era fisicamente quadrato sulla terra, era spiritualmente triangolare nel cielo. Nell'appressarvici maggiormente, si capiva che la forma quadrangolare generava, a ciascuno dei suoi angoli, un torrione eptagonale, di cui cinque lati si protendevano all'esterno – quattro dunque degli otto lati dell'ottagono maggiore generando quattro eptagoni minori, che all'esterno si manifestavano come pentagoni. (*Nome*, p. 29)

Adso continua mettendo l'accento sull'armonia numerica spirituale della mole: "E non è chi non veda l'ammirevole concordia di tanti numeri santi, ciascuno rivelante un sottilissimo senso spirituale. Otto il numero della perfezione d'ogni tetragono, quattro il numero dei vangeli, cinque il numero delle zone del mondo, sette il numero dei doni dello Spirito Santo" (ibid., pp. 29-30). Insomma, l'Edificio, cioè la mole NR, rispecchia chiaramente nella sua costruzione la serie di numeri santi: 3, 4, 5, 7, 8.

Anche la mole DC, il Monte Purgatorio, ha una struttura che rispecchia una serie di numeri santi, fatto che certamente non è una novità per nessuno; e tra questa serie

figurano anche certi numeri che corrispondono perfettamente a quelli definiti per la costruzione della mole NR. Possiamo così individuare nella struttura numerica del Monte Purgatorio anche la seguente serie di numeri: 3, 4, 5, 7, 8, e cioè:

– *tre* il numero delle parti principali del monte del Purgatorio (pianta VI): l'Antipurgatorio, il Purgatorio con i sette gironi dei peccati capitali (vedi sotto), il Paradiso Terrestre;

– *quattro* il numero dei tipi dei negligenti del secondo ripiano dell'Antipurgaorio. Per il sito del secondo ripiano dell'Antipurgatorio, vedi pianta VII. Quanto ai quattro tipi dei negligenti di quel ripiano, vedi per es. come Lodovico Magugliani li definisce (Magugliani-*Purg.*, p. 6): quelli che "per pigrizia indugiarono a pentirsi alla fine della vita", quelli che "sopraggiunti da morte violenta, si convertirono in quel punto a Dio", quelli che "occupati in armi, in lettere o in politica, trascurarono la propria conversazione fino agli estremi della vita", quelli che "occupati dalle glorie mondane, riserbarono all'ultimo il rivolgersi a Dio" (la Valletta dei principi);

– *cinque* il numero delle classi di peccatori nel monte del Purgatorio (pianta VII): scomunicati (primo ripiano dell'Antipurgatorio), negligenti (secondo ripiano dell'Antipurgatorio), amore perverso "che pecca per malo obietto" (gironi I-III del Purgatorio), amore deficiente "che pecca per manco di vigore" (girone IV), amore eccessivo "che pecca per troppo di vigore" (gironi V-VII);([3])

– *sette* il numero dei peccati capitali purificati nei sette gironi del Purgatorio vero e proprio (pianta VII): superbia, invidia, ira, accidia, avarizia e prodigalità, gola, lussuria;

– *otto* il numero dei ripiani del Monte Purgatorio dopo la porta di San Pietro, cioè dopo l'entrata stessa nel Purgatorio vero e proprio. Si tratta di tutti i ripiani dopo l'Antipurgatorio: sette per i peccati capitali e uno per il Paradiso Terrestre (pianta VI).

Va infine aggiunto che del Monte Purgatorio e delle sue numerosissime parti e frazioni è possibile reperire anche altre divisioni corrispondenti ai numeri menzionati sopra, anzi tante altre, tenendo conto anche del groviglio simbolico del Paradiso Terrestre. Ma sarebbe fuori luogo fare tale esame qui; basti aver prodotto almeno una serie di corrispondenze numeriche, serie che anche è facilmente reperibile quasi in ogni esposizione sommaria del Monte Purgatorio.

- *Le moli rispecchiano nella loro costruzione i numeri santi 3, 4, 5, 7, 8.*

È naturalmente chiaro che i numeri dell'Edificio rappresentano una serie di cose, mentre quelli del Monte Purgatorio significano altre cose. L'essenziale è però che è possibile definire per ambedue le Mole un serie di numeri legati alla loro struttura architettonica.

B2. IL POZZO COLLOCATO ASSIALMENTE RISPETTO ALLE MOLI

Nella già definita mole NR c'è una parte centrale che è vuota e forma una specie di pozzo. Adso ci racconta la sua prima visita nella costruzione: "Come entrai nella vasta cucina mi avvidi che l'Edificio generava al suo interno, e per tutta la sua altezza, una corte ottagonale; come appresi dopo si trattava di una sorta di gran pozzo, privo di accessi" (*Nome*, p. 77). Guardando ora la sezione dell'Edificio come essa appare nella pianta I, vediamo che il detto pozzo si trova proprio in mezzo alla costruzione; trattandosi poi di un elemento di costruzione che si estende per tutti e tre i piani, si può concludere che la posizione del pozzo è lineare rispetto all'asse centrale della costruzione dell'Edificio.

Soffermandoci intorno a questo pozzo possiamo aggiungere quanto segue:

1) Esso può essere definito come un pozzo di giganti. Per giustificarlo ricorriamo a un ragionamento di un tipo che si potrebbe quasi chiamare "pars in toto". A detta di Adso, sono stati i giganti a costruire l'Edificio; citiamo questi due passi che rientrano ambedue nella descrizione generale dell'abbazia:

> Dico che in certi punti, dal basso, sembrava che la roccia [sulla quale si alzava l'Edificio] si prolungasse verso il cielo ... e diventasse a un certo punto mastio e torrione (opera di giganti che avessero gran familiarità e con la terra e col cielo). (p. 29)

> Dio sa che non erano fantasmi dell'animo mio immaturo, e che rettamente interpretavo indubitabili presagi iscritti nella pietra, sin dal giorno che i giganti vi poser mano (p. 30)

Per quanto riguarda le parole "sin dal giorno che i giganti vi poser mano" dell'ultima citazione ci pare naturale che esse debbano essere interpretate in questo modo: sin dal giorno in cui i giganti posero mano alla pietra per costruirvi la mole dell'Edificio. Ora, se è vero che i giganti hanno costruito tutto l'Edificio, è altrettanto vero che ne hanno costruite anche le parti. E fra le parti dell'Edificio figura anche il pozzo. Insomma, il pozzo è, a quanto sembra, un'opera di giganti: con una semplificazione si tratta cioè di un pozzo di giganti.

2) Il pozzo è senza accessi. Per questo fatto si rimanda alla citazione più sopra "Come entrai ecc." (*Nome*, p. 77), in cui leggiamo che il pozzo era appunto "privo di accessi".

Nel monte del Purgatorio non c'è, come è ben noto, nessun pozzo assiale dalle dimensioni o fattezze del pozzo dell'Edificio. Però, riflettendoci un po', ci ricordiamo che proprio sulla linea assiale del Monte Purgatorio si trova realmente un pozzo bell'e fatto: è il pozzo dei giganti dell'Inferno. Per quanto riguarda la posizione di quel pozzo particolare precisiamo che, essendo il cono dell'Inferno nella sua totalità proprio sotto al Monte Purgatorio (vedi pianta III), cioè posizionato sull'asse lineare di esso, anche il pozzo dei giganti, che forma una delle "cinghie" dell'Inferno (cfr. le piante IV e V), è da definire come posizionato assialmente rispetto all'asse centrale del monte del Purgatorio.

Per il pozzo dell'Edificio dell'abbazia abbiamo fatto un'analisi complementare che ci ha portati alla definizione di due caratteristiche in più. Vediamo ora che è possibile stabilire dirette corrispondenze fra queste caratteristiche e il pozzo dei giganti dell'Inferno:

1) Anche il pozzo dell'Inferno è da definire come un pozzo di giganti: abbiamo infatti già definito questo pozzo come "pozzo dei giganti" (vedi sopra), custodito com'è dagli orribili giganti che vi formano una catena tutt'attorno (pianta V). (Per la denominazione comune di questo pozzo, cioè "pozzo dei giganti", si può del resto citare un gran numero di commentatori della *Commedia*, per es. Provenzal-*Comm.* (p. 302): "Pozzo dei giganti".)

Bisogna tuttavia fare una precisazione sul "pozzo di giganti": nel caso del pozzo della mole NR l'espressione "di giganti" ha un significato che equivale più o meno a "fatto, creato, costruito da giganti"; per il pozzo dell'Inferno l'espressione va presa invece nel senso di "contenente giganti, pieno di giganti", oppure "legato (in qualche modo) a giganti".

2) Anche il pozzo dei giganti era privo di accessi; era infatti impossible accedervi a causa di quella catena di giganti che lo circondava tutt'attorno. L'inaccessibilità del pozzo è anche ribadita dal fatto che, per entrarvi comunque, Dante e Virgilio devono ricorrere all'aiuto di uno dei giganti, Anteo, a cui Virgilio si rivolge chiedendogli di sollevarli e deporli in fondo al pozzo, cioè nel Cocito (vedi in particolare *Inf.*, XXXI, 112-143).

- *In linea retta con l'asse centrale di ognuna delle moli c'è un pozzo. Sul conto dei pozzi constatiamo che possono essere definiti come pozzi di giganti e che sono privi di accessi.*

B3. LA GALLERIA SOTTERRANEA CHE VA ALLE MOLI

Per accedere all'Edificio esiste, a parte le altre entrate, anche un passaggio sotterraneo, una galleria, che inizia dall'altare della terza cappella della chiesa, dopo la navata laterale nord (vedi pianta I, dove si osserva una linea che potrebbe rappresentare approssimativamente il tracciato della galleria). Si tratta dell'ossario dell'abbazia, il quale, per usare le parole di Adso, "conduce all'Edificio" (*Nome*, p. 166). Per essere più precisi, esso termina nella cucina ("il corridoio [l'ossario] era finito, iniziava una nuova serie di scalini, percorsi i quali non avemmo che spingere una porta di legno duro rinforzata di ferro, e ci trovammo dietro al camino della cucina" (ibid.)). Per l'inizio della galleria si aggiunge che da un certo punto di vista esso può essere definito come posizionato proprio sotto la mole stessa; ci riferiamo ancora una volta alla pianta I, la quale, se appesa su un muro come una qualsiasi mappa geografica, raffigura la cappella con l'altare girevole appunto sotto al pozzo dell'Edificio.

C’è anche un’altra cosa da menzionare sulla galleria: per entrarvi bisogna toccare un teschio, e più precisamente, quel ”quarto teschio a destra” collocato sull’altare della cappella e dove si trova il meccanismo con cui si mette in moto lo stesso altare, il quale, girando su un pernio, scopre l’apertura della galleria. Adso racconta come Guglielmo e lui entrassero per la prima volta nell’ossario:

> Ci appressammo alla terza cappella. La base dell’altare era veramente simile a un ossario, una serie di teschi dalle occhiaie vuote e profonde incutevano timore ai riguardanti ... Guglielmo ripeté a bassa voce le parole che aveva udito da Alinardo (quarto teschio a destra, spingi gli occhi). Introdusse le dita nelle occhiaie di quel volto scarnificato, e subito udimmo come un cigolio roco. L’altare si mosse, girando su un pernio occulto, lasciando intravvedere una apertura buia [l’apertura della galleria]. (ibid., pp. 165-166)

Sapendo che un teschio è un ben appropriato rappresentante della Morte, si può senz’altro fare questa conclusione intorno a quel toccare il teschio: per accedere alla galleria (l’ossario) bisogna toccare un rappresentante della Morte.

Per arrivare alla mole DC (il Monte Purgatorio) c’è pure, come nel *Nome della rosa*, un passaggio sotterraneo. Questo passaggio è naturalmente identico alla galleria che va dal centro della terra (il luogo di Lucifero) fino alla spiaggia dell’isola del Monte Purgatorio. Ascoltiamo le parole di Tommaso Casini che riassume così il testo dantesco: ”Poi Dante e Virgilio, oltrepassato il centro della terra, s’avviano su per uno stretto passo e riescono all’aperto a rivedere le stelle. ... Dante e Virgilio, uscendo all’aperto, si trovano nell’isoletta su cui si eleva il monte del Purgatorio” (***Sommario della Divina Commedia***, in Alighieri, ***Tutte le opere***, p. 818). (Per il pertugio da dove escono ”a riveder le stelle”, cfr. pianta VI.)

Per miglior precisione si deve aggiungere che il passaggio definito non conduce direttamente al Monte Purgatorio, bensì al luogo circoscritto (l’isola) dove ha sito il monte (cfr. sempre pianta VI); il passaggio è comunque, così ci pare, da definire come una via d’accesso per il monte in questione (perché una via d’accesso per es. di un palazzo può anche sfociare nel cortile o in altro spazio davanti allo stesso edificio).

Completiamo la descrizione geografica della galleria sotterranea con il fatto che anche questa, come la galleria NR, ha un inizio che si trova proprio sotto la mole; cfr. per es. pianta III, dove si vede chiaro come la galleria cominci dal centro del mondo, sotto il Monte Purgatorio, ossia la mole DC.

Per la galleria NR abbiamo constatato che l’accesso è possibile toccando un rappresentante della morte. Possiamo dire la stessa cosa della galleria della *Divina Commedia*? Diremmo di sì. In effetti Dante e Virgilio, per raggiungere l’entrata del passaggio che permette loro d’uscire dalla grotta infernale, devono salire su per Lucifero: devono cioè aggrapparsi al suo ”folto pelo” e usarlo come una sorta di scala. Vediamo come Dante descrive la salita:

> ed el [Virgilio] prese di tempo e luogo poste; / e quando l'ali [di Lucifero] furono aperte assai, / appigliò sé alle vellute coste: / di vello in vello giù discese poscia / tra 'l folto pelo e le gelate croste. / Quando noi fummo là dove la coscia / si volge, a punto in sul grosso dell'anche, / lo duca ... volse la testa ov'elli avea le zanche, / e aggrappossi al pel com'uom che sale, / sì che 'n inferno i' credea tornar anche. / "Attienti ben, ché per cotali scale"/ disse 'l maestro ... "conviensi dipartir da tanto male." / Poi uscì fuor per lo foro d'un sasso, / e puose me in su l'orlo a sedere; (*Inf.*, XXXIV, 71-86)

È evidente che uno che sale su per un oggetto, aggrappandovisi, eseguisce nello stesso tempo l'atto di toccare l'oggetto. Ed essendo poi quest'oggetto costituito da Lucifero, altro antichissimo rappresentante della Morte, è altrettanto evidente che se uno tocca Lucifero, tocca un rappresentante della Morte. Ed è proprio ciò che Virgilio (con Dante) fa. Quanto alla qualità di Lucifero di rappresentare la morte, ricordiamo che fu proprio lui a introdurre la morte nel mondo: "Invidia autem diaboli mors introivit in orbem terrarum" (*Sap.*, 2:24).

- *In ognuno dei Territori c'è una galleria sotterranea che conduce alle moli; l'inizio delle gallerie è posizionato sotto le moli stesse; per entrare nelle gallerie bisogna toccare un rappresentante della Morte.*

Forse sarebbe esagerato aggiungere che per entrare nella galleria c'è anche un momento di rotazione: nel *Nome della rosa* è l'altare che gira; cfr. in proposito la citazione "*Nome*, pp. 165-166" su come Adso e Guglielmo entrino per la prima volta nell'ossario: "L'altare si mosse, girando su un pernio occulto, lasciando intravvedere una apertura buia". Nella *Divina Commedia* sono Dante e Virgilio stessi a fare la rotazione: cfr. la citazione "*Inf.*, XXXIV, 71-86" già allegata: "Quando noi fummo là dove la coscia / si volge, a punto in sul grosso dell'anche, / lo duca ... volse la testa ov'elli avea le zanche, / e aggrappossi al pel com'uom che sale, / sì che 'n inferno i' credea tornar anche."

B4. LA PORTA MONUMENTALE

Per entrare nell'abbazia c'è un portale. Adso descrive le sue prime impressioni dell'interno del monastero: "Dopo il portale (che era l'unico varco nelle mura di cinta) si apriva un viale alberato che conduceva alla chiesa abbaziale" (*Nome*, pp. 33-34). Di questo portale possiamo dire alcune cose in più:

1) Guardando la pianta dell'abbazia (pianta I) vediamo che il portale rappresenta l'unica porta d'ingresso per chi viene dal territorio circostante e che esso è situato nella parte occidentale dell'abbazia.

Per il primo fatto si può anche soggiungere che l'unicità del portale come porta d'ingresso viene ribadita da Adso stesso: "... che era l'unico varco nelle mura di cinta" (citazione di sopra);([4])

2) Volendo cogliere, per così dire, il carattere del portale è utile ricorrerre a un vocabolario; in questo caso possiamo usare *Il Grande Dizionario Garzanti della lingua italiana*, Milano 1988 (ristampa). Leggiamo lì, sotto la voce "portale", che un portale è "una porta monumentale di chiese e palazzi". In questa informazione – che

si potrebbe completare dicendo ”chiese, palazzi e altre costruzioni di grandi dimensioni” – sono interessanti soprattutto le parole ”porta monumentale”. Possiamo così concludere che il portale dell’abbazia è una sorta di porta monumentale.

Se vogliamo entrare nel mondo chiuso del Territorio fatale DC, c’è una famosa via d’ingresso: la porta dell’Inferno, quella porta cioè che reca la terribile scritta ”Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate!”. Si tratta insomma della porta attraverso cui Dante e Virgilio entrano nell’Inferno per cominciare il cammino oltretombano. Dante scrive: ”PER ME SI VA NELLA CITTA’ DOLENTE ... LASCIATE OGNI SPERANZA, VOI CH’ENTRATE. / Queste parole di colore oscuro / vid’io scritte al sommo d’una porta” (*Inf.*, III, 1-11).

Sul conto della porta dell’Inferno diciamo anche questo:

1) Per chi viene, per via terra, dal mondo fuori del Territorio fatale DC, la porta dell’Inferno rappresenta la sola porta d’ingresso, cosa che giustifichiamo in questo modo:

Il Territorio fatale DC è composto da tre corpi principali: l’Inferno, il Monte Purgatorio e la galleria intermediaria (e sotterranea) che porta dal fondo dell’Inferno fino all’isola del Monte Purgatorio. Essendo questo monte posizionato su un’isola proprio in mezzo al gran mare dell’emisfero australe ossia dell’acqua (pianta III), il solo modo d’accedervi dal mondo esterno è per via mare o aerea. (Si osservi che la galleria sotterranea non conta in questo caso perché essa, essendo parte dello stesso Territorio fatale DC, non appartiene al mondo esterno.) Non c’è quindi nessun ingresso per via terra. E quanto alla galleria, constatiamo che vi si accede o dal Monte Purgatorio o dall’Inferno; l’entrata dal mondo esterno, per via terra, è dunque esclusa. Resta così l’Inferno, al quale si accede dal territorio del mondo di sopra esclusivamente per la porta dell’Inferno. Per l’esclusività di questa porta, cfr. praticamente qualunque pianta didattica dell’Inferno, per es. le piante IV e V.([5])

2) Per quanto riguarda la posizione geografica della porta dell’Inferno, Dante non è chiaro. Boccaccio scrive nel suo commento alla *Divina Commedia*: ”Domandavasi appresso dove sia l’entrata ad andare in questo inferno, con ciò sia cosa che l’autore, quella nel principio del III canto scrivendo, dove ella sia in alcuna parte non mostra” (*Esposizioni sopra la comedia di Dante*, Milano 1965, p. 14). Possiamo comunque supporre, come pare che anche Boccaccio abbia fatto, che Dante abbia avuto in mente uno dei luoghi indicati dai grandi autori antichi. Partendo da tale ipotesi ci sarà possibile produrre una breve lista di luoghi alternativi. E chi ci aiuterà a compilarla sarà lo stesso Boccaccio: vedi il suo elenco a pp. 14-15 delle *Esposizioni*. In base a quella lista possiamo quindi, per la posizione della porta dell’Inferno, scegliere fra le seguenti alternative: nella regione degli Sciti (Omero), presso il lago d’Averno (Virgilio), a Trenaron, un’”isola non guari lontana da quella estremità d’Acaia, la quale è più propinqua all’isola di Creti” (Stazio), nella regione vicino ”all’entrata nel

mar Maggiore [mar Nero]" (Pomponio Mela). Boccaccio completa poi la lista dicendo: "Altri dicon di Mongibello e di Vulcano e di simili, quello affermando con favole non assai convenienti alle feminelle" (p. 15). Ora, guardando la lista allo scopo di scegliere, possibilmente, fra le alternative proposte, vediamo subito che ce n'è una che spicca particolarmente presentandosi quasi come l'unica alternativa: è naturalmente la regione presso il lago d'Averno. E possiamo giustificare tale scelta con il semplice fatto che nell'***Eneide*** Virgilio stesso fa discendere Enea agli Inferi proprio nella zona intorno a quel lago malsano (vedi *Aeneidos*, VI:236-263([6])). E nella ***Divina Commedia*** è lo stesso Virgilio che fa da guida a Dante, conducendolo per prima cosa, senza la minima esitazione, direttamente alla porta dell'Inferno. Facciamo perciò la riflessione che sarebbe stato strano se Virgilio, pratichissimo com'era degli Inferi e dei suoi componenti, senza nessun commento o altro, avesse portato Dante ad una porta situata diciamo nella regione degli Sciti.

La scelta suggerita viene poi ulteriormente confermata dalla vecchia tradizione latina che, come sappiamo, spesso ricorre proprio alla parola "Avernus" per designare il regno dell'Inferno, uso che è stato tramandato anche nell'italiano moderno. Cfr. anche altre testimonianze, per es. *Petit Larousse illustré 1990* (Paris), dove sotto la voce "AVERNE" si legge: "lac d'Italie, près de Naples ... Dans l'Antiquité, on le considérait comme l'entrée des Enfers".

Da questa serie d'indizi non ci pare troppo ardito supporre che con ogni probabilità l'entrata dell'Inferno dantesco fosse proprio nei pressi del lago d'Averno.

Ma ritornando a quello che ci interessa: il sito di quest'entrata, è da definire "ad oriente" oppure "ad occidente"? Prima di rispondere bisogna stabilire che cosa s'intenda realmente con tali espressioni, tanto più che nel Medioevo i concetti base delle cose geografiche erano in parte differenti rispetto ad oggi; pensiamo fra l'altro – riferendoci naturalmente al nostro caso attuale della porta infernale – al meridiano fondamentale (long. ±0°), linea che oggi attraversa Greenwich ma che al tempo di Dante attraversava invece Gerusalemme. A questo proposito citiamo Edward Moore: "Jerusalem was in the system of Dante, as of the other authers we have referred to, and indeed in general mediaeval belief, the omphalós tēs ghēs([7]) [punto di mezzo del mondo], and this is therefore the 'Greenwich', so to speak, of Dante's computations of longitude" (Moore, *The date assumed ecc.*, p. 68). Da tale concezione del punto di mezzo del mondo deriva che "The Northern Hemisphere was symmetrically divided into two parts, Asia in the east, and Europe and Africa in the west" (ibid., p. 66). E con quest'ultima frase ("Europe and Africa in the west") abbiamo risposto alla nostra domanda.

Concludiamo infine per la posizione della porta dell'Inferno dantesco: Con ogni probabilità essa è da collocarsi nella zona del lago d'Averno, zona che secondo la concezione medievale è situata ad occidente.

3) Le parole scritte al di sopra della porta (”PER ME SI VA ecc.”) costituiscono una sorta di ammonimento per chi entra; concludiamo pertanto che la porta è da definire come una porta monumentale, se prendiamo ”monumentale” nel suo senso di ”che avverte, che ammonisce”, secondo ”monumentale” = ”di monumento”, dove ”monumento” è ”ciò che costituisce un segno evidente ... che ... vuole significare una minaccia, un monito, un richiamo” (Battaglia, *op. cit.*, voce ”monumento”, significato 6); cfr. pure il verbo latino ”monere” = avvertire, ammonire, ecc.

- *Ogni Territorio è dotato di una porta monumentale situata nella parte occidentale dello stesso Territorio; la porta rappresenta per chi viene per via territoriale la sola porta d’ingresso del Territorio.*

C. DEFINIZIONE DELL’ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 4

Il Territorio fatale è un territorio circoscritto in cui sono riconoscibili:

1) una mole (in seguito chiamata la Mole) con queste caratteristiche: al suo piano superiore si trova il Paradiso Terrestre. Guardata da certi punti sembra innalzarsi verso il cielo. Rispecchia nella sua costruzione i numeri santi 3, 4, 5, 7, 8;

2) un pozzo situato in linea retta con l’asse centrale della Mole comprendente il Paradiso Terrestre; il pozzo è da definire come una sorta di pozzo di giganti; è privo di accessi;

3) una galleria sotterranea (chiamata in seguito la Galleria sotterranea) che conduce alla Mole; l’inizio della galleria è posizionato sotto la Mole stessa; per entrare nella galleria bisogna toccare un rappresentante della Morte;

4) una porta monumentale che è situata nella parte occidentale dello stesso territorio e che rappresenta, per chi viene da fuori per via terra, la sola porta d’ingresso.

*

Dopo l’analisi dei due territori che ci ha portato a definire l’elemento omologo NR/DC 4, vorremmo fare un commento finale: è interessante infatti vedere come il costruttore della pianta dell’abbazia sia riuscito a creare questa buona combinazione di elementi che così elegantemente legano i due territori l’uno all’altro: si tratta cioè di una serie tutta breve i cui elementi sembrano seguire certe tappe del cammino di Dante, tappe che sono poche sì, ma nello stesso tempo assai significative in quanto rappresentano bene il principio, la fine e la parte centrale del cammino di Dante insieme con Virgilio. Ecco le tappe dantesche:

> la porta d’ingresso che conduce all’Inferno, contraddistinto fra l’altro per mezzo del pozzo dei giganti; poi la galleria sotterranea che comincia dalla Morte e porta al Monte Purgatorio con la sua complicata struttura numerica e alla cui cima si trova il Paradiso Terrestre; e da qui si leva ai cieli del Paradiso.

Ecco gli elementi corrispondenti nel *Nome della rosa*:

> la porta monumentale – il pozzo dell'Edificio – la galleria che "comincia da un teschio" e conduce all'Edificio – l'Edificio stesso con la sua intrecciata costruzione e al cui piano superiore si trova il Fons Adae, cioè il Paradiso Terrestre – l'altezza dell'Edificio che da certi punti sembra alzarsi verso il cielo.

Facciamo un altro commento sul pozzo dell'Edificio: può trattarsi di un caso, ma quella del pozzo come elemento rappresentante l'Inferno sembra una scelta perfetta; infatti, nei drammi antichi francesi l'Inferno era descritto proprio come un pozzo; cfr. per es. Vernon: "Tommaséo points out that in old French dramas Hell was depicted as a pit or well, constructed of black stones" (Vernon-*Inf.*, I, p. 532).

Per le corrispondenze fra i due territori, vedi anche I-2.3, sez. 3, riassunto B.

Note

[1] Per questa divisione tripartita dell'Edificio ecco alcune testimonianze esplicite: *I piano:* cucina + refettorio: "ma la cucina occupa solo la metà occidentale del primo piano, nella seconda metà vi è il refettorio" (*Nome*, p. 77); *II piano:* scrittorio: "Arrivati al sommo della scala entrammo, per il torrione orientale, allo scriptorium ... Il secondo piano non era bipartito come quello inferiore" (p. 79); *III ed ultimo piano:* biblioteca: "Quanto al terzo piano, dove un tempo e per centinaia di anni v'era stato il labirinto [la biblioteca], era ormai praticamente distrutto" (p. 494); "Potrete aggirarvi per tutta l'abbazia, ho detto. Non certo per l'ultimo piano dell'Edificio, nella biblioteca" (p. 43).

[2] Per la *Summa Theologiae* e le sue parti rimandiamo alla bibliografia.

[3] I termini di "amore perverso", "amore deficiente" e "amore eccessivo" sono stati presi dall'introduzione di una delle innumerevoli edizioni commentate della *Commedia* (vedi Lucchi-*Comm.*, p. 23).

[4] Benché il portone rappresenti, come dice Adso, l'"unico varco nelle mura di cinta", ci sono evidentemente anche altre entrate; lo ammette per es. Remigio conversando con Guglielmo che sta indagando sulla morte di Venanzio: "'Quella sera cercavo cibo da regalare alla giovane che Salvatore doveva far entrare nella cinta... '
'Da dove?'
'Oh, la cinta delle mure ha altre entrate, oltre al portale. Le conosce l'Abate, le conosco io...'" (*Nome*, p. 277). Ebbene, queste "altre entrate" non erano certo delle porte normali, ma piuttosto pertugi o altri tipi di entrate meno convenzionali; non sarà quindi troppo ardito affermare che non dovevano avere carattere di porte d'ingresso; e, in conseguenza di ciò, non dovevano neppure competere per il titolo di "unica porta d'ingresso".

[5] Si deve tuttavia ammettere che esistevano naturalmente anche altri canali per entrare nell'Inferno. Si pensi fra l'altro alle lacrime del gran veglio del monte Ida di Creta, lacrime che formano i primi tre fiumi infernali (*Inf.*, XIV, 115-116). Ma le lacrime non entrano di sicuro nella grande voragine dell'Inferno attraverso una porta.

[6] Secondo il testo in Vergilius, *Opera*, Oxford 1969, pp. 103-422.

[7] Nel testo di Moore la *ó* è breve, e le *e* sono lunghe (cioè *eta* con accento circonflesso).

I-2.2.4 CIÒ CHE ACCADDE PRIMA DEI SETTE GIORNI

In questo capitolo definiremo un solo elemento omologo, il quale si riconnette alle persone di Adelmo e di Lucifero rispettivamente.

ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 5
La persona caduta

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due scene in ognuna delle quali si assiste a una persona che sta immersa nel ghiaccio. Le scene appartengono ambedue agli elementi iniziali delle rispettive strutture d'origine (I-1.4, sez. 1). Definizione delle scene:

Alcuni giorni prima dell'arrivo di Adso e Guglielmo all'abbazia, accade un tragico fatto: Adelmo([1]), il giovane alluminatore, si getta nel cuore della notte dal muro fra gli stabbi e il torrione orientale dell'Edificio. Il suo corpo è poi trascinato da una frana provocata dalla tempesta della stessa notte. Il giorno dopo il corpo lacerato ed esanime è trovato sotto il detto torrione, in mezzo alla neve ghiacciata:

> [Adelmo] era probabilmente precipitato durante le ore più buie della notte. Notte di grande tempesta di neve, in cui cadevano fiocchi taglienti come lame ... Fatto molle da quella neve che si era dapprima sciolta e poi indurita in lamine di ghiaccio, il suo corpo era stato trovato ai piedi dello strapiombo, dilaniato dalle rocce contro cui aveva rimbalzato. (*Nome*, p. 40)

Di quest'episodio isoliamo la scena in cui il corpo di Adelmo, dopo la caduta, è immerso nel ghiaccio sotto il torrione orientale.

La morte di Adelmo rappresenta nella struttura NR la prima tromba apocalittica (per la serie delle trombe, si raccomanda di consultare digressione XVI).

Per determinare la corrispondente scena della *Divina Commedia* risaliamo a un tempo che precede grandemente il cammino di Dante: arriviamo così al tempo della caduta dal cielo di Lucifero, l'angelo ribelle. Ed è in questo grande avvenimento, l'inizio della struttura DC, che si trova la scena che corrisponde a quella del *Nome della rosa*: è precisamente la scena, o il momento, in cui Lucifero, dopo la gran caduta, sta immerso nel ghiaccio del Cocito in fondo all'Inferno.

Per quanto riguarda il ghiaccio del Cocito bisogna precisare che esso si è formato *dopo* la caduta di Lucifero: è Lucifero stesso a provocarne l'agghiacciamento. Ecco come Dante descrive le ali del capo dell'Inferno e la loro funzione: "[Le ali di Lucifero] Non avean penne, ma di vipistrello / era lor modo; e quelle svolazzava, / sì che tre venti si movean da ello: / quindi Cocito tutto s'aggelava" (*Inf.*, XXXIV, 49-52). (Come una curiosità che può essere del tutto casuale, notiamo che anche il ghiaccio sotto il torrione orientale dell'Edificio si è formato *dopo* la caduta di Adelmo; cfr. la citazione "*Nome*, p. 40" di sopra.)

B. ANALISI COMPARATIVA

Tempo delle scene (B1) – Descrizione dei luoghi con i corpi (B2) – Motivo della caduta (B3) – Descrizione delle persone cadute (B4).

B1. TEMPO DELLE SCENE

La scena NR ha luogo qualche giorno prima dell'arrivo all'abbazia di Adso e Guglielmo, cioè prima dei Sette giorni. Precisiamo che determinando il tempo della caduta di Adelmo in "qualche giorno prima dell'arrivo ecc.", ci appoggiamo alla seguente citazione dove Adso riferisce il colloquio avvenuto il Primo giorno tra Guglielmo e l'Abate sulla morte di Adelmo: "[L'Abate] Prese dunque a raccontare, con molta prudenza nella scelta delle parole e lunghe perifrasi, di un fatto singolare che era accaduto pochi giorni prima" (*Nome*, p. 40).

La scena DC ha luogo, come si sa, molto tempo prima del cammino di Dante: anche questa scena accade pertanto prima dei Sette giorni.([2])

- *Le scene hanno luogo prima dei Sette giorni.*

B2. DESCRIZIONE DEI LUOGHI CON I CORPI

Posizione dei luoghi (B2.1) – Esalazioni dei luoghi (B2.2) – Gli oggetti aventi l'apparenza di fuscelli di paglia (B2.3) – Condizione atmosferica dei luoghi (B2.4).

B2.1. POSIZIONE DEI LUOGHI

Nel torrione orientale dell'Edificio si trova, all'ultimo piano, una parte della biblioteca le cui stanze formano con le loro lettere d'identificazione il FONS ADAE (pianta II). Come già sappiamo (punto B1.1 del capitolo precedente), il Fonte di Adamo equivale al Paradiso Terrestre. E siccome il Paradiso Terrestre è situato nel torrione orientale sotto il quale si trovava il corpo lacerato di Adelmo, si conclude che la posizione di quel corpo può essere definita proprio come sotto lo stesso Paradiso.

Precisando ancora di più tale posizione possiamo constatare che il posto del corpo di Adelmo era proprio in fondo ad un abisso. Infatti, nel descrivere il luogo dove si è precipitato il giovane monaco, Adso usa appunto il nome di "abisso". Adso scrive: "A causa dei molti rimbalzi che il corpo aveva subito precipitando, non era facile dire da qual punto esatto fosse caduto: certamente da una delle finestre che si aprivano per tre ordini di piani sui tre lati del torrione esposti verso l'abisso" (*Nome*, p. 40). Adso continua un po' più avanti nel testo riferendo la discussione avvenuta tra Guglielmo e l'Abate sui particolari oscuri della morte dell'infelice e in cui Guglielmo fa uso della stessa parola: "E voi vi chiedete chi possa averlo, non dico spinto nell'abisso, ma issato nolente sino al davanzale" (ibid., p. 41). Da queste due citazioni si conclude che il luogo sotto il torrione orientale dove fu trovato il corpo di Adelmo, aveva carattere di abisso.

Del lago Cocito, il luogo ghiacciato in cui si trova Lucifero, si sa che è situato sotto il Paradiso Terrestre. Per verificarlo basta guardare praticamente qualsiasi

pianta illustrativa del mondo dantesco, per es. le piante III, IV e VII. Lì vediamo (ancora una volta) che il Paradiso Terrestre si trova all'ultimo piano del monte del Purgatorio (pianta VII), che questo monte si alza, più o meno con la forma del cono dell'Inferno, in mezzo al mare dell'emisfero australe (pianta III) e che Lucifero ha il suo posto attuale in fondo all'Inferno, e più precisamente, nel punto centrale della Terra (pianta IV). Rispetto al Paradiso Terrestre, Lucifero si trova quindi proprio al di sotto.

Ma quanto "al di sotto"? Ricordiamo che abbiamo già precisato il posto di Lucifero, cioè in fondo all'Inferno. E per quanto riguarda l'Inferno, è naturalmente possibile caratterizzarlo in molti modi, ma in questo contesto è utile ricorrere alle parole di Dante stesso il quale lo caratterizza proprio come un abisso. Ecco quanto dice quando lui e Virgilio, dopo aver attraversato il corpo del Diavolo, stanno finalmente per lasciare l'Inferno: "'Prima ch'io dell'abisso mi divella, / maestro mio,' diss'io quando fui dritto, / 'a trarmi d'erro un poco mi favella'" (*Inf.*, XXXIV, 100-102); cfr. pure le parole di Dante sulla proda dell'Inferno, nel canto IV dell'*Inferno*: "Vero è che 'n su la proda mi trovai / della valle d'abisso dolorosa" (vv. 7-8).

Insomma, la posizione di Lucifero è in fondo all'Inferno, cioè in fondo ad un abisso.

- *Il luogo dove si trovano le persone cadute è situato in fondo ad un abisso, sotto il Paradiso Terrestre dei rispettivi Territori.*

B2.2. ESALAZIONI DEI LUOGHI

Il luogo dove si trova Adelmo è un luogo puzzolente. Lo sappiamo per il fatto che il corpo viene a trovarsi, dopo la frana, sotto il torrione orientale in mezzo al letame. Si tratta dello strame che si getta dall'abbazia e di cui parte, la notte funesta, è scivolata sotto il torrione insieme al corpo del monaco. E per la qualità odorosa di questo strame, ascoltiamo Adso che ci racconta: "Dico strame, perché si trattava di una gran frana di materia puteolente, il cui odore arrivava sino al parapetto da cui mi affacciavo; evidentemente i contadini venivano ad attingervi dal basso onde usarne per i campi" (*Nome*, p. 93). Lo strame era quindi la solita miscela di paglia e sterco. (A questa miscela ritorneremo ancora una volta: vedi punto B2.3 qui sotto).

Il Cocito, il luogo dove è immerso Lucifero, si trova in fondo al pozzo dell'Inferno, e di tutta questa "cisterna" sappiamo che emana cattivo odore, ciò che si capisce da queste parole di Dante quando sta sulla ripa dell'abisso: "e quivi per l'orribile soperchio / del puzzo che 'l profondo abisso gitta, / ci raccostammo, in dietro, ad un coperchio / d'un grand'avello" (*Inf.*, XI, 4-7). Insomma, anche il Cocito, dove si trova Lucifero, è un luogo puzzolente.([3])

- *I luoghi sono puzzolenti.*

B2.3. GLI OGGETTI AVENTI L'APPARENZA DI FUSCELLI DI PAGLIA

Sul luogo dove fu ritrovato il corpo morto di Adelmo esiste, come abbiamo visto nel punto precedente, una certa quantità di materia puzzolente, e nello stesso punto abbiamo pure visto (citazione "*Nome*, p. 93") che questa materia era composta da strame ("Dico strame, perché si trattava di una gran frana di materia puteolente, il cui odore ecc."). Esaminando più da vicino la qualità dello strame espulso arriviamo a concludere che essendo questo mescolato con sterco – la materia veniva infatti usata dai contadini come concime per i campi (ibid.) –, doveva con ogni probabilità trattarsi di uno strame di paglia usato per lettiera del bestiame; e della paglia in genere possiamo dire che consiste di per sé di una certa quantità di fuscelli. (Che all'abbazia non ci fosse penuria di paglia, si capisce fra l'altro da come Adso descrive la cella di Guglielmo in cui doveva dormire la prima notte: "Per quella notte avrei potuto dormire in una vasta e lunga nicchia che si apriva nella parete della cella, su cui [il cellario] aveva fatto disporre della buona paglia fresca" (*Nome*, p. 35).)

Se Dante, nel luogo in cui si trova Lucifero, non rinviene propriamente dei fuscelli di paglia, vi reperisce almeno degli oggetti (anime) che appaiono come fuscelli; cfr. queste parole di Dante in cui descrive il ghiaccio del Cocito e come esso fosse pieno di anime dannate: "Già era [io], e con paura il metto in metro, / là dove l'ombre tutte eran coperte, / e trasparìen come festuca in vetro" (*Inf.*, XXXIV, 10-12).

- *Nei luoghi ci sono degli oggetti che hanno l'apparenza di fuscelli di paglia.*

B2.4. CONDIZIONE ATMOSFERICA DEI LUOGHI

La notte della caduta di Adelmo viene descritta così da Adso: "[Era una] Notte di grande tempesta di neve, in cui cadevano fiocchi taglienti come lame, che sembravano grandine, spinti da un austro che soffiava impetuoso" (*Nome*, p. 40). Concentrandoci sul vento della tempesta, ricaviamo dalla descrizione che si trattava di un vento che era sia forte ("soffiava impetuoso") che gelido (i suoi fiocchi erano "taglienti come lame").

Nel definire le fattezze di Lucifero, Dante ci dà tra l'altro questa viva descrizione: "Sotto ciascuna [delle sue tre facce] uscivan due grand'ali, / quanto si convenìa a tanto uccello: / vele di mar non vid'io mai cotali. / Non avean penne, ma di vipistrello era lor modo" (*Inf.*, XXXIV, 46-50). Dante continua il racconto descrivendo ciò che il Diavolo stava facendo con quelle sue ali "di vipistrello": "e quelle svolazzava, / sì che tre venti si movean da ello" (vv. 50-51). E l'effetto dello "svolazzare" è descritto nel verso seguente: "quindi Cocito tutto s'aggelava" (v. 52). Insomma, il luogo dove si trovava Lucifero era un luogo dove spirava un vento assai gelido.

Se vogliamo poi sapere l'intensità del vento, può essere utile ricorrere ai seguenti versi in cui Dante descrive come doveva cercar riparo dietro a Virgilio proprio a

causa di tale vento, che quindi doveva essere forte: ”Come quando una grossa nebbia spira, / o quando l’emisperio nostro annotta, / par di lungi un molin che ’l vento gira, / veder mi parve un tal dificio [Lucifero] allotta; / poi per lo vento mi ristrinsi retro al duca mio” (ibid., vv. 4-9).

Da tutti questi passi si deduce che nel luogo dove si trovava Lucifero, il Cocito, spirava un vento che era sia gelido che forte.

- *Nei luoghi spira un vento gelido e forte.*

B3. MOTIVO DELLA CADUTA

Di Adelmo sappiamo che si è gettato dal muro in un eccesso di autopunizione per i suoi peccati di superbia. Ascoltiamo infatti queste disperate parole che rivolge a Berengario, la notte, non molto prima del salto disperato dal muro: ”Sono dannato!”; ”Tal quale mi vedi hai di fronte a te un reduce dall’inferno e all’inferno bisogna che torni”; ”E questa pena mi è stata data dalla divina giustizia per la mia vanagloria” (*Nome*, p. 123). Poco dopo si getta dal muro. Quanto alla superbia di Adelmo, prima della sua caduta, ne era testimone anche Ubertino di Casale: ”C’era qualcosa di... di femminile, e dunque di diabolico in quel giovane che è morto ... Ma ti ho detto anche la superbia, la superbia della mente, in questo monastero consacrato all’orgoglio della parola, alla illusione della sapienza... ” (ibid., p. 68).

Dalla lettura della *Bibbia* sappiamo che Lucifero fu cacciato dai Cieli da Dio per punizione della sua superbia; cfr. anche la seguente terzina di Beatrice nel Primo Mobile del Paradiso: ”Principio del cader fu il maladetto / superbir di colui che tu vedesti / da tutti i pesi del mondo costretto” (*Par*., XXIX, 55-57). (Per ”colui ecc.” s’intende qui Lucifero.)

- *Le persone interessate sono cadute per punizione dei peccati di superbia.*

B4. DESCRIZIONE DELLE PERSONE CADUTE

L’aspetto delle persone, prima e dopo la caduta (B4.1) – Lato diabolico e lato femminile nelle persone cadute (B4.2) – Il peso del mondo (B4.3) – Le gocce cocenti (B4.4) – Le persone come portatori di luce (B4.5) – Il domicilio (B4.6).

B4.1. L’ASPETTO DELLE PERSONE, PRIMA E DOPO LA CADUTA

Della persona di Adelmo sappiamo non soltanto che era un monaco giovane; sappiamo pure che era molto avvenente. Leggiamo quanto Adso e Guglielmo vennero a sapere da Bencio, il monaco svedese, nella loro discussione con lui circa la vita morale dell’abbazia: ”Dunque da tempo i monaci ironizzavano sugli sguardi teneri che Berengario lanciava ad Adelmo, che pare fosse di grande avvenenza” (*Nome*, p. 143). Però, questa sua avvenenza Adelmo l’aveva solo prima della caduta tra le rocce e della successiva frana; dopo egli doveva presentare un aspetto piuttosto sconvolgente. E di questo fatto abbiamo almeno due indizi. Eccone il primo:

Adso ci riferisce la descrizione della morte del giovane monaco, a cui Guglielmo giunge per mezzo della logica:

> E allora pensa se non sia più... come dire?... meno dispendioso per la nostra mente pensare che Adelmo, per ragioni ancora da appurare, si sia gettato sponte sua dal parapetto del muro, sia rimbalzato sulle rocce e, morto o ferito che fosse, sia precipitato nello strame. Poi la frana, dovuta all'uragano di quella sera, ha fatto scivolare e lo strame e parte del terreno e il corpo del poveretto sotto il torrione orientale. (p. 99)

Il secondo indizio è la testimonianza dell'Abate sullo stato del corpo di Adelmo, riferita nella sua conversazione con Guglielmo, il Primo giorno: "il suo corpo era stato trovato ai piedi dello strapiombo, dilaniato dalle rocce contro cui aveva rimbalzato. ... A causa dei molti rimbalzi che il corpo aveva subito precipitando, non era facile dire ..." (p. 40). Quest'ultima testimonianza dello stato miserabile del corpo di Adelmo viene anche ricordata più tardi da Guglielmo: "Quanto al cadavere di Adelmo, l'Abate ci ha detto che era lacerato dalle rocce" (p. 99).

Alle testimonianze sul corpo dilaniato di Adelmo dobbiamo aggiungere che parlando di corpo s'intendono naturalmente anche testa e faccia; sarebbe infatti difficile pensare che nei rimbalzi del suo corpo sulle rocce fosse rimasta intoccata in qualche strano modo la parte superiore del corpo.

Nel descrivere l'aspetto di Lucifero Dante si esprime in modo chiaro: "S'el fu sì bello com'elli è or brutto, / e contra 'l suo fattore alzò le ciglia, / ben dee da lui procedere ogni lutto" (*Inf.*, XXXIV, 34-36). Lui era cioè bello prima della caduta, e brutto dopo. Per ribadire ancora la bellezza di Lucifero prima della caduta, si può allegare anche questa testimonianza inserita nel testo dantesco alcune terzine prima della citazione precedente: "Quando noi fummo fatti tanto avante, / ch'al mio maestro piacque di mostrarmi / la creatura ch'ebbe il bel sembiante" (vv. 16-18). Altre testimonianze della bruttezza di Lucifero dopo la caduta non sono sicuramente necessarie.([4])

- *Ambedue le persone erano belle prima della caduta; dopo presentavano un brutto aspetto.*

B4.2. LATO DIABOLICO E LATO FEMMINILE NELLE PERSONE CADUTE

La personalità di Adelmo era assai complicata. Tra i lati della sua persona, quale la conosciamo noi, si possono definire almeno questi due: lato diabolico e lato femminile. Per tali aspetti rimandiamo alla già citata testimonianza di Ubertino di Casale: "C'era qualcosa di... di femminile, e dunque di diabolico in quel giovane che è morto" (*Nome*, p. 68). A parte questa citazione sul lato diabolico di Adelmo, si può aggiungere che anche la sua superbia della mente (punto B3) rientra bene nel quadro diabolico, perché questa superbia era l'espressione di una voglia di sapere sempre di più allo scopo di sentirsi o apparire migliore di quello che era in realtà (il nucleo della

superbia); e la sapienza che ne risultava non era soltanto l'illusione di una vera sapienza, ma anche una sapienza diabolica, almeno se ci atteniamo alla definizione che ci fornisce San Tommaso della sapienza indirizzata a raggiungere qualcosa di più eccellente dello stesso portatore della sapienza (non perfetta): "Unde si [colui che vuole sapere] praestituat sibi finem ... in aliqua excellentia [sopra il livello giusto], vocatur *sapientia diabolica*, propter imitationem superbiae diaboli" (*Summa II-II*, q. 45, a. 1, ad 1).

Guardiamo adesso a Lucifero. Di lui possiamo senz'altro dire che è un po' complicato... Se vogliamo tuttavia definire qualche lato della sua personalità, ce n'è almeno uno che si presenta, per così dire, automaticamente: il suo lato diabolico. Per questo suo lato non occorrono ulteriori giustificazioni.

Ma sul conto di lui è anche possibile definire altri lati, fra cui si trova uno che si può definirsi addirittura "femminile". Però, per giustificarlo occorre ragionare per tappe.

Per prima cosa alleghiamo una citazione dalla *Vita nuova* di Dante: "... con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scritto: 'Nomina sunt consequentia rerum'" (cap. XIII).([5]) Con queste parole Dante vuole esprimere il concetto che i nomi delle cose sono perfettamente idonei ai portatori degli stessi nomi. Lo fa commentando la dolcezza che sente nel nome di Amore (ibid.). In base a quest'affermazione – che prendiamo qui come un dictum auctoritatis e da cui parte il ragionamento che segue – sarà quindi lecito, se vogliamo identificare i lati della personalità di Lucifero, fare un esame anche del suo nome. E in questo nome troviamo nascosto un lato interessante: il nome "Lucifero" sta infatti ad indicare non soltanto il capo dei demoni ma anche il pianeta Venere (vedi per es. *Il Nuovo Zingarelli*); e come ben si sa, il segno grafico di Venere è ♀, segno che fuori l'ambito astronomico è il simbolo per eccellenza della donna come tipo biologico. Dunque, esaminando il nome di Lucifero siamo in grado di definire un segno grafico che porta direttamente alla femminilità stessa. Possiamo insomma dire che nel suo nome c'è un lato femminile, ed essendo generalmente il nome di una persona una parte importante della stessa persona ("Nomina sunt consequentia rerum"), concludiamo che il lato femminile del suo nome, fa parte anche della sua persona. (Per un altro lato nascosto di Lucifero che si ricava dal suo nome, vedi punto B4.5 più sotto.)

- *Entrambi avevano nelle loro personalità due lati particolari: lato diabolico e lato femminile.*

B4.3. IL PESO DEL MONDO

Il Secondo giorno Guglielmo ha una sorta di interrogatorio con Berengario sulle ultime ore di vita di Adelmo. Berengario è molto turbato ma riesce tuttavia a tracciare un disegno abbastanza coerente sullo stato d'animo del suo confrate amato. Egli

descrive Adelmo come un'anima assai tormentata e rammenta fra l'altro queste parole del giovane monaco: "'Vedi tu,' disse [Adelmo], 'questa cappa di sofismi della quale sono stato vestito sino a oggi? Questa mi grava e pesa come avessi la maggior torre di Parigi o la montagna del mondo in su le spalle e mai la potrò più porre giù'" (*Nome*, p. 123). Dalle parole si ricava questo: Adelmo si sentiva come avesse la montagna del mondo sulle spalle; in senso figurato era cioè gravato dal peso del mondo.

Anche Lucifero, nel suo posto al centro del mondo, ha un peso figurato non minore sulle spalle. Leggiamo quanto Beatrice insegna a Dante sull'origine del male: "Principio del cader fu il maladetto / superbir di colui che tu vedesti / da tutti i pesi del mondo costretto [compresso(6)]" (*Par*., XXIX, 55-57). Per quest'ultimo verso Dino Provenzal fa il seguente commento: "Verso magnifico, pesantissimo, in cui rivediamo Lucifero prigioniero del ghiaccio in mezzo al globo terracqueo" (Provenzal-*Comm.*, p. 885); commento a cui suppliamo: "e avente sopra di sé 'tutti i pesi del mondo'". Ecco anche l'interpretazione di Sapegno: "causa della caduta fu la superbia di Lucifero, che tu vedesti confitto al centro della terra, su cui gravita il peso di tutto l'universo" (Sapegno-*Comm.*, III, p. 360).

Insomma, anche Lucifero era gravato in senso figurato dal peso del mondo. Precisiamo tuttavia che il "peso del mondo" di Lucifero non era dello stesso tipo di Adelmo: il peso di Adelmo consisteva di un "monte di pensieri", mentre quello di Lucifero era praticamente tutto l'emisfero terrestre ("il mondo"), che gli stava sopra quasi come una montagna in bilico.

- *Le due persone erano gravate in senso figurato dal peso del mondo.*

B4.4. LE GOCCE COCENTI

Nell'interrogatorio con Berengario, a cui abbiamo accennato nel punto precedente, Berengario rivela anche come, durante il suo incontro con Adelmo nel cimitero dell'abbazia, venisse bruciato da una goccia che credeva di sudore. Ecco le sue parole: "E [Adelmo] scosse il dito della sua mano che ardeva, e mi cadde sulla mano una piccola goccia del suo sudore e mi parve che mi forasse la mano" (*Nome*, p. 123). Questa goccia non era però di sudore come credeva lui; secondo Guglielmo, che nel suo modo indagatorio era arrivato (come pare) a una plausibile ricostruzione dei particolari della scena, si trattava invece di una goccia di una candela accesa che Adelmo portava con sé, e fu quella goccia a cadere sulla mano di Berengario dandogli una sensazione di forte bruciore. Guglielmo conclude: "E se Adelmo veniva dal coro portava forse un cero, e la goccia sulla mano dell'amico era solo una goccia di cera. Ma Berengario si è sentito bruciare molto di più perché Adelmo certamente lo ha chiamato suo maestro" (p. 125).

Anche il capo di Lucifero produce delle gocce, e più precisamente, gocce di

pianto, cioè lacrime; cfr. queste parole di Dante che descrive la sua testa tripartita: ”Con sei occhi piangea, e per tre menti / gocciava ’l pianto e sanguinosa bava” (*Inf.*, XXXIV, 53-54). Che questo pianto non fosse costituito da lacrime di gioia, si deduce dai seguenti versi dove Dante descrive il pianto che s’ode in altre parti del Cocito: ”Lo pianto stesso lì pianger non lascia, / e ’l duol che truova in su li occhi rintoppo, / si volge in entro a far crescer l’ambascia” (ibid., XXXIII, 94-96). Per ritornare al pianto di Lucifero, esso era indubbiamente provocato dalla stessa cosa, cioè da un dolore che si suppone fosse tra i più profondi e intensi. E come sappiamo, per le lacrime di un gran dolore si usa anche la locuzione ”lacrime cocenti”.

- *Erano ambedue produttori di gocce cocenti.*

B4.5. LE PERSONE COME PORTATORI DI LUCE

Riferendoci ancora una volta all’interrogatorio di Guglielmo con Berengario, segnaliamo sul conto di Adelmo un altro tratto caratteristico che spicca nell’incontro sul cimitero dietro la chiesa. Berengario rivela infatti che Adelmo, vagando fra le tombe, aveva con sé una luce. Ecco le parole di Berengario: ”‘Non so che cosa facessi nel cimitero, non ricordo. Non so perché ho visto il suo volto [di Adelmo], forse avevo una luce, no... lui aveva una luce, portava un lume’” (*Nome*, p. 124). In questo contesto lugubre Adelmo appare quindi come un portatore di luce (lume). (Data questa sua qualità di portare luce e quindi anche di rendere luce, non possiamo non sospettare che sia più di un puro caso che lui all’abbazia copra proprio la funzione di alluminatore (”grande maestro miniatore” (*Nome*, p. 40).)

Per Lucifero è chiaro che nella sua grotta infernale non portava nessuna luce. Ma esaminandolo sotto un aspetto linguistico non è difficile caratterizzare anche lui come un portatore di luce. Infatti, consultando i vocabolari per stabilire l’etimologia del suo nome comune, LUCIFERO, constatiamo subito che il suo nome è stato coniato sulla matrice latina ”luciferus” che significa appunto ”portatore di luce”, matrice che a sua volta è stata modellata su una corrispondente greca (phosphóros).

Forse ci si domanda a questo punto quanti lati si nascondano nel nome di Lucifero. Consultando *Il Nuovo Zingarelli*, voce ”Lucifero”, si arriva a definire questi: portatore di luce (senso etimologico) – il pianeta Venere – angelo della luce, Demonio, capo dei demoni – persona rabbiosa e cattiva. Di questi significati è quindi solo l’ultimo ad essere lasciato da parte in quest’analisi (con riservazione per l’ultimo aggettivo) .

- *Le due persone erano portatori di luce.*

B4.6. IL DOMICILIO

A detta di Adelmo stesso, il suo domicilio era nientemeno che l’Inferno. Ecco ancora una volta le sue parole dirette a Berengario la notte prima del suo suicidio: ”‘Sono

dannato!' così mi disse. 'Tal quale mi vedi hai di fronte a te un reduce dall'inferno e all'inferno bisogna che torni'" (*Nome*, p. 123). Ma per tale domicilio esclusivo dobbiamo precisare che qui si tratta naturalmente di un domicilio figurato; possiamo tuttavia concludere che almeno da *un* punto di vista, quello figurato, il domicilio di Adelmo era proprio l'Inferno.

In questo contesto vorremmo anche far notare che abbiamo a che fare con un buon esempio di un tipo di presagio che incontreremo più volte nel corso della nostra analisi: vedi per es. i presagi in occasione della caduta di Malachia (I-2.2.5.10, punto B2), dell'apertura del finis Africae (digressione XIV); per non parlare della serie delle trombe apocalittiche. Nel presente caso si tratta di un presagio espresso inconsapevolmente da Adelmo sulla propria caduta nell'abisso (l'Inferno) oltre il muro dell'abbazia. E per tutti questi presagi possiamo naturalmente domandarci quale sarebbe la forza che li ispira o provoca e poi mette in moto la loro realizzazione. Il castigo divino, l'angelo castigatore, altre forze oscure?

Ma ritorniamo a Lucifero. Il suo domicilio è naturalmente l'Inferno (in senso reale).

- *Per tutte e due le persone cadute l'Inferno rappresenta un domicilio, figurato o no che sia.*

Si noti del resto che è possibile creare un bisticcio intorno ad un domicilio alternativo di Adelmo, che anch'esso ha legami con la caverna di Lucifero (vedi digressione VIII).

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 5

Prima dei Sette giorni si è in presenza di una persona che è immersa nel ghiaccio in fondo ad un abisso, sotto il Paradiso Terrestre del Territorio fatale. Questa persona è caduta dall'alto per punizione dei suoi peccati di superbia. Prima della caduta era avvenente, dopo la caduta presentava un brutto aspetto.

Ha nella sua personalità due lati particolari: lato diabolico e lato femminile. È gravato in senso figurato dal peso del mondo, è fonte di gocce cocenti ed è anche portatore di luce.

L'Inferno rappresenta, su un piano figurato o meno, un suo domicilio. Il luogo dove si trova la persona caduta puzza e si nota la presenza di oggetti che hanno l'apparenza di fuscelli di paglia. Sul luogo spira un vento gelido e forte.

Note

[1] Per un'ipotesi di come spiegare il nome di Adelmo, rimandiamo alla digressione VII.

[2] Volendo stabilire quanto tempo prima del cammino di Dante Lucifero cadde dal Cielo, veniamo a sapere che l'evento si verificò addirittura prima della creazione delle stelle e degli altri corpi celesti del firmamento. Ecco una descrizione della beata Ildegarda: "Cum igitur diabolus de caelo corruit, qui sedere et regnare voluit et qui nullam creaturam creare

et facere potuit, deus firmamentum statim fecit, ut ille videret et intelligeret, quae et quanta deus facere et creare posset. Tunc etiam solem, lunam et stellas in firmamentum posuit, ut diabolus in eis videret et cognosceret, quantum decorem et splendorem perdidisset" (*Causae et curae*, Leipzig 1903, p. 11).

[3] Se volessimo tuttavia specificare il puzzo dell'Inferno, Dante ci dà qua e là delle indicazioni precise, almeno per quanto riguarda i componenti del lezzo infernale; ricordiamo per es. queste due indicazioni che riguardano l'odore che proviene rispettivamente: 1) dalla decima "chiostra" di Malebolge: "e tal puzzo n'usciva / qual suol venir delle marcite membra" (*Inf.*, XXIX, 50-51); 2) dalla bolgia degli adulatori: "giù nel fosso / vidi gente attuffata in uno sterco / che dalli uman privadi [cessi] parea mosso" (ibid., XVIII, 112-114).

[4] Disponiamo tuttavia di una testimonianza che potrà sembrare disdire l'idea della bruttezza di Lucifero dopo la caduta. Si tratta di un passo di Ezechiele (*Eze.*, 28:11-17) in cui si legge quanto segue sul conto del re di Tiro, il quale nel contesto profetico fa le veci del Diavolo: "Plenus sapientia, et perfectus decore ... Et elevatum est cor tuum in decore tuo; / Perdidisti sapientiam tuam in decore tuo". Leggendo questa citazione si ha l'impressione – che in fin dei conti può considerarsi falsa – che Lucifero conservasse più o meno permanentemente la sua avvenenza dopo la perdita della sua sapienza; però, ad esser precisi, dalle parole citate non si ricava che lui fosse bello in eterno, cioè tanto tempo dopo la caduta; possiamo infatti molto bene immaginarci, anche senza contraddire il passo citato, il caso in cui egli perdesse il suo decoro dopo la perdita della sapienza – forse come una conseguenza più o meno immediata di quest'ultima perdita – ma prima della caduta dai Cieli o nell'atto stesso di cadere, o poco dopo; un caso insomma che armonizza bene anche con la citazione dantesca ("S'el fu sì bello com'elli è or brutto").

[5] Le parole latine che Dante cita ("Nomina sunt consequentia rerum"), provengono, come si sa, dalle *Istituzioni* di Giustiniano (libro II, tit. 7 "De donationibus", par. "Est et aliud"). Nella nostra edizione delle *Istituzioni* (vedi *Corpus Iuris Civilis* nella bibliografia) il testo suona però così: "... consequentia nomina rebus esse". Per questa citazione di Dante e la sua interpretazione, ecco quanto scrive Costantino Marmo: "La questione della fonte di quest'affermazione di Dante ha parecchio travagliato i commentatori" (Marmo-*Nome*, p. 554). (Si ricordi del resto che abbiamo già incontrato la massima in I-2.2.2 (nota 5) a proposito del nome di "Beatrice".)

[6] Per "costretto" nel senso di "compresso", cfr. per es. l'edizione Lucchi della *Commedia*, p. 557.

I-2.2.5 CIÒ CHE ACCADDE DURANTE I SETTE GIORNI

In questo capitolo definiremo complessivamente 13 elementi omologhi (I-2.3.5.1 - 2.3.5.13).

Quanto alle indicazioni e ai calcoli temporali delle vicende del *Nome della rosa* e del cammino di Dante, si riferisce generalmente alle tabelle III e IV.

I-2.2.5.1 ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 6
La visione dei tre esseri orrendi

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due scene in cui i rispettivi Discepoli hanno una visione di una serie di esseri fra cui si possono identificare leone, lupa e lonza. Definizione delle scene:

Il Primo giorno, dopo aver assistito al colloquio tra Guglielmo e l'Abate, Adso si reca alla chiesa abbaziale per cercare Ubertino. Ma prima di entrare è colto da una visione proprio sull'ingresso della chiesa: si tratta dell'allucinante visione provocata dalle figure in pietra istoriate sul timpano del portale, sulle sue colonne e sulle arcate che conducono allo stesso portale, situato come in fondo a un "abisso":

> Due colonne diritte e pulite antistavano l'ingresso, che appariva a prima vista come un solo grande arco: ma dalle colonne si dipartivano due strombature che, sormontate da altri e molteplici archi, conducevano lo sguardo, come nel cuore di un abisso, verso il portale vero e proprio, che si intravedeva nell'ombra, sovrastato da un gran timpano. ... superate le due colonne, ci trovammo di colpo sotto la volta quasi silvestre delle arcate che si dipartivano dalla sequenza di colonne minori ... Abituati finalmente gli occhi alla penombra, di colpo il muto discorso della pietra istoriata ... folgorò il mio sguardo e mi immerse in una visione di cui ancor oggi a stento la mia lingua riesce a dire. (*Nome*, pp. 48-49)

Ma nonostante la sua difficoltà a ricordare tutto, Adso continua il racconto esponendo almeno parte di ciò che vide, inclusa una serie di esseri, fra cui in primo luogo un leone:

> Vidi un trono posto nel cielo e uno assiso sul trono. ... Davanti al trono, sotto i piedi dell'Assiso, scorreva un mare di cristallo e intorno all'Assiso, intorno al trono e sopra il trono, quattro animali terribili – vidi – terribili per me che li guardavo rapito ...
> Ovvero, non tutti potevano dirsi terribili, perché bello e gentile mi apparve l'uomo che alla mia sinistra ... porgeva un libro. Ma orrenda mi parve dal lato opposto un'aquila ... E ai piedi dell'Assiso, sotto alle due prime figure, altre due, un toro e un leone, (p. 49)([1])

Vede inoltre una lupa. Ma questa lupa non è la femmina del Canis lupus, bensì una lupa nel senso figurato della parola, vede cioè una femmina piena di voluttà carnale. Adso scrive:

> E mentre ritraevo l'occhio affascinato da quella enigmatica polifonia di membra sante e di lacerti infernali, vidi a lato del portale, e sotto le arcate profonde ... altre visioni orribili a

> vedersi ... e vidi una femmina lussuriosa nuda e scarnificata ... accoppiata a un satiro dal ventre rigonfio (p. 51)

In terzo luogo ha la visione di una serie di animali che rappresentano la lonza, tipo di animale che s'inserisce quasi inosservato nella miriade di altri esseri infernali incisi sulla pietra:

> e [vidi] tutti gli animali del bestiario di Satana riuniti a concistoro ... fauni, esseri dal doppio sesso, bruti dalle mani con sei dita, sirene, ippocentauri, gorgoni ... arpie, incubi, dracontopodi, minotauri, linci, pardi, chimere ecc. (p. 52)

E le lonze? Quest'animale è rappresentato o dalle linci o dai pardi. Come ben si sa, la lonza medievale ha una definizione un po' diffusa ma è comunque da identificarsi almeno con uno di questi animali felini (vedi per es. *Il Nuovo Zingarelli*).([2])([3])

La scena corrispondente della *Commedia* è naturalmente quella famosissima delle tre fiere del primo canto dell'*Inferno*, dove Dante, uscito dalla "selva selvaggia", si dirige verso il colle illuminato dal sole ma viene fermato e anzi costretto a ritirarsi a causa delle belve che gli impediscono la via. Benché sia forse superfluo citare le terzine relative, abbiamo pensato sia meglio farlo e ciò per agevolare un riscontro immediato con il testo del *Nome della rosa*. Ecco dunque i versi danteschi su cui si basa la scena:

> Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita. ... Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto, / la dove terminava quella valle / che m'avea di paura il cor compunto, / guardai in alto, e vidi le sue spalle / vestite già de' raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle. ... Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso, / ripresi via per la piaggia diserta ... / Ed ecco, quasi al cominciar dell'erta, / una lonza leggera e presta molto, che di pel maculato era coverta; ... Temp'era dal principio del mattino, / e 'l sol montava 'n su con quelle stelle ... sì ch'a bene sperar m'era cagione / di quella fera alla gaetta pelle l'ora del tempo e la dolce stagione; / ma non sì che paura non mi desse / la vista che m'apparve d'un leone. / Questi parea che contra me venesse / con la test'alta e con rabbiosa fame, / sì che parea che l'aere ne temesse. / Ed una lupa, che di tutte brame / sembiava carca nella sua magrezza, (*Inf.*, I, 1-50)

B. ANALISI COMPARATIVA

Giorno e ora delle scene (B1) – Qualità supplementari degli esseri definiti (B2) – I rappresentanti della lussuria, dell'avarizia e della superbia (B3) – Teatro delle scene (B4) – Direzione intenzionale dei Discepoli nelle scene (B5) – L'apparizione dei Maestri al termine delle scene (B6).

B1. GIORNO E ORA DELLE SCENE

La scena NR ha luogo il Primo giorno ed è riferita nel cap. "Primo giorno, sesta" (*Nome*, p. 48).

Per stabilire l'ora della scena basti citare queste parole: "In quell'ora del giorno il sole pallido batteva quasi a picco sul tetto e la luce cadeva di sghimbescio sulla facciata senza illuminare il timpano" (ibid.). Dalle parole di Adso si ha che

”quell’ora” s’aggira intorno a mezzogiorno. Volendo precisare sembra che le 12.00 siano già passate, perché la luce del sole cade ormai da una posizione lievemente occidentale, fatto che si ricava dall’indicazione di Adso che la facciata della chiesa (non il timpano) era illuminata dai raggi solari, e la facciata guardava, come ben si vede nella pianta I, proprio verso ovest (del tutto conformemente alla posizione normale di una chiesa cristiana). Devono insomma essere poco dopo le 12. Ma quanto ”poco dopo”? Forse 30 minuti, forse anche più, ma certamente non oltre un’intera ora, perché la frase usata da Adso ”il sole pallido batteva quasi a picco sul tetto” (vedi la citazione precedente) indica proprio un’ora del tutto vicino, o almeno abbastanza vicino, a mezzogiorno.

Quanto al giorno e all’ora della scena DC il compito è facile: è il primo giorno del cammino di Dante insieme con Virgilio, il ”famoso saggio” che salva Dante dalle bestie al termine della scena. È insomma il Primo giorno.

In questo giorno la scena si colloca nella prima parte della mattina. Ecco le relative parole di Dante: ”Temp’era dal principio del mattino, / e ’l sol montava ’n su con quelle stelle / ch’eran con lui quando l’amor divino / mosse di prima quelle cose belle” (*Inf.*, I, 37-40). Traducendo l’indicazione temporale in ore precise arriviamo ad inserire la scena fra le 6 e le 9 di mattina, dove le 6 rappresentano l’ora della levata del sole sull’orizzonte. Probabilmente era del resto già passato alquanto tempo dopo le 6, considerato che le fiere appaiono a Dante solo dopo un certo tempo (ma non molto) dalla levata del sole, cioè dopo che egli, raggiunto il colle vestito dai raggi del sole, aveva riposato un po’: rimandiamo alla citazione nella definizione della scena.

- *Le scene hanno luogo il Primo giorno, tra le 6.00 e le 13.00.*

B2. QUALITÀ SUPPLEMENTARI DEGLI ESSERI DEFINITI

Sul conto degli esseri rilevati nella definizione della scena NR è possibile definire diverse qualità supplementari. Vediamo ora se possiamo tra queste qualità trovare delle corrispondenze fruttuose con gli esseri della scena DC. Cominciamo l’esame con il leone.

Sul conto di quell’animale registriamo queste due qualità: è tremendo e ruggisce; ciò che si evidenzia in questo brano di testo che riguarda non solo il nostro leone ma anche il toro, tutti e due collocati ai piedi dell’Assiso: ”Entrambi alati ... e se tremendi apparivano era perché ruggivano in adorazione di un Venturo che avrebbe giudicato i vivi e i morti” (*Nome*, p. 49).

La lupa, come già sappiamo dall’analisi intorno alla sua denominazione (lupa = donna sessualmente avida), è un essere pieno di bramosia. E al pari del leone anche la lupa incute paura ad Adso che la sta guardando sulla pietra: ecco l’inizio (ancora una volta) della parte della sua descrizione riguardo ad essa: ”vidi ... altre visioni orribili a vedersi ... e vidi una femmina lussuriosa” (p. 51).

Quanto alle lonze (cioè le linci o i pardi) non possiamo dire tanto. Solo che anch'esse, agli occhi di Adso, erano degli esseri orribili. Lo sappiamo perché sia le linci che i pardi fanno parte della stessa serie di esseri orrendi di cui fa parte anche la lupa bramosa. Ma per ribadire ancora di più il carattere pauroso della parte della visione in cui s'inseriscono le lonze, riportiamo queste parole di Adso che descrivono bene la sua reazione a tanta serie di esseri orribili: "E tramortito (quasi) da quella visione [con fra l'altro le lonze], incerto ormai se mi trovassi in un luogo amico o nella valle del giudizio finale, sbigottii, e a stento trattenni il pianto" (p. 52).

Vediamo ora come le qualità supplementari definite per gli esseri della scena NR possano trovare dei riscontri negli animali corrispondenti della scena DC. Il compito si risolve quasi da sé.

Per il leone ritorniamo a questi versi (versi che seguono quelli della lonza): "... ma non sì che paura non mi desse / la vista che m'apparve d'un leone. / Questi parea che contra me venesse / con la test'alta e con rabbiosa fame, / sì che parea che l'aere ne temesse" (*Inf.*, I, 44-48). È quindi chiaro che il leone di Dante era un animale che incuteva paura. Ma il testo non dice altrettanto chiaramente che quel leone proprio ruggisse; però, che si trattasse effettivamente di un leone ruggente, deve essere fuori dubbio, considerato che un leone che avanza tutt'a un tratto "con la testa alta e con rabbiosa fame" e che anche fa sì che l'aria quasi "ne tema", deve naturalmente proprio ruggire; altro sarebbe infatti del tutto inverosimile.

La lupa della scena dantesca è, come abbiamo già visto, una bestia magra e tutta piena di bramosia. Ricordiamo questi versi: "Ed una lupa, che di tutte brame / sembiava carca nella sua magrezza" (vv. 49-50); e anche la lupa è paurosa (spaventosa) perché, secondo Dante stesso, "questa mi porse tanto di gravezza con la paura ch'uscìa di sua vista, / ch'io perdei la speranza dell'altezza" (vv. 52-54).

Infine la lonza, che in realtà viene prima nella scena delle belve dantesche. Sul conto di quest'animale felino registriamo solo la seguente qualità supplementare: era pauroso. Ma tale qualità non appare in modo immediato dai versi di Dante; dev'essere tuttavia chiaro che lui la considerasse di fatto una bestia paurosa dato il suo modo di descriverla: "quella fera alla gaetta pelle" (ibid., v. 42); e questa "fera" mostrava anche chiaramente la sua indole aggressiva: "anzi impediva tanto il mio cammino, / ch'i' fui per ritornar più volte volto" (vv. 35-36).

- *Sul conto degli esseri registriamo le seguenti qualità supplementari: incutevano tutti paura o spavento; i leoni erano anche di quelli ruggenti; le lupe erano magre e piene di bramosia.*

Si osservi che quando registriamo la qualità di incutere paura o spavento, intendiamo dire che si trattava di una qualità attiva, cioè che gli esseri, con il loro modo di agire oppure con le fattezze spaventose, riuscivano effettivamente ad intimorire i Discepoli o farli sbigottire.

Possiamo anzi affermare che questi sentimenti sgradevoli dovevano essere di grande

intensità perché Adso confessa di essere sul punto di piangere: ”e a stento trattenni il pianto” (*Nome*, p. 52); e Dante irrompe perfino in lacrime alla vista della lupa che gli impedisce la via; ascoltiamo Virgilio: ”‘A te conviene tenere altro viaggio’ / rispuose poi che lagrimar mi vide / ‘se vuo’ campar d’esto loco selvaggio’” (*Inf.*, I, 91-93).([4])

B3. I RAPPRESENTANTI DELLA LUSSURIA, DELL’AVARIZIA E DELLA SUPERBIA

Nella definizione della scena NR abbiamo identificato una serie di figure che rappresentano tre tipi di esseri: il leone, la lupa e la lonza, tipi per i quali abbiamo definito, nel punto precedente, delle qualità supplementari. Ponendo ora l’occhio sugli animali della scena DC e sul ben noto fatto che essi sono delle allegorie viventi, ci domandiamo se nella scena NR sia possibile reperire anche dei rappresentanti di diverse ma ben precise qualità cardinali umane, magari tali che corrispondano a quello che già sappiamo sull’allegorismo animalistico di Dante. La risposta è affermativa. Possiamo infatti identificare senza difficoltà almeno tre esseri, ciascuno dei quali è un chiaro rappresentante di una qualità biasimevole umana. Per il primo essere si potrebbe dire che l’abbiamo già ”colto in flagrante” nella definizione della scena: si tratta cioè della femmina lussuriosa, la lupa, che si accoppia a un satiro. Ripetiamo la parte rilevante della citazione ”*Nome*, p. 51”: ”e vidi una femmina lussuriosa nuda e scarnificata ... accoppiata a un satiro dal ventre rigonfio”. Questa femmina rappresenta naturalmente la lussuria.

Il secondo essere della nostra serie è un avaro, il quale non può rappresentare, s’intende, altro che l’avarizia. Ecco le parole di Adso: ”e vidi un avaro, rigido della rigidità della morte sul suo letto sontuosamente colonnato, ormai preda imbelle di una coorte di demoni di cui uno gli strappava dalla bocca rantolante l’anima in forma di infante” (p. 52).

Il terzo essere è uno che rappresenta la superbia: ”e vidi un orgoglioso cui un demone s’installava sulle spalle ficcandogli gli artigli negli occhi” (pp. 51-52). Qui forse qualcuno obietterà dicendo che l’orgoglio non deve necessariamente essere equivalente proprio alla superbia, perché può anche essere sinonimo alla fierezza d’animo, che è una qualità umana piuttosto positiva. Però, che l’orgoglio in questo caso debba essere preso appunto nel significato di ”superbia” (e non di ”fierezza”), dev’essere chiaro se non altro dal fatto che l’essere orgoglioso che Adso vede è esposto proprio a una terribile punizione (”cui un demone s’installava sulle spalle ficcandogli gli artigli negli occhi”); e come si sa, la fierezza non costituisce nessun peccato capitale, ma lo è invece la superbia.

Abbiamo insomma identificato nella descrizione di Adso rappresentanti della lussuria, dell’avarizia e della superbia.([5])

E i corrispondenti rappresentanti della scena DC? Sono naturalmente gli stessi animali che abbiamo già incontrati nella definizione della scena, cioè la lonza, il leone e la lupa. E ognuno sa che questi animali, fin dalla loro nascita nel poema dell’Alighieri, sono stati interpretati allegoricamente come rappresentanti di vizi

umani. Ma i commentatori non sono sempre stati d'accordo di quali vizi si tratti. Tuttavia, per attenersi alla tradizione più autorevole, nata ed affermata già nel Trecento, abbiamo qui a che fare con i vizi della lussuria (la lonza), della superbia (il leone) e dell'avarizia (la lupa). Si può allegare, fra molte altre, la testimonianza di Boccaccio, che nel suo commento scrive:

> ... essere state tre bestie quelle che il suo salire impedivano: una leonza, o lonza che si dica, e un leone e una lupa. Le quali, quantunque a molti e diversi vizi adattare si potessono, nondimeno qui ... par che si debbano intendere per questi, cioè per la lonza il vizio della lussuria e per lo leone il vizio della superbia e per la lupa il vizio dell'avarizia. (*op. cit.*, p. 73)

Il commento del Certaldese dovrebbe certo bastare, ma ecco in ogni modo anche un commento moderno: "Ma vengono attribuite ad esse [le fiere] diverse valenze specifiche. Secondo la spiegazione più antica ed autorevole, la lonza rappresenta la *lussuria*, il leone la *superbia*, la lupa l'*avarizia*" (Cataldi/Luperini-*Comm.*, p. 13).([6])

- *Nelle scene si possono identificare rappresentanti della lussuria, dell'avarizia e della superbia.*

Questa conclusione richiede un commento a parte. I rappresentanti dei tre vizi sono nella scena DC le tre belve dantesche: la lonza, il leone e la lupa; nella scena NR sono invece una femmina lussoriosa, un orgoglioso e un avaro. Ma la femmina lussoriosa del *Nome della rosa* rappresenta anche – bensì in modo figurato – la lupa, animale che nella *Commedia* è simbolo dell'avarizia; e nella scena NR le specie lonza e leone sono rappresentate da animali "normali", cioè da linci o pardi e da un leone. Questi vari ruoli rappresentativi degli esseri della scena NR comportano indubbiamente un'anomalia di simmetria, soprattutto in confronto alle tre belve della *Commedia*. Ma non nuocciono alla conclusione come l'abbiamo formulata qui, perché non stabilisce nessuna identificazione esplicita tra vizi ed esseri apparsi nelle scene.

Per una visione compendiosa dei ruoli degli esseri interessati, si raccomanda di consultare tabella VI.

B4. TEATRO DELLE SCENE

In fondo all'ingresso della chiesa abbaziale c'è il portale sopra il quale si eleva il timpano. Come abbiamo già notato, scolpita sulla pietra del timpano si vede la figura di Dio in forma di un "Assiso": "Vidi un trono posto nel cielo e uno assiso sul trono" (*Nome*, p. 49).([7]) E nella visione di Adso l'Assiso viene descritto in questo modo: "Il volto era illuminato dalla tremenda bellezza di un nimbo cruciforme e fiorito, e vidi brillare intorno al trono e sopra il capo dell'Assiso un arcobaleno di smeraldo" (ibid.). Rapito dalla visione Adso vede insomma non più la sola pietra con delle figure oscurate dall'ombra, ma il volto di Dio illuminato dai raggi di una gloria (il nimbo cruciforme) e un arcobaleno lucente intorno al trono celeste.

Ma vede anche altre cose sul timpano: vede quattro animali, tre dei quali appaiono terribili ai suoi occhi. Sono gli animali "intorno al trono e sopra il trono" di Dio, di

cui tuttavia solo tre riescono a terrificare veramente l'anima rapita di Adso; cfr. la citazione "Vidi un trono ecc." nella definizione della scena.

Sintetizzando possiamo quindi dire che quello che Adso vede in questa parte dell'ingresso è una superficie che si eleva in alto, sulla quale si possono identificare tre animali terribili e alla cui sommità si vede della luce.

Però, per arrivare fino alla "superficie elevata", cioè al portale con il suo timpano, bisogna attraversare l'altra parte dell'ingresso, quella con le arcate istoriate e le loro colonne, che formano quasi un corridoio o vestibolo da superare prima di raggiungere la meta, il portale. Ricordiamo la descrizione "Due colonne diritte ecc." nella definizione della scena.

Vediamo ora come si possa caratterizzare quest'altra parte dell'ingresso.

Dalla descrizione che segue dopo la precedente citazione si vede come per Adso la volta delle arcate abbia quasi carattere di luogo silvestre. Egli scrive infatti: "superate le due colonne, ci trovammo di colpo sotto la volta quasi silvestre delle arcate che si dipartivano dalla sequenza di colonne minori" (ibid.). Tale carattere silvestre viene poi rilevato in modo particolare in quanto Adso, al termine della descrizione degli esseri istoriati sulle arcate e sulle loro colonne di sostegno (tra cui figurano anche la femmina lussuriosa e le lonze), si esprime così: "L'intera popolazione degli inferi pareva essersi data convegno per far da vestibolo, selva oscura, landa disperata dell'esclusione, all'apparizione dell'Assiso del timpano" (p. 52). Questa parte dell'ingresso ha quindi per Adso carattere di selva oscura.

Un altro particolare di questo luogo selvatico è che riesce a far tramortire Adso. Ecco ancora una volta la sua reazione innanzi alla visione degli esseri orrendi della "selva oscura": "E tramortito (quasi) da quella visione, incerto ormai se mi trovassi in un luogo amico o nella valle del giudizio finale, sbigottii, e a stento trattenni il pianto" (ibid.). Si aggiunge che il suo tramortimento era talmente grande che riusciva quasi a renderlo confuso su come fosse in realtà la "selva oscura". Le parole "incerto ormai se mi trovassi in un luogo amico o nella valle del giudizio finale" testimoniano bene tale sua confusione. (Per questo stato di Adso ricordiamo come nella introduzione di tutta la visione lui ammetta di non aver afferrato tutti i lati immaginativi della visione: "Abituati finalmente gli occhi alla penombra, di colpo il muto discorso della pietra istoriata ... folgorò il mio sguardo e mi immerse in una visione di cui ancor oggi a stento la mia lingua riesce a dire" (pp. 48-49).)

Definiamo anche l'orientamento delle due parti dell'ingresso. Il che è facile: basta infatti consultare pianta I per poter constatare che tutto l'ingresso (vestibolo e portale) è orientato sull'asse est/ovest.

Dopo l'esame del teatro NR vediamo adesso la struttura del teatro corrispondente della scena DC. Possiamo così constatare che i due teatri hanno molto in comune, e più precisamente:

Il teatro DC è diviso in due parti, delle quali una coincide con la famosa selva oscura, e l'altra s'identifica con l'altrettanto famoso colle con le tre belve. (Non occorre certo ripetere le parole di Dante per evidenziare tale divisione.)

Facciamo ora una breve analisi delle due parti. Cominciamo con il colle.

Sul conto del colle registriamo:

1) Dal punto di vista topografico e considerandolo, diciamo, dal mezzo della scena, esso appare come una superficie che si eleva verso l'alto. In cima a questa superficie si vede della luce: è la sommità del colle illuminata dai raggi del sole mattutino che si sta levando in oriente. Dante scrive: "guardai in alto, e vidi le sue spalle / vestite già de' raggi del pianeta" (*Inf.*, I, 16-17).

2) Come sappiamo bene ormai, sono tre gli animali che Dante incontra sul colle: la lonza, il leone e la lupa. E che queste belve si trovassero proprio sulla superficie inclinata del colle e non in una zona orizzontale intermedia tra il colle stesso e la selva, deve esser chiaro se non altro da come Dante s'esprime dopo aver incontrato l'ultima belva, la lupa: "venendomi incontro, a poco a poco / mi ripingeva là dove 'l sol tace. / Mentre ch'i' ruvinava in basso loco" (vv. 59-61). Per non mancare di precisione dobbiamo tuttavia aggiungere che gli animali di Dante dovevano apparire sulla prima parte del colle, quella con minor inclinazione; ecco infatti, ancora una volta, come si presenta la lonza, la prima belva: "Ed ecco, quasi al cominciar dell'erta, / una lonza leggera e presta molto ... e non mi si partìa d'innanzi al volto, / anzi impediva tanto il mio cammino, / ch'i' fui per ritornar più volte volto" (vv. 31-36).

Delle tre belve sappiamo pure che erano agli occhi di Dante proprio degli esseri terribili. Per questa nozione rimandiamo all'analisi del punto B2, scena DC.

Ma prima di continuare soffermiamoci un momento, perché qualcuno forse si domanda: se l'autore del *Nome della rosa* ha voluto fare dei legami (come pare abbia fatto) tra le belve dantesche e le loro corrispondenti istoriate sulla pietra dell'ingresso della chiesa, perché ha, per così dire, complicato i nodi con l'introdurre non solo tre esseri corrispondenti, ma tutta una serie di esseri, fra uomini e animali, quelli che abbiamo individuato nel testo? Perché, insomma, non ha scelto di creare dei diretti legami fra gli uni e gli altri: tre animali qui, tre animali là? La risposta potrebbe essere che se avesse fatto i legami in modo diretto ed immediato, il segreto non sarebbe più un segreto, o tutt'al più un segreto scialbo; il che ci immaginiamo non si confaccia bene alla fantasia creativa di chi, evidentemente, trova tanto piacere nel giocare con cose velate, quasi fosse un modus vivendi: i modi troppo immediati, come pure quelli troppo sottili, rompono spesso il fascino delle cose nascoste; cfr. pure quanto si dice sul metodo ermetico in I-1.4, sez. 2. E questo velato gioco di concetti lo troviamo anche in altre parti della nostra analisi.

Continuiamo l'esame. Sul conto della selva oscura registriamo questa sola qualità

supplementare: era tale da intimorire Dante fino a renderlo quasi confuso su come essa fosse davvero. Le sue stesse parole ne costituiscono una chiara testimonianza: ”Ah quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura! / Tant’è amara che poco è più morte” (ibid., vv. 4-7).

Quanto all’orientamento della selva e del colle constatiamo infine che esso coincide grosso modo con quello che abbiamo definito per il complesso della scena NR: è cioè orientato in modo approssimativo sull’asse est/ovest, fatto a cui arriviamo considerando che Dante vide davanti a sé, guardando in alto, la cima del colle illuminata dai raggi del sole levante. Precisiamo però che nella scena DC la selva oscura si trova ad est del colle, mentre la selva corrispondente della scena NR ha una posizione invece ad ovest della sua controparte, il portale con il timpano; vedi del resto fig. 1.([8])

- *Il teatro delle scene è diviso in due parti. La prima parte è caratterizzata da una superficie che si eleva in alto (in seguito chiamata Superficie elevata), sulla quale si possono identificare tre animali terribili e alla cui sommità si vede della luce; la seconda parte è un luogo dal carattere di selva oscura e tale da riuscire ad intimorire i Discepoli fin quasi a renderli confusi su come essa fosse davvero. Le due parti definite sono orientate grosso modo sull’asse est/ovest.*

B5. DIREZIONE INTENZIONALE DEI DISCEPOLI NELLE SCENE

Nella scena NR è utile anche definire la direzione intenzionale di Adso, quella cioè che era diretta verso ciò che voleva raggiungere, indipendentemente da altri eventuali movimenti secondari o arresti momentanei. Questa direzione è facile da stabilire: volendo raggiungere il portale in fondo all’ingresso per entrare nella chiesa, egli è naturalmente diretto verso lo stesso portale; e rispetto alla posizioe del sole possiamo anche specificare tale direzione come una di quelle con il sole ”alle spalle”; in effetti, al momento della scena il sole ha già passato lo zenit e si trova quindi nella parte occidentale del cielo, quantunque la sua inclinazione rispetto all’asse verticale debba essere abbastanza lieve. Ascoltiamo ancora una volta le parole di Adso: ”In quell’ora del giorno il sole pallido batteva quasi a picco sul tetto e la luce cadeva di sghimbescio sulla facciata senza illuminare il timpano” (*Nome*, p. 48). Insomma, se la luce del sole cadeva ”di sghimbescio” sulla facciata della chiesa, ciò significa che la luce solare veniva dalla parte occidentale del cielo.

La corrispondente direzione di Dante è facile a definirsi: uscito dalla selva selvaggia si dirige verso i piedi del colle dove incomincia la salita.

Quanto poi al compito di definire tale direzione tenendo conto della posizione del sole, constatiamo senz’altro che anche questa, al pari della direzione corrispondente della scena NR, si caratterizza per avere il sole alle spalle, perché quello che Dante vede in alto, è sempre la sommità del colle, illuminata dai raggi del sole da poco

alzatosi dall'orizzonte orientale (fig. 1).

Ma per questa direzione dobbiamo ammettere che era alquanto incerta, specialmente verso la fine della scena. Ricordiamo sempre le tre belve che impedivano il suo cammino. Però, la direzione intenzionale di Dante, che si muoveva *intenzionalmente* verso la luce del colle, era tutto il tempo quella che abbiamo definito.

- *Nelle due scene i Discepoli sono intenzionalmente diretti verso la Superficie elevata e hanno il sole alle spalle.*

B6. L'APPARIZIONE DEI MAESTRI AL TERMINE DELLE SCENE

Al termine della visione Adso s'impaurisce davvero dinanzi all'intreccio selvatico del "bestiario di Satana", e comincia perfino a tremare. Ma tutt'a un tratto sente una voce che interrompe la visione (la voce di Salvatore), e in quel momento s'accorge pure della presenza di Guglielmo, che anche lui è stato assorto a contemplare le figure istoriate sulla pietra. Adso scrive:

> Tremai, come fossi bagnato dalla pioggia gelida d'inverno. E udii un'altra voce ancora, ma questa volta essa veniva dalle mie spalle ed era una voce diversa, perché partiva dalla terra e non dal centro sfolgorante della mia visione; e anzi spezzava la visione perché anche Guglielmo (a quel punto mi riavvidi della sua presenza), sino ad allora perduto anch'egli nella contemplazione, si volgeva come me. (*Nome*, p. 53)

A questo aggiungiamo che durante la contemplazione delle figure anche Guglielmo doveva naturalmente essere rimasto del tutto silenzioso. Altrimenti sarebbe stato difficile spiegarsi perché Adso scrivesse proprio "mi riavvidi della sua presenza".

Verso la fine della corrispondente scena della *Divina Commedia*, anche a Dante accade di avvedersi del suo Maestro, rimasto pure lui in silenzio durante l'apparizione delle belve. Ricordiamo i versi relativi che seguono dopo che l'ultima belva, la lupa "sanza pace", ha cominciato a rispingerlo "là dove 'l sol tace": "Mentre ch'i' ruvinava in basso loco, / dinanzi alli occhi mi si fu afferto / chi per lungo silenzio parea fioco" (*Inf.*, I, 61-62). E quella persona di cui Dante s'accorge è naturalmente Virgilio, il suo Maestro: "'Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume?' / rispuos'io lui con vergognosa fronte" (vv. 79-81).

- *In conclusione della visione i Discepoli si accorgono della presenza del suo Maestro, che durante la visione è stato tutto silenzioso.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 6

Il Primo giorno, tra le 6.00 e le 13.00, il Discepolo ha la visione di una serie di esseri che incutono paura o spavento e che rappresentano i tipi del leone ruggente, della magra lupa bramosa e della lonza. Nella scena della visione si possono anche identificare rappresentanti della lussuria, dell'avarizia e della superbia.

La scena della visione è divisa in due parti: la prima parte è caratterizzata da una superficie che si eleva in alto (la ”Superficie elevata”), sulla quale si possono identificare tre animali terribili e alla cui sommità si vede della luce; la seconda parte è un luogo dal carattere di selva oscura e tale da riuscire ad intimorire il Discepolo fino a renderlo quasi confuso su come essa fosse davvero. Le due parti definite sono orientate grosso modo sull’asse est/ovest.

Il Discepolo è, nella scena, intenzionalmente diretto verso la Superficie elevata e ha il sole alle spalle.

Alla fine della visione il Discepolo si accorge della presenza del Maestro, che durante la visione è rimasto del tutto silenzioso.

Note

[1] Per chi volesse disporre di un’immagine visiva dell’Assiso sul trono e degli esseri attorno a lui, inclusa la serie dei ventiquattro vegliardi, raccomandiamo anche noi di guardare in primo luogo il timpano della chiesa Saint Pierre dell’abbazia benedettina a Moissac. Ma pare che ci siano anche altre matrici figurative del timpano descritto da Adso, per es. il timpano di Vézelay o anche altre visioni apocalittiche in pietra; cfr. fra gli altri Parkingson Zamora: ”The church at Moissac apparently is the model for the abbatial church in the novel, for pictures of its carved entrance are used in Eco’s *Postscript* to illustrate passages from Adso’s description. The churches at Vézelay and Auton are other splended examples of French churches which present complex apocalyptic visions in stone” (*Apocalyptic visions and Visionaries*, in *Naming the Rose: essays ecc.*, pp. 31-47: nota a p. 46). A queste matrici di pietra si può aggiungere una quarta: il gruppo della Maiestas Domini del ”Portail royal” della cattedrale di Chartres. In questa caccia a matrici figuratrici Thomas Stauder fa menzione anche di una miniatura dell’Apocalisse di San Severo (*Nell’anno ottavo ecc.*, pp. 443-444). (Non è qui, però, il luogo per approfondire l’argomento.)

[2] Per la tormentata questione dell’identità della lonza medievale, pensiamo sia inutile rimandare a dei commenti specifici: come ben sappiamo, anche ogni piccola edizione scolastica dell’*Inferno* di Dante ha la sua chiosa intorno alla lonza. Per curiosità può essere interessante tuttavia allegare una nota di Giorgio Padoan nelle *Esposizioni* di Boccaccio, nota che concerne appunto il commento del Certaldese sulla ”fera alla gaetta pelle”, la quale, del resto, non è stata ”tradotta” dal Boccaccio in altro animale felino, come se per lui l’”enigma della lonza” non fosse neppure esistente. La nota è questa: ”Si inserisce a questo punto una singolare testimonianza di Benvenuto da Imola: ‘istud vocabulum florentinum ‘lonza’ videtur magis importare pardum, quam aliam feram. Unde, dum semel portaretur quidam pardus per Florentiam, pueri concurrentes clamabant: – Vide lonciam! –, ut mihi narrabat suavissimus Boccatius de Certaldo’ (I, p. 35). Si tratta probabilmente di un aneddoto narrato dal B. nel corso di conversazioni private, come del resto lascia intendere l’espressione di Benvenuto” (p. 777).

[3] Che l’autore del romanzo abbia dato, forse, più importanza a questi due animali che non agli altri animali reali (non immaginari) della lunga serie di esseri orrendi del catalogo del ”bestiario di Satana” verso la fine della visione, si può forse intuire dal fatto che le linci e i pardi rappresentano i primi animali che chiameremmo veramente reali: tutta la serie comprende non meno di cinquantacinque tipi di esseri, di cui circa la metà è costituita da

animali reali (l'altra metà è formata da animali fantastici o da altri esseri immaginari), e fra la serie degli animali reali i tipi della lince e del pardo occupano i primi due posti; sono inseriti, per essere precisi, nell'undicesimo e dodicesimo posto rispettivamente. Ecco in succinto la serie: "... e tutti gli animali del bestiario del Satana, riuniti a concistoro ... fauni, esseri dal doppio sesso, bruti dalle mani con sei dita, sirene, ippocentauri, gorgoni, arpie, incubi, dracontopodi, minotauri, linci, pardi, chimere, cenoperi dal muso di cane che lanciavano fuoco dalle narici, dentetiranni, policaudati, serpenti pelosi, salamandre ecc." (*Nome*, p. 52). Che poi le linci e i pardi si avvertano come un po' isolati fra la massiccia serie di esseri fantastici nella prima parte dell'elenco in cui sono stati inseriti, è un fatto che forse è da prendere come un segnale a parte che qui abbiamo a che fare con degli animali importanti e che debbano essere evidenziati in qualche modo particolare. Pare insomma che Eco abbia voluto dare, inconsciamente o no, più rilevanza a questi due tipi di animali reali che non agli altri della serie. E se ciò fosse vero, essi non rappresenterebbero più degli animali "come tutti gli altri", fatto che allora ci indurrebbe a metterli nella gabbia degli esseri rari, degni di un esame più attento e sistematico.

[4] Non abbiamo utilizzato il "pianto" per la definizione di un punto omologo a parte perché si tratterebbe di un punto zoppicante: è solo Dante che piange davvero, quello di Adso è solo un impulso di piangere. E definire un punto dicente che tutti e due hanno impulsi di piangere, sarebbe poco soddisfacente.

[5] A commento di questi tre rappresentanti di qualità negative umane non possiamo non menzionare un interessante particolare di carattere retorico, particolare che forse è un'indicazione che l'autore del romanzo abbia voluto sottolineare, a modo suo, l'importanza allegorica di questi tre esseri: lo fa con un'anafora, e più precisamente con l'introdurre ciascuno di essi per mezzo dell'espressione "e vidi": "e vidi una femmina lussuriosa", "e vidi un avaro", "e vidi un orgoglioso". Esaminando il testo effettivo di tutta la visione troviamo che quest'espressione introduttiva viene usata soltanto queste tre volte davanti a un essere indicato nel testo. L'espressione è usata due volte ancora, sì, ma non come introduttrice di esseri animati, bensì o di "visioni" o di "una porta" ("e vidi quelle visioni" (*Nome*, p. 52); "E vidi una porta aperta nel cielo" (p. 53)). Pare insomma inverosimile che Eco abbia usato anaforicamente "e vidi" davanti ai tre esseri indicati senza voler esprimere nello stesso tempo il concetto di "ecce animal", quasi come un'esortazione al lettore di stare attento a una mossa dell'autore. Si ricordi la lezione di *Lector in fabula*.

[6] Ecco qualche ulteriore informazione su altre interpretazioni: nel commento di Cataldo/Luperini si legge anche questo: "Altri commentatori, specialmente in epoca moderna (e soprattutto nel tentativo di spiegare il difficile rapporto tra questo luogo e *Inf.* XVI, 106-108 in cui ci si riferisce alla lonza a proposito della corda utilizzata per richiamare Gerione [*Inf.*, XVI, 106 sgg.]), hanno dato interpretazioni diverse, identificando le fiere con superbia (lonza), invidia (leone), avarizia (lupa); oppure, in riferimento alle tre categorie aristoteliche del peccato (richiamate da Dante in *Inf.* XI), identificando il leone con la *matta bestialità* e le altre due fiere con la *malizia* e l'*incontinenza*" (Cataldi/Luperini-*Comm.*, p. 13); Tommaso Casini, nell'edizione della *Commedia* da lui curata, dice: "ma tra i moderni corsero altre interpretazioni, tra le quali la più notabile è quella che vede raffigurata nella lonza non la lussuria, ma l'invidia" (p. 5); nell'edizione Lucchi della *Commedia* (pp. 32-33) si esprime così nello spiegare l'allegoria delle bestie: la lonza: "Dante raffigura in essa i piaceri mondani e politicamente Firenze"; il leone: "inteso nel senso morale, la superbia e l'ambizione; nel senso politico, la casa reale di

Francia"; la lupa: "intesa nel senso morale, l'avarizia; nel senso politico, il potere temporale dei papi"; e così via.

[7] È forse bene precisare che l'Assiso sul trono deve identificarsi con Dio e non con Cristo (il Verbo solo). Ciò risulta chiaro dal fatto che il timpano rispecchia in primo luogo il quarto capitolo dell'*Apocalisse*, ossia "Thronus Dei in caelo" della seconda visione di San Giovanni; cfr. per es. "vidi brillare intorno al trono e sopra il capo dell'Assiso un arcobaleno di smeraldo" (Adso) e "iris erat in circuitu sedis [thronus Dei] similis visioni smaragdinae" (*Apocalisse*, 4:3). Cristo si fa vedere in forma di agnello nel quinto capitolo ("Agnus ante thronum Dei"). (È un'altra cosa che sul timpano di Moissac – uno fra gli eventuali timpani che abbiano ispirato Eco – si vede proprio la figura del Figlio.)

[8] Per la posizione della selva oscura di Dante dev'essere chiaro che essa era situata proprio nella parte orientale della scena. Sappiamo infatti che Dante, uscito dalla selva selvaggia, si dirige verso il colle della salvezza, la cui sommità era illuminata dalla luce del sole levante (cfr. fra l'altro punto B5). E essendo il sole in oriente, doveva naturalmente irradiare la sua luce verso occidente, cioè verso il colle di Dante. E sarebbe certo erroneo immaginarsi il caso in cui i raggi del sole da poco levato, e quindi ancora accostato (più o meno) alla linea dell'orizzonte orientale, potessero raggiungere anche la parte superiore *occidentale* del colle in modo che essa apparisse visibilmente illuminata a uno (Dante) che in tal caso ipotetico guardasse verso oriente, cioè verso il sole stesso *dietro* il colle.

I-2.2.5.2 ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 7
L'incontro con lo spirito ardente

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due incontri che si verificano tra Discepolo e Maestro e uno spirito ardente. Definizione degli incontri:

Già il Primo giorno (sesta) Adso e Guglielmo incontrano Ubertino da Casale, lo "spirito ardente" che Guglielmo conosce da anni. L'incontro avviene nella chiesa:

> Presso all'ultima cappella prima dell'altare, nella navata sinistra, si ergeva una esile colonna su cui stava una Vergine in pietra ... Ai piedi della Vergine, in preghiera, quasi prostrato, stava un uomo ...
> Ci appressammo. L'uomo, udendo il rumore dei nostri passi, alzò il volto. Era un vegliardo ... Posò su di noi uno sguardo dapprima smarrito, come lo avessimo disturbato in una visione estatica, poi il volto gli si illuminò di gioia.
> "Guglielmo!" esclamò. "Fratello mio carissmo!" Si alzò a fatica e si fece incontro al mio maestro ... "Quanto tempo! Ma ti riconosco ancora! ... " (*Nome*, p. 56)

Per Guglielmo il carattere intenso del suo vecchio amico è sempre lo stesso, ciò che risulta dalla loro conversazione durante l'incontro: "Sei uno spirito ardente, Ubertino, nell'amore di Dio come nell'odio contro il male" (p. 65).

Mentre l'incontro NR avviene il Primo giorno, quello della *Divina Commedia* si verifica invece il Secondo giorno. È l'incontro con Brunetto Latini nel terzo girone del settimo cerchio, quel girone dove tutti gli spiriti sono invasi da un grand'ardore, bruciati come sono sia dal di sotto (la sabbia bruciante) che dal di sopra (i fiocchi di fuoco che cadono continuamente). Dante descrive l'esordio dell'incontro:

> Già eravam dalla selva [dei suicidi] rimossi / tanto, ch'i' non avrei visto dov'era, / perch'io in dietro rivolto mi fossi, / quando incontrammo d'anime una schiera / che venìan lungo l'argine [il bordo del canale dell'acqua rossa del Flegetonte], e ciascuna / ci riguardava come suol da sera / guardare uno altro sotto nuova luna; / e ... ver noi aguzzavan le ciglia ... / Così adocchiato da cotal famiglia, / fui conosciuto da un, che mi prese / per lo lembo e gridò: "Qual maraviglia!" (*Inf.*, XV, 13-24)

B. ANALISI COMPARATIVA

Giorno e ora degli incontri (B1) – Il luogo silvestre e la landa disperata (B2) – Ritmo dell'inizio degli incontri (B3) – Le invettive dello spirito ardente (B4) – Descrizione dello spirito ardente (B5).

B1. GIORNO E ORA DEGLI INCONTRI

L'incontro con Ubertino avviene poco dopo l'entrata nella chiesa (riferita nel capitolo precedente) e non molto dopo mezzogiorno, perché Adso precisa l'ora dell'incontro in questo modo: "Era da poco trascorsa l'ora sesta" (*Nome*, p. 56).

L'incontro con Brunetto è riferito nel canto XV dell'*Inferno*, avviene cioè il Secondo giorno. Quanto all'ora dell'incontro ricorriamo a Vernon che inserisce tutti i

canti XII-IXX fra le 4 e le 6 di mattina (Vernon-*Inf.*, I, pp. lii-liv); concludiamo pertanto che l'episodio accade non dopo le 6 del Secondo giorno.

- *Gli incontri hanno luogo fra le 12.00 del Primo giorno e le 6.00 del Secondo giorno.*

Per quanto riguarda il tempo definito è chiaro che è un po' insoddisfacente non poter collocare i due incontri nello stesso giorno, come abbiamo fatto e faremo per tutti gli altri elementi omologhi inseriti nello spazio temporale dei Sette giorni. Possiamo quindi domandarci perché l'autore del romanzo abbia scelto di introdurre Ubertino nella trama già il Primo giorno, creando così questa (seppur modesta) discrepanza temporale rispetto alla scena con Brunetto, una scena che per altri aspetti sembra armonizzare così bene con l'incontro con Ubertino. In questo caso ci immaginiamo che Eco abbia agito per forza, perché dal punto di vista umano sarebbe stato un po' strano se Guglielmo avesse aspettato di cercare il suo vecchio amico fino al Secondo giorno.

B2. IL LUOGO SILVESTRE E LA LANDA DISPERATA

Prima di entrare nella chiesa Guglielmo e Adso si fermano per qualche minuto nel vano davanti al timpano del portale. Lì, come abbiamo visto nel capitolo precedente, Adso è colto da una visione provocata dalle immagini scolpite sulla pietra. E lì c'è anche la volta delle arcate, già identificata come un luogo silvestre (I-2.2.5.1, punto B4). Ma la visione di Adso s'interrompe perché è turbata dalla voce strana di Salvatore. Dopo un breve scambio di parole fra Salvatore e Guglielmo, Adso e il suo Maestro entrano nella chiesa, dove trovano Ubertino davanti alla colonna con la Vergine. Quando si avvicinano ad Ubertino hanno cioè lasciato l'ingresso della chiesa, inclusa la volta delle sue arcate, ossia il luogo silvestre.

Ma possiamo definire anche un altro componente geografico che i due lasciano entrando in chiesa: è la "landa disperata" della popolazione degli inferi che Adso s'immagina di vedere sulla pietra: "L'intera popolazione degli inferi [le figure scolpite] pareva essersi data convegno per far da vestibolo, selva oscura, landa disperata dell'esclusione, all'apparizione dell'Assiso [Dio sul timpano], al suo volto promettente e minaccioso" (*Nome*, p. 52).

Contrariamente a quanto ci si poteva forse aspettare, il luogo silvestre di Dante e Virgilio non s'identifica con la selva oscura menzionata in I-2.2.5.1, bensì con la selva dei suicidi, descritta ampiamente nel canto XIII (dove ricordiamo tra l'altro la terribile branca delle "nere cagne" correnti tra gli alberi). E dal testo di Dante risulta anche che lui e Virgilio hanno lasciato questa selva certo tempo prima: "Già eravam dalla selva [dei suicidi] rimossi / tanto, ch'i' non avrei visto dov'era, / perch'io in dietro rivolto mi fossi, / quando incontrammo ..." (*Inf.*, XV, 13-16).

Hanno pure lasciato una landa disperata, perché tra la selva dei suicidi e la parte del terzo girone dove si trova Brunetto, c'è una zona riservata ai bestemmiatori (puniti con l'essere costretti a stare sotto l'incessante pioggia di fuoco), e quella zona

è descritta da Dante proprio come una "landa". Ecco le sue parole: "Indi [dalla selva] venimmo al fine ove si parte / lo secondo giron dal terzo, e dove / si vede di giustizia orribil arte. / A ben manifestar le cose nove, / dico che arrivammo ad una landa / che dal suo letto ogni pianta rimove" (ibid., XIV, 4-9). Quanto al carattere disperato della landa Dante stesso fa qualche indicazione: "D'anime nude vidi molte gregge / che piangean tutte assai miseramente" (vv. 19-20); cfr. anche il commento di Dino Provenzal: "Un nuovo spettacolo, meno orribile, forse, di quello lasciato or ora, ma più desolato. Prima era una selva, dove una forma di vita, sia pur mostruosa, esisteva: qui invece è un deserto di sabbia: e sulla sabbia dannati: e dall'alto un'implacabile, lenta, continua pioggia di fuoco" (Provenzal-*Comm.*, p. 118).([1])

- *Il Discepolo e il Maestro dei rispettivi incontri, prima d'incontrare lo spirito ardente, hanno lasciato un luogo silvestre e una landa disperata.*

B3. RITMO DELL'INIZIO DEGLI INCONTRI

Se ritorniamo alla citazione "*Nome*, p. 56" nella definizione dell'incontro, troviamo che il suo inizio avviene in base a un certo ritmo strutturale, e cioè:

1) Da una posizione inferiore Ubertino guarda con attenzione Guglielmo e Adso che gli si avvicinano:

> Ai piedi della Vergine, in preghiera, quasi prostrato, stava un uomo ...
> Ci appressammo. L'uomo, udendo il rumore dei nostri passi, alzò il volto. ... Posò su di noi uno sguardo dapprima smarrito, come lo avessimo disturbato in una visione estatica

2) Poi si verifica da parte di Ubertino un atto di riconoscimento di Guglielmo, che conosce da molti anni; il riconoscimento è seguito da una breve esclamazione fra meraviglia e gioia:

> Posò su di noi uno sguardo dapprima smarrito ... poi il volto gli si illuminò di gioia.
> "Guglielmo!" esclamò. "Fratello mio carissmo!" Si alzò a fatica e si fece incontro al mio maestro ... "Quanto tempo! Ma ti riconosco ancora!" (ibid.)

Se definiamo qualche altro punto del ritmo iniziale abbiamo:

3) Qualche momento dopo, cioè dopo che Adso è stato presentato da Guglielmo, Ubertino tende una mano calda verso il giovane: "Il mio maestro mi aveva presentato e il vecchio mi aveva accarezzato una gota, con una mano calda, quasi ardente" (p. 60);

4) Come punto terminale scegliamo questo: Adso fissa con attenzione la faccia di Ubertino: "Scrutavo quel volto, dai tratti dolcissimi" (p. 61).

Se sintetizziamo tutto questo ritmo, semplificandone qualche punto, abbiamo: da una posizione inferiore lo spirito ardente guarda con attenzione Adso e Guglielmo che gli si avvicinano; poi si verifica da parte dello spirito ardente un atto di riconoscimento di Guglielmo che conosce da molti anni, seguito da una breve

esclamazione dove c'entra anche la meraviglia ("Guglielmo!"); lo spirito ardente estende una mano calda verso Adso, il quale scruta la faccia di lui.

Vediamo ora come l'inizio dell'incontro DC si adegui al ritmo definito sopra:

1) Da una posizione inferiore Brunetto (lo spirito ardente) guarda con attenzione Dante e Virgilio che gli si avvicinano:

> ... quando incontrammo d'anime una schiera / che venìan lungo l'argine, e ciascuna / ci riguardava come suol da sera / guardare uno altro sotto nuova luna; / e ... ver noi aguzzavan le ciglia (*Inf.*, XV, 16-20)

Per la posizione inferiore di Brunetto rispetto a Dante e Virgilio, ricordiamo che Brunetto si trovava sulla sabbia, mentre gli altri due camminavano sul bordo elevato del canale del Flegetonte. Qualche terzina più sotto Dante descrive anche esplicitamente la sua "strada" elevata: "I' non osava scender della strada / per andar par di lui" (vv. 43-44).

2) Si verifica da parte di Brunetto un atto di riconoscimento di Dante che conosce da molti anni, seguito da una breve esclamazione dove c'è anche un momento di meraviglia: "Così adocchiato da cotal famiglia, / fui conosciuto da un, che mi prese / per lo lembo e gridò: 'Qual maraviglia!'" (vv. 22-24). (Notiamo incidentalmente che Brunetto riconosce il Discepolo, mentre è il Maestro ad essere riconosciuto da Ubertino: evidentemente un temporaneo scambio di maschere. In tutti e due i casi è però un riconoscimento di *uno di loro*: cfr. la conclusione più sotto.)

Per quel "da molti anni", si sa che Dante doveva conoscere Brunetto già da giovane; cfr. la citazione "Vernon-*Inf.*, I, p. 537" del punto B5.4 più sotto: "[Brunetto] Non solum docebat Dantem, sed et alios juvenes florentinos, unde multos fecit magnos eloquentes et morales."

3-4) Brunetto tende una mano calda verso Dante, che gli scruta la faccia: "E io, quando 'l suo braccio a me distese, / ficca' [li](2) li occhi per lo cotto aspetto" (*Inf.*, XV, 25-26).

Ricordiamo che la mano di Brunetto doveva essere anche ardente, perché tutto l'episodio ha luogo in un ambiente veramente caldo, con la sabbia ardente e i fiocchi di fuoco che cadevano. E le mani non dovevano neppure essere meno calde del "cotto aspetto" di Brunetto.

- *L'inizio degli incontri è strutturato in base a questo schema di azione: da una posizione inferiore lo spirito ardente (Ubertino e Brunetto) guarda con attenzione Maestro e Discepolo che gli si avvicinano; si verifica da parte dello spirito ardente un atto di riconoscimento di uno dei due che conosce da molti anni, seguito da una breve esclamazione dove c'è anche un momento di meraviglia; lo spirito ardente estende una mano calda verso il Discepolo; questi scruta la faccia di lui.*

Qualcuno forse obietterà dicendo che il ritmo descritto dev'essere abbastanza normale quando si verifica un incontro di due persone che non si sono viste da molto tempo. A ciò si risponde che si possono facilmente trovare tanti ritmi "normali" di un incontro; il ritmo scelto per *Il nome della rosa* è quindi soltanto uno tra molti altri possibili. Né si dimentichino alcuni fattori che rendono questo ritmo abbastanza unico: la posizione inferiore iniziale da parte dello spirito ardente, il calore della mano protratta verso il Discepolo e il guardare fiso dello stesso Discepolo (punto terminale del ritmo). E ricordiamo ancora una volta che è la combinazione di fatti, forse anche del tutto normali, che rende una serie più unica, anzi molto più unica, dei suoi ingredienti presi uno ad uno.

B4. LE INVETTIVE DELLO SPIRITO ARDENTE

Durante l'incontro NR Ubertino inveisce fra l'altro contro quelli che governano la Città di Dio, cioè la Chiesa. Adso ha registrato le sue parole sdegnose:

> "Oh Signore, in quali mani è caduta la tua chiesa!" Volse il capo verso l'altare. "Trasformata in meretrice, ammollita nel lusso, si avvoltola nella lussuria come una serpe in calore! ..." ... "I suoi luogotenenti sono già qui, mandati come Cristo mandò gli apostoli per il mondo! Stanno conculcando la Città di Dio, seducono con l'inganno, l'ipocrisia e la violenza. ..." (*Nome*, p. 69)

Sapendo poi che Ubertino era cittadino della Chiesa (Città di Dio) – secondo Marmo-*Nome*, pp. 608-609, entrò giovanissimo nell'ordine dei francescani e morì benedettino –, si assiste qui a una serie di invettive contro i dirigenti della Città di Dio da parte di uno dei propri cittadini.

Nel canto XV sono famose le terzine in cui Brunetto dimostra il suo sdegno contro Firenze, o meglio contro i gruppi dirigenti della sua città nativa. Eccone alcune:

> Ma quello ingrato popolo maligno / che discese di Fiesole ab antico, / e tiene ancor del monte e del macigno, / ti si farà, per tuo ben far, nemico: / ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi / si disconvien fruttar lo dolce fico. / Vecchia fama nel mondo li chiama orbi; / gent'è avara, invidiosa e superba ecc. (*Inf.*, XV, 61-68)

Anche in questo caso si presenta quindi la scena di un cittadino che inveisce contro i dirigenti della sua stessa città, Firenze. Inutile ricordare che Brunetto era fiorentino come Dante.

Come osservazione a parte si noti qui la rassomiglianza retorica fra le parole "gent'è avara, invidiosa e superba" di Brunetto e questa espressione di Ubertino: "seducono con l'inganno, l'ipocrisia e la violenza".

- *Durante gli incontri lo spirito ardente inveisce contro i dirigenti della stessa città di cui è cittadino (sia che la città in questione rappresenti una città materiale o spirituale).*

B5. DESCRIZIONE DELLO SPIRITO ARDENTE

L'età (B5.1) – Il dono della profezia (B5.2) – La fama (B5.3) – L'influenza sul modo di esprimersi di Dante Alighieri (B5.4) – La regola della prosternazione (B5.5) – Un terzo caso del gioco dell'anagramma imperfetto (B5.6).

B5.1. L'ETÀ

Sull'età di Ubertino da Casale Costantino Marmo ci informa che nacque nel 1259 e morì dopo il 1328 (Marmo-*Nome*, pp. 608-609). (Secondo altri morì nel 1338; vedi per es. nota 3 del presente capitolo.) Quando incontrò Adso e Guglielmo (1327), aveva cioè circa 68 anni, età che anche è confermata da Guglielmo stesso: "È stanco. Molto distaccato dalle cose di questo mondo. Ha sessantotto anni" (*Nome*, p. 47).

Per quanto riguarda l'età di Brunetto si sa per certo l'anno in cui morì, cioè il 1294. L'anno della sua nascita è più insicuro ma deve in ogni modo essere intorno al 1220, o qualche anno più avanti. Vernon scrive: "Brunetto, son of Buonaccorso dei Latini, was born of a noble family in Florence about 1220, and died there in 1294" (Vernon-*Inf.*, I, p. 536). Secondo *La Nuova Enciclopedia Universale Garzanti* (Milano 1989 (ristampa)) nacque "dopo il 1220". Quando Dante lo vide nell'Inferno aveva quindi circa 74 anni (forse meno).

- *Gli spiriti ardenti hanno ambedue una settantina di anni.*

B5.2. IL DONO DELLA PROFEZIA

Durante l'incontro NR, nel bel mezzo dell'anatema contro i luogotenenti della Chiesa corrotta (vedi sopra), Ubertino comincia ad un tratto a profetare:

> "Ma [i buoni servi di Dio] non hanno ancora vinto, è il momento che l'Anticristo, pieno di furore, comanderà di uccidere Enoch ed Elia e i loro corpi perché ognuno possa vederli e tema di volerli imitare. Così come volevano uccidere me..."
> In quel momento, atterrito, pensavo che Ubertino fosse in preda a una sorta di divina mania, e temetti per la sua ragione. Ora a distanza di tempo, sapendo quel che so, e cioè che qualche anno dopo fu misteriosamente ucciso in una città tedesca, e mai non si seppe da chi, sono più atterrito ancora, perché evidentemente quella sera Ubertino profetava. (*Nome*, p. 70)

Come si sa, molti spiriti nell'Inferno dantesco hanno il dono di vedere nel futuro, e così pure Brunetto, il che dimostra a Dante facendo tra l'altro questa profezia sul corso del suo diletto figliuolo:

> Se tu segui tua stella, / non puoi fallire a glorïoso porto, / se ben m'accorsi nella vita bella; e s'io non fossi sì per tempo morto, / veggendo il cielo a te così benigno, / dato t'avrei all'opera conforto. / Ma quello ingrato popolo maligno [i fiorentini] / che discese di Fiesole ab antico ... / ti si farà, per tuo ben far, / nemico: ... La tua fortuna tanto onor ti serba, / che l'una parte e l'altra [i Neri e i Bianchi] avranno fame di te; ma lungi fia dal becco l'erba. (*Inf.*, XV, 55-72)

Che questo sia da prendere come un'autentica profezia, lo si deduce dal commento

stesso di Dante: "Ciò che narrate di mio corso scrivo, / e serbolo a chiosar con altro testo / a donna che saprà, s'a lei arrivo. ... Non è nuova alli orecchi miei tal arra" (ibid., vv. 88-94).

- *Hanno il dono della profezia, ciò che dimostrano ai Discepoli.*

B5.3. LA FAMA

A parte il fatto di essere una persona che arde nel profondo dell'anima, Brunetto è anche dotato di gran fama nel mondo. Ecco il commento di Adso dopo i primi momenti dell'incontro: "Di lui avevo già sentito parlare e a lungo, anche prima di venire in Italia ... Né questo [l'aver influenzato Dante (vedi più sotto)] era il solo titolo di merito di quell'uomo famoso" (*Nome,* p. 56). Anche le seguenti parole sono significative: "Queste cose [i capi della storia di Ubertino] pensavo guardando un personaggio leggendario come Ubertino" (p. 60).

Della fama di Brunetto Latini leggiamo queste chiare parole: "morì in patria nel 1294 lasciando di sé gran fama" (Casini-*Inf.*, p. 109). (Come ben sappiamo era lui stesso uno di quei "letterati grandi e di gran fama" che si trovavano nella zona dei ribelli alla natura, figlia di Dio: "In somma sappi che tutti [i compagni di Brunetto nell'Inferno] fur cherci / e letterati grandi e di gran fama" (*Inf.*, XV, 106-107).)

- *Sono dei personaggi famosi.*

B5.4. L'INFLUENZA SUL MODO DI ESPRIMERSI DI DANTE ALIGHIERI

Un punto curioso da registrare sul conto di Ubertino è che lui, secondo l'informazione di Adso, di cui non bisogna dubitare([3]), ha influenzato con il suo libro sull'albero della vita crocifissa (di Gesù), "capolavoro della mistica medievale" (Marmo-*Nome*, p. 609), il modo d'esprimersi di Dante stesso. Adso si formula così:

> Di lui [Ubertino] avevo già sentito parlare e a lungo, anche prima di venire in Italia ... Qualcuno mi aveva persino detto che il più grande poeta di quei tempi, Dante Alighieri da Firenze, morto da pochi anni, aveva composto un poema ... a cui avevano posto mano e cielo e terra, e di cui molti versi altro non erano che una parafrasi di brani scritti da Ubertino nel suo *Arbor vitae crucifixae*. (*Nome*, p. 56)

Quanto all'influenza di Brunetto sul modo di Dante di usare la lingua, ecco quanto il "figliuolo" stesso afferma nel loro dialogo:

> "Se fosse tutto pieno il mio dimando" / rispuosi lui, "voi non sareste ancora / dell'umana natura posto in bando; / ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora, / la cara e buona imagine paterna / di voi quando nel mondo ad ora ad ora / m'insegnavate come l'uom s'etterna: / e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo / convien che nella mia lingua si scerna. ..." (*Inf.*, XV, 79-87)

Che cosa Dante voglia dire con l'ultimo verso "convien che nella mia lingua si scerna", ce lo spiega Vernon, che a sua volta riferisce Jacopo della Lana: "Lana

interprets the last line ['convien che ecc.'] as signifying that Dante has so appreciated the influence of Brunetto's teaching that he will let it give its impress to his poetry so that his tongue may not appear silent about it" (Vernon-*Inf.*, I, p. 558). E Vernon cita anche altre fonti, per es. Benvenuto da Imola: "Non solum docebat Dantem, sed et alios juvenes florentinos, unde multos fecit magnos eloquentes et morales" (ibid., p. 537).

- *Hanno influenzato il modo di esprimersi di Dante Alighieri.*

B5.5. LA REGOLA DELLA PROSTERNAZIONE

Come benedettino Ubertino doveva seguire tutte le regole che l'ordine prescrive ai suoi monaci, inclusa quella di prosternarsi a terra nei momenti dovuti.([4]) Di questa regola ci informa per es. Remigio nell'interrogatorio del processo del Quinto giorno. Alla domanda di Bernardo Gui se egli si fosse prosternato qualche volta al modo dei beghini, risponde infatti: "Anche nell'ordine di san Benedetto ci si prosterna a terra, nei momenti dovuti" (*Nome,* p. 375). Per quanto riguarda Ubertino questa prosternazione era davvero qualcosa che apparteneva al suo modo di vivere. Lo vediamo infatti prostrato (o quasi) davanti alla Vergine un paio di volte: quando Adso e Guglielmo lo vedono per la prima volta nella chiesa: "Presso all'ultima cappella prima dell'altare ... si ergeva una esile colonna su cui stava una Vergine in pietra ... Ai piedi della Vergine, in preghiera, quasi prostrato, stava un uomo" (p. 56); quando Adso lo lascia nella chiesa dopo il colloquio con lui, in cui Ubertino gli ha raccontato fra l'altro la storia di fra Dolcino ("Terzo giorno, dopo compieta"): "Si prosternò di nuovo davanti alla Vergine e lo udii singhiozzare piano. Pregava" (p. 234). Si aggiunge che doveva essere prosternato anche prima perché Adso scrive "si prosternò di nuovo".

La regola di doversi prosternare a terra "nei momenti dovuti" imposta a Brunetto non è più la regola benedettina di umile sottomissione; è invece una terribile pena supplementare che incombe ai ribelli alla figlia di Dio (la Natura) se essi, anche per un piccolo momento, si fermano nel loro continuo correre sulla sabbia infuocata. Brunetto spiega a Dante perché non può fermarsi, anche volendolo: "'O figliuol,' disse, 'qual di questa greggia / s'arresta punto, giace poi cent'anni / senza arrostarsi [proteggersi] quando il foco il feggia'" (*Inf.*, XV, 37-39).

- *Vivono sotto la regola di doversi prosternare a terra nei momenti dovuti.*

B5.6. UN TERZO CASO DEL GIOCO DELL'ANAGRAMMA IMPERFETTO

Analizzando un po' il nome di Ubertino, constatiamo che esso è riconoscibile anche in questa forma ridotta: UBERT–NO. Le lettere di tale forma di nome sono le seguenti: B,N,R,T,E,O,U.

Per il nome di Brunetto facciamo così: tolta la lettera T, si produce una forma

imperfetta ma sempre riconoscibile del nome originario, e cioè: BRUNET–O. E anche questa forma ridotta di nome contiene la stessa serie di lettere di sopra: B,N,R,T,E,O,U.

- *Hanno ambedue un nome che è riconoscibile in una configurazione delle seguenti lettere: B,N,R,T,E,O,U (UBERT–NO oppure BRUNET–O).*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 7

In uno spazio temporale che va dalle 12.00 del Primo giorno alle 6.00 di mattina del Secondo giorno il Discepolo e il Maestro incontrano uno spirito ardente. Prima d'incontrarlo hanno lasciato un luogo silvestre e una landa disperata.

L'inizio dell'incontro è strutturato in base a questo schema: da una posizione inferiore lo spirito ardente guarda con attenzione Maestro e Discepolo che gli si avvicinano; si verifica da parte dello spirito ardente un atto di riconoscimento di uno dei due che conosce da molti anni, seguito da una breve esclamazione dove c'è anche un momento di meraviglia; lo spirito ardente tende una mano calda verso il Discepolo; questi scruta la faccia di lui.

Durante l'incontro lo spirito ardente inveisce contro i dirigenti della stessa città di cui è cittadino.

Lo spirito ardente ha una settantina di anni e ha il dono della profezia, ciò che dimostra al Discepolo; è un personaggio famoso e ha influenzato il modo di esprimersi di Dante Alighieri; vive sotto la regola di doversi prosternare a terra nei momenti dovuti e ha un nome che è riconoscibile in una configurazione delle seguenti lettere: B,N,R,T,E,O,U.

*

Facciamo infine qualche commento.

Per quanto riguarda certe coincidenze tra Ubertino e Brunetto, riferite soprattutto nel punto B5, si potrebbe obiettare che non è stato Eco a costruirle, perché tutti e due sono dei personaggi storici. Ciò è vero, sì, ma bisogna anche ammettere che è stato Eco stesso a dirigere la scelta dei personaggi per il suo libro e anche il modo di come presentarli, mettendo l'accento – quando vuole – sui punti che gli sembrano più "interessanti": si pensi per es. ai punti B5.3-B5.5. In questo caso pare insomma che Eco abbia preso un pezzo già coniato dalla Storia per inserirlo, e con profitto, nella sua rete strutturale; cfr. in proposito anche l'uso del canto funebre *Dies irae* in I-2.2.5.11, punto B2.

Per curiosità possiamo aggiungere che la seconda volta che Adso incontra Ubertino – il Terzo giorno dopo compieta – sembra che l'incontro NR già definito venga in qualche modo "consumato" in quanto il nuovo incontro contiene due altri punti di contatto (forse più) con l'incontro DC, uno dei quali riguarda proprio la fine "frettolosa" del canto XV, fine che abbiamo lasciare da parte in questo capitolo

perché romperebbe la continuità temporale della scena. Rimandiamo comunque alla digressione IX.

Note

[1] All'eventuale obiezione che la landa vista da Dante deve anche comprendere la zona dove si trova Brunetto, si potrebbe rispondere che Dante non poteva vedere ancora quella zona perché afferma chiaramente che quando lui e Virgilio incontrarono la schiera con Brunetto, non si vedeva più la selva dei suicidi (usciti dalla quale videro la "landa"): "Già eravam dalla selva rimossi / tanto, ch'i' non avrei visto dov'era, / perch'io in dietro rivolto mi fossi, / quando incontrammo ..." (*Inf.*, XV, 13-16). Non deve quindi essere erroneo dire che quando Dante dice di vedere una landa, descrive quella parte del gran sabbione che gli si presenta agli occhi proprio in quel momento, cioè la zona dei bestemmiatori. La zona dei ribelli alla natura (con Brunetto e altri) viene dopo.

[2] Aggiunta nella nostra edizione del testo dell'*Inferno*. Sarebbe un *li* dativo, forma antica, in posizione enclitica.

[3] Cfr. per es. la chiosa di Dino Provenzal al verso 124 del canto XII del *Paradiso*, in cui Dante fa una breve allusione ad Ubertino come rappresentante degli Spirituali (o Zelanti) della famiglia francescana: "gli Spirituali, capitanati da Ubertino da Casale (1259-1338), autore dell'*Arbor vitae crucifixae* a cui D. attinse alcune immagini parlando [nel canto XI] di san Francesco e della povertà" (Provenzal-*Comm.*, p. 734).

[4] Ricordiamo che il francescano Ubertino fu costretto a cambiare ordine dopo i processi agli spirituali ad Avignone (Marmo-*Nome*, p. 609); ciò che fece nel 1317 (Casini-*Comm.*, p. 656).

I-2.2.5.3 ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 8
La morte nel sangue

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due momenti in cui i rispettivi Discepoli stanno guardando una persona morta immersa nel sangue. Definizione dei momenti:

Verso la fine del rito delle laudi del Secondo giorno, Venanzio è trovato morto in un gran recipiente di sangue dietro la chiesa. Interrotte le funzioni sacre, tutti si recano a veder che cosa è successo. Fra quelli che vengono a vedere c'è anche Adso. Adso descrive la scena macabra: "Erano ... due gambe umane, le gambe di un uomo ficcato a testa in giù nel vaso di sangue" (*Nome*, p. 112). Di quest'episodio scegliamo il momento in cui Adso sta guardando il corpo morto di Venanzio, immerso nel sangue.

La morte di Venanzio rappresenta nella struttura NR la seconda tromba apocalittica (vedi digressione XVI).

Il corrispondente momento della struttura DC è quella in cui Dante, arrivato alle anime morte immerse nel sangue bollente del Flegetonte, vede tra gli altri Alessandro Magno: "Io vidi gente sotto infino al ciglio; / e 'l gran Centauro disse: 'E' son tiranni / che dier nel sangue e nell'aver di piglio. ... quivi è Alessandro ...'" (*Inf.*, XII, 103-107).([1])

B. ANALISI COMPARATIVA

Giorno e ora dei momenti (B1) – Conoscenze del greco e della filosofia di Aristotele da parte delle due persone decedute (B2) – Il lato venatorio nelle personalità dei morti (B3) – La sostanza micidiale ingerita prima di morire (B4).

B1. GIORNO E ORA DEI MOMENTI

Nel *Nome della rosa* il rito delle laudi si celebra normalmente fra le 5 e le 6 di mattina. Tutto l'episodio ha luogo verso la fine delle laudi del Secondo giorno (cfr. la definizione del momento). L'ora del momento NR può quindi essere definita fra le 5.30 e le 6 di mattina di quel giorno.

L'episodio delle anime nel sangue bollente del Flegetonte è riferito nel canto XII dell'*Inferno*; ha cioè luogo nel Secondo giorno.

Per il calcolo dell'ora constatiamo che Vernon colloca l'intero canto XII fra le 4 e le 6 di mattina del giorno attuale (cfr. l'incontro con Brunetto del capitolo precedente). Ma dove possiamo inserire esattamente l'episodio del canto XII? Difficile a dirsi. Tanto più che in due sole ore si verificheranno gli avvenimenti di non meno di otto canti (XII-XIX). Pensiamo perciò sia meglio astenersi da ogni ulteriore calcolo di tempo: basta constatare che l'episodio doveva certamente accadere nella prima metà dello spazio temporale indicato, cioè fra le 4.00 e le 5.00 di mattina.

- *I momenti definiti hanno luogo il Secondo giorno, tra le 4.00 e le 6.00 di mattina.*

B2. CONOSCENZE DEL GRECO E DELLA FILOSOFIA DI ARISTOTELE DA PARTE DELLE DUE PERSONE DECEDUTE

Di Venanzio, il morto, si sa fra l'altro questo:

1) Era un esperto traduttore dal greco. Non si deve quindi essere in dubbio nel concludere che sapeva piuttosto bene quella lingua. Anzi, da un commento di Guglielmo possiamo dedurre che la sapesse anche più che bene: ”Venanzio pensava in greco” (*Nome*, p. 321). Per la conoscenza del greco antico nell'Europa occidentale del tardo medioevo, rimandiamo del resto a I-2.2.1, nota 1;

2) Aveva una buona conoscenza della filosofia di Aristotele. Lo si sa dal suo modo di ragionare intorno ai pensieri del grande filosofo; si legga in particolar modo la discussione sul riso fra Venanzio, Jorge e altri riferita per bocca di Bencio nel cap. ”Secondo giorno, prima”: ”Venanzio che sa... che sapeva molto bene il greco, disse che Aristotele aveva dedicato specialmente al riso il secondo libro della *Poetica* e che se un filosofo di quella grandezza aveva consacrato un intero libro al riso, il riso doveva essere una cosa importante. ecc.” (ibid., p. 120).

Di Alessandro Magno sappiamo: 1) sapeva parlare il greco (sic); 2) doveva conoscere piuttosto bene la filosofia di Aristotele, essendo stato quest'ultimo maestro e precettore del Macedone quando questi era giovane. Conferma se ne ha praticamente in qualunque enciclopedia, per es. *Nuova Enciclopedia Universale Garzanti*: ”A. Magno ... Figlio di Filippo II, ebbe Aristotele come precettore.”

- *Le due persone hanno in comune che in vita sapevano bene il greco e avevano una buona conoscenza della filosofia di Aristotele.*

B3. IL LATO VENATORIO NELLE PERSONALITÀ DEI MORTI

In I-2.2.4, punto B4.2, abbiamo definito un lato caratteristico della persona di Lucifero attraverso la massima ”nomina sunt consequentia rerum”. A questa massima ritorniamo per definire un tratto caratteristico che appartiene alla personalità di Venanzio, tratto che si vela sotto la corteccia del suo nome: Venanzio. L'analisi è questa: ”Venanzio” significa ”cacciatore”; cfr. per es. *Il Nuovo Zingarelli,* p. 2230: ”Nel latino dei primi Cristiani *Venantiu(m)* manteneva il chiaro significato di 'cacciatore', immediatamente collegato com'era col participio *venante(m)* del verbo *venari* 'andare a caccia', di antica origine indeuropea.” Essendo il lato venatorio tipico del nome del morto, ne consegue, in base alla massima citata, che tale lato appartiene anche alla sua personalità.

Della persona di Alessandro Magno si sanno naturalmente tantissime cose. Volendo tuttavia sintetizzare la sua personalità in qualche singola parola, si può ricorrere per es. al cosiddetto Sarcofago di Alessandro, trovato a Sidon nel 1887. Su questo sarcofago ci sono due grandi rilievi, ciascuno dei quali dà un quadro della vita

del gran figlio di Filippo. Un rilievo ce lo presenta come guerriero (naturalmente), e l'altro come cacciatore (fig. 2).

Così, usando il Sarcofago di Sidon, è infatti possibile definire un lato caratteristico del macedone: quello del cacciatore, ossia venatorio. Sappiamo naturalmente anche dalla Storia che gli piaceva tanto la caccia.

- *Tutti e due hanno nelle loro personalità un lato venatorio.*

B4. LA SOSTANZA MICIDIALE INGERITA PRIMA DI MORIRE

Anche Venanzio era attratto dal libro proibito di Aristotele, e anche per lui fu la *Commedia* del Filosofo a provocargli la morte, o per essere più precisi: fu la sostanza velenosa delle sue pagine che lo uccise. Non sappiamo però le modalità precise della sua morte. Ma nell'interrogatorio con Remigio la mattina del Quarto giorno, Guglielmo si rende tuttavia conto come Venanzio, la notte della sua morte, avesse bevuto qualcosa nella cucina dell'Edificio. Remigio dice infatti di aver trovato lì il corpo morto del monaco, vicino al quale c'erano una tazza infranta e segni di acqua o di altro liquido. Guglielmo fa questa riflessione sulla tazza rotta:

> Come Guglielmo mi fece osservare dopo, quella tazza poteva significare due cose diverse. O proprio lì in cucina qualcuno aveva dato da bere a Venanzio una pozione velenosa, o il poveretto aveva già ingerito il veleno (ma dove? e quando?) ed era sceso a bere per calmare una improvvisa arsura, uno spasimo, un dolore che gli bruciava le viscere, o la lingua (ché certamente la sua doveva essere nera come quella di Berengario). (*Nome*, p. 277)

Sappiamo che in questo caso è la seconda ipotesi che vale. Il che significa che Venanzio, dopo aver ingerito il veleno della *Commedia* di Aristotele, fu invaso, a quanto pare, da grandi ed improvvisi dolori che evidentemente cercò di attenuare con l'acqua della cucina.

Quanto alla morte di Alessandro Magno la Storia ci insegna che morì alcuni giorni dopo un banchetto a Babilonia. Purtroppo non si sa con esattezza la vera ragione della sua morte. Morì di febbre improvvisa, ebbrezza eccessiva oppure avvelenamento? Sappiamo comunque che durante il fatale banchetto, dove come sempre abbondava il vino, a un certo punto sembra che Alessandro fosse preso da grandissimi ed improvvisi dolori. Ma se questi dolori fossero causati da una sostanza virulenta maturata proprio allora nel suo corpo (indebolito dall'ebbrezza), da una eccessiva quantità di alcool oppure da un veleno amministratogli insidiosamente in un pocolo, non si sa. Vediamo in ogni modo come Giustino, l'epitomatore delle perdute *Historiae Philippicae* di Pompeo Trogo, espone il fatto: "Accepto poculo [offertogli] media potione repente velut telo confixus ingemuit elatusque convivio semianimis tanto dolore cruciatus est, ut ferrum in remedia posceret tactumque hominum velut vulnera indolesceret" (*Epitoma Historiarum Philippicarum Pompei Trogi*, Leipzig

1915, p. 99). E Giustino continua, allegando due delle teorie principali dei dolori del re: ”Amici causas morbi intemperiam ebrietatis disseminaverunt, re autem vera insidiae fuerunt, quarum infamiam successorum potentia oppressit” (ibid., pp. 99-100). Come si vede, Giustino (Trogo) credeva più alla teoria dell’avvelenamento, ipotesi che del resto viene sviluppata nel testo che segue. Si aggiunge che anche Curzio Rufo nella sua storia di Alessandro Magno trasmette l’informazione che ”Veneno necatum esse credidere plerique” (*Historiarum Alexandri Magni Macedonis libri qui supersunt*, Leipzig 1912, p. 289). (L’amminstratore del veleno sarebbe stato in quel caso il figlio di Antipater (ibid.).)

Comunque sia, non deve certo essere sbagliato concludere sulla fine di Alessandro che lui morì dopo aver ingerito una sostanza che gli fu micidiale (un virus o altro microorganismo, troppo alcool oppure un forte veleno), e che questa sostanza, a quanto pare, gli provocò forti ed improvvisi dolori.

- *Muoiono ambedue dopo aver ingerito una sostanza micidiale che a quanto pare ha provocato loro grandi ed improvvisi dolori.*

C. DEFINIZIONE DELL’ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 8

Il Secondo giorno, tra le 4.00 e le 6.00 di mattina, il Discepolo vede una persona morta immersa nel sangue.([2]) In vita il morto sapeva bene il greco e aveva una buona conoscenza della filosofia di Aristotele; aveva nella sua personalità un lato venatorio. Muore dopo aver ingerito una sostanza micidiale che a quanto pare gli ha provocato grandi ed improvvisi dolori.

Note

[1] Come si sa esiste anche la possibilità di identificare quest’Alessandro con Alessandro di Fere, il (crudele) tiranno della Tessaglia. Ma i commentatori sono oggi per lo più concordi nello scartare tale alternativa, per es. Dino Provenzal: ”non par probabile che si tratti, come altri vogliono, di Alessandro di Fere, ché altrimenti non l’avrebbe citato col solo nome; anche in *Inf.*, XIV, 31, c’è un Alessandro citato col solo nome, ed è il Macedone” (Provenzal-*Comm.*, pp. 98-99). Il passo a cui il Provenzal si riferisce è questo: ”Quali Alessandro in quelle parti calde / d’India vide ... fiamme cadere infino a terra salde; ... tale ...” (*Inf.*, XIV, 31-37).

[2] Per il sangue potremmo eventualmente soggiungere che si tratta di un sangue che bolle o deve bollire. Infatti, quello del Flegetonte era un sangue bollente (vedi la definizione della scena DC), e il sangue del recipiente dietro la chiesa abbaziale era destinato a vivande di vario tipo, incluso il sanguinaccio (cfr. *Nome*, p. 310).

I-2.2.5.4. ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 9

La rissa fra due persone volgari[1]

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due scene in cui il Discepolo e il Maestro assistono a una rissa con insolenze e parole turpi fra due persone volgari. Definizione delle scene:

La mattina del Secondo giorno, prima di salire allo scriptorium, Guglielmo e Adso entrano in cucina per mangiare qualcosa. Lì ci sono già alcune persone, fra l'altro il capo cuciniere, Salvatore e due caprai. Salvatore cerca di dare di nascosto ai caprai qualche pezzo di pollo ma il cuciniere lo vede:

> Ma il capo cuciniere se ne accorse e rimproverò Salvatore: "Cellario, cellario," disse, "tu devi amministrare i beni dell'abbazia, non dissiparli!"
> "Filii Dei, sono," disse Salvatore, "Gesù ha detto che facite per lui quello che facite a uno di questi pueri!" (*Nome*, p. 128).

Ma dopo queste parole, ecco che comincia una rissa breve ma focosa:

> "Fraticello delle mie brache, scoreggione di un minorita!" gli gridò allora il cuciniere. "Non sei più tra i tuoi pitocchi di frati! A dare ai figli di Dio ci penserà la misericordia dell'Abate!"
> Salvatore si oscurò in viso e si voltò adiratissimo: "Non sono un fraticello minorita! Sono un monaco Sancti Benedicti! Merdre à toy, bogomilo di merda!"
> "Bogomila la baldracca che t'inculi la notte, con la tua verga eretica, maiale!" gridò il cuciniere. (ibid.)

Con le parole ingiuriose del cuciniere ha termine la rissa, Salvatore fa uscire i caprai e il capo cuciniere spinge fuori Salvatore.

La scena corrispondente della *Divina Commedia* non è meno piena di volgarità: si tratta della nota rissa fra maestro Adamo, in vita abile falsificatore di fiorini e idropico miserabile nell'*Inferno* (bolgia decima del cerchio ottavo), e il falso greco Sinone che indusse i troiani a far entrare in città il cavallo di legno. La rissa comincia quando Dante chiede ad Adamo quali sono i due compagni che gli stanno più vicino. Adamo dice che una è la moglie di Putifarre che cercò di sedurre Giuseppe, e l'altro "il falso greco Sinon da Troia" (*Inf.*, XXX, 98); e aggiunge sul loro conto che "per febbre aguta gittan tanto leppo" (v. 99). Queste parole provocano l'ira di Sinone che reagisce, e così prende inizio una rissa impetuosa:

> E l'un di lor ... col pugno li [ad Adamo] percosse l'epa croia. / Quella sonò come fosse un tamburo; / e mastro Adamo li percosse il volto / col braccio suo, che non parve men duro, / dicendo a lui: "Ancor che mi sia tolto / lo muover per le membra che son gravi, / ho io il braccio a tal mestiere sciolto". / Ond ei rispuose: "Quando tu andavi / al fuoco, non l'avei così presto: / ma sì e più l'avei quando coniavi". / E l'idropico: "Tu di' ver di questo: ma tu non fosti sì ver testimonio / là 've del ver fosti a Troia richiesto". ecc. (*Inf.*, XXX, 100-114)

I rissanti finiscono in questo modo:

> ”e sieti reo che tutto il mondo sallo!” / ”E te sia rea la sete onde ti crepa” / disse ’l greco ”la lingua, e l’acqua marcia / che ’l ventre innanzi li occhi sì t’assiepa!” / Allora il monetier: ”Così si squarcia / la bocca tua per tuo mal come sòle; / ché s’i’ ho sete ed umor mi rinfarcia, / tu hai l’arsura e ’l capo che ti dole; / e per leccar lo specchio di Narcisso, / non vorresti a ’nvitar molte parole”. (vv. 120-129)

Commentando la scena Dino Provenzal scrive: ”Nota la trivialità di tutto questo battibecco: persone volgari, s’ingiurano volgarmente” (Provenzal-*Comm.*, p. 258); e continua: ”Pugni e insolenze, parole turpi e beffe volgari. Non c’è esempio in tutto il poema di un dialogo così triviale” (ibid., p. 259).

B. ANALISI COMPARATIVA

Giorno e ora delle scene (B1) – L’esordio delle liti (B2) – Le allusioni a un passato oscuro dell’altro (B3) – Descrizione dei rissanti dal cattivo odore (B4).

B1. GIORNO E ORA DELLE SCENE

La scena NR è descritta nel cap. ”Secondo giorno, terza”: sono cioè verso le 9 del Secondo giorno.

La rissa fra Adamo e Sinone occupa gran parte del canto XXX dell’*Inferno*, il che significa che è il Secondo giorno. Per quanto riguarda l’ora sappiamo che: 1) deve essere dopo l’una, perché nel verso 10 del canto XXIX Dante dice che ”già la luna è sotto i nostri piedi”, verso che Tommaso Casini commenta così: ”vale a dire è passata un’ora dopo il mezzodì” (Casini-*Comm.*, p. 220); 2) doveva essere prima delle sei; vedi I-2.2.5.5, punto B1 (”Ma la notte risurge ecc.”). È naturalmente difficile collocare con esattezza la rissa su tale grande arco di tempo, ma in questo caso ci pare sia cauto seguire l’indicazione di Casini che pone tutto il canto ”tra le due e le tre ore pomeridiane” (ibid., p. 228). (Notiamo che Vernon sembra qui un po’ vago in quanto colloca tutto il canto della rissa fra ”1 P.M.” del canto XXIX e ”9th April, Easter Eve, 1 P.M.” del canto XXXI (Vernon-*Inf.*, I, p. lvi).)

- *Le scene hanno luogo fra le 9 circa e le 15 del Secondo giorno.*

B2. L’ESORDIO DELLE LITI

La rissa focosa del *Nome della rosa* inizia quando il capo cuciniere, dopo la risposta fin troppo ingenua ed innocente di Salvatore (”Filii Dei ecc.”), gli grida l’ingiuria dello ”scoreggione” (”Fraticello delle mie brache ecc.”).

La rissa della scena DC comincia in modo simile, cioè con parole dell’uno sul puzzo dell’altro: maestro Adamo dice a Dante che Sinone, il falso che gli sta vicino, manda quel leppo (”per febbre aguta gittan tanto leppo”). Come si sa, ”leppo” è una parola antica dal significato ”vapore puzzolento”.

- *Le risse prendono l'avvio dopo che uno dei rissanti ha fatto intendere che l'altro manda cattivo odore.*

NB. I rissanti che sono oggetto dell'ingiuria del cattivo odore, saranno in seguito chiamati "rissanti dal cattivo odore". Sono rispettivamente Salvatore e Sinone.

B3. LE ALLUSIONI A UN PASSATO OSCURO DELL'ALTRO

Un tratto caratteristico della rissa nella cucina dell'Edificio è anche uno scambio di allusioni a un passato oscuro dell'altro. Ecco ancora le loro parole (*Nome*, p.128):

> *Capo cuciniere:* "Fraticello delle mie brache, scoreggione di un minorita! Non sei più tra i tuoi pitocchi di frati! A dare ai figli di Dio ci penserà la misericordia dell'Abate!"
>
> *Salvatore:* "Non sono un fraticello minorita! Sono un monaco Sancti Benedicti! Merdre à toy, bogomilo di merda!"

Per l'allusione del "fraticello" e dei "tuoi pitocchi di frati" ricordiamo che Salvatore era stato minorita, cosa di cui preferiva tacere perché si trattava di una parte biasimevole della sua vita. Nel cap. "Terzo giorno, sesta" Salvatore racconta ad Adso gran parte della propria storia, che era davvero tanto eccezionale quanto sconcertante. Da quello che ha capito dal lungo racconto, Adso riferisce tra l'altro che

> una trentina di anni innanzi, egli si era aggregato a un convento di minoriti in Toscana e ivi aveva indossato il saio di san Francesco, senza prendere gli ordini. ... ma a quanto pare anche i minori presso cui stava avevano idee confuse perché, in ira verso il canonico della chiesa vicina, accusato di rapine e altre nefandezze, gli invasero un giorno la casa e lo fecero rotolar dalle scale, sì che il peccatore ne morì, poi saccheggiarono la chiesa. Per il che il vescovo inviò degli armati, i frati si dispersero e Salvatore vagò a lungo nell'alta Italia con una banda di fraticelli, ovvero di minoriti questuanti senza più legge e disciplina. (*Nome*, p. 194)

È quindi naturale che Salvatore non voglia sentire parlare di questa parte della sua vita. Uscendo dalla cucina sussura anzi ad Adso "Ille menteur, puah" e sputa per terra (p. 128).

L'allusione di "bogomilo di merda" che Salvatore a sua volta lancia al capo cuciniere, dev'essere altrettanto imbarazzante, perché i bogomili rappresentavano una delle note eresie del tardo Medioevo; avevano seguaci anche nell'Italia settentrionale([2]) ed erano combattute strenuamente dalla Chiesa. Non sappiamo però dal manoscritto di Adso se il cuciniere avesse davvero avuto delle simpatie per il bogomilismo, ma l'allusione, vera o no che fosse, doveva in ogni modo essere imbarazzante perché era un'insinuazione di un passato che per ogni monaco doveva essere vergognoso. (E che il cuciniere fosse uno dei religiosi dell'abbazia, e non soltanto un fratello laico, lo si capisce da queste parole rivoltegli da Guglielmo dopo la rissa: "Ma ora [Salvatore] è monaco come te e gli devi rispetto fraterno" (ibid., p. 129).) Si può del resto supporre che Salvatore non dicesse "bogomila di merda" senza

ragione, anche se non si trattava del vero bogomilismo ma più di una vita biasimevole in generale. Ricordiamo che perfino l'Abate ammette che tra i suoi monaci ci possono essere anche quelli con un passato oscuro (p. 154). E circa questo fatto Aymaro da Alessandria rivela a Guglielmo che, secondo lui, l'Abate "[p]er far dispetto al papa lascia che l'abbazia sia invasa di fraticelli... dico quelli eretici, frate, i transfughi del vostro ordine santissimo... " (p. 131).

Vediamo ora le allusioni scambiate fra maestro Adamo e Sinone (*Inf.*, XXX):

> *Sinone:* "Quando tu andavi / al fuoco, non l'avei così presto: / ma sì e più l'avei quando coniavi." (vv. 109-111)
>
> *Adamo:* "Tu di' ver di questo: / ma tu non fosti sì ver testimonio / là 've del ver fosti a Troia richiesto." (vv. 112-114)

Le parole "sì e più l'avei quando coniavi" è una chiara allusione al passato meno degno dell'altro, a cui abbiamo già accennato nella definizione della scena: in vita maestro Adamo si occupava di falsificare fiorini, era cioè "monetier", come Dante lo chiama (v. 124); e per questo fu condannato "al fuoco": morì insomma come un criminale.

Per quanto riguarda le parole indirizzate a Sinone "ma tu non fosti sì ver testimonio / là 've del ver fosti a Troia richiesto" alludono alla falsità del greco quando disse la ben nota menzogna per entrare a Troia. E quelli che fanno delle menzogne monumentali con conseguenze disastrose, non solo devono essere puniti adeguatamente, ma anche vergognarsi in eterno.

- *Durante le risse si scambiano allusioni a un passato oscuro dell'altro.*

B4. DESCRIZIONE DEI RISSANTI DAL CATTIVO ODORE

L'aspetto della bocca (B4.1) – La lingua (B4.2) – Modo in cui si sono inseriti nel luogo dove abitano coloro che li hanno accolti (B4.3) – La compagnia di una donna seducente senza congiungersi con lei (B4.4).

B4.1. L'ASPETTO DELLA BOCCA

Salvatore aveva avuto in sorte di avere un brutto aspetto, la sua apparenza fisica era addirittura sconcertante. Adso descrive in questo modo il suo aspetto generale la prima volta che lo vede: "Non mi è mai accaduto in vita ... di essere visitato dal diavolo, ma credo che se esso dovesse apparirmi un giorno ... esso non avrebbe altre fattezze di quelle che mi presentava in quell'istante il nostro interlocutore [Salvatore]" (*Nome*, p. 53). Poi segue una descrizione particolareggiata delle sue fattezze, e quando viene alla bocca dello sciagurato, Adso scrive: "La bocca, unita alle narici da una cicatrice, era ampia e sgraziata, più estesa a destra che a sinistra, e tra il labbro superiore, inesistente, e l'inferiore, prominente e carnoso, emergevano con ritmo irregolare denti neri e aguzzi come quelli di un cane" (p. 54). E quando

apre questa bocca per parlare nella sua falsa lingua (vedi più sotto), si presenta un'immagine sconcia: "Allora Salvatore mi pregò ardentemente di tacere, aprì il fagotto e mi mostrò un gatto di pelo nero. Mi tirò vicino a sé e mi disse con un sorriso osceno che non voleva più che il cellario o io ... potessimo avere l'amore delle ragazze del villaggio" (p. 311). Cfr. anche questa breve immagine vista da Adso: "Vidi tra i cucinieri Salvatore, che mi sorrise con la sua bocca di lupo" (p. 128).

Delle fattezze generali di Sinone non siamo informati. Ma nell'Inferno viene descritto almeno come appare in viso quando parla. È maestro Adamo che ci dà l'informazione in una battuta della rissa: "Così si squarcia / la bocca tua per tuo mal([3]) come sòle" (*Inf.*, XXX, 125-126). Anche se Adamo, irato com'era, forse ha esagerato un po', la sua descrizione della bocca del greco deve certo corrispondere almeno in parte alla realtà, tanto più che Sinone era sempre colui che aveva peccato proferendo delle bugie veramente fatali per l'esito della guerra troiana. In ogni modo, l'espressione usata da Adamo è stata commentata fra gli altri da Provenzal, che traduce così le parole sulla squarciatura della bocca di Sinone: "la tua bocca si apre sconciamente" (Provenzal-*Comm.*, p. 257).

- *I rissanti dal cattivo odore parlano con una bocca sconcia.*

B4.2. LA LINGUA

Se la bocca di Salvatore era sconcia, le cose che ne uscivano non erano meno distorte. Come ben ricordiamo, tutte le sue frasi erano un miscuglio strano di parole di lingue disparate; Adso descrive il suo modo di connettere le voci: "E tuttavia, bene o male, io capiva cosa Salvatore volesse intendere, e così gli altri. Segno che egli parlava non una, ma tutte le lingue, nessuna nel modo giusto, prendendo le sue parole ora dall'una ora dall'altra" (*Nome*, p. 55). Ed ecco un saggio della non-lingua di Salvatore (si tratta della prima volta che Adso l'incontra, nel portale della chiesa): "Penitenziagite! Vide quando draco venturus est a rodegarla l'anima tua! La mortz est super nos! Prega che vene lo papa santo a liberar nos a malo de todas le peccata! Ah ah, ve piase ista negromanzia de Domini Nostri Iesu Christi! Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors... Cave el diabolo! ecc." (p. 54).

Insomma, Salvatore aveva falsificato tutte le lingue che capiva, formandone un modo di esprimersi che non era una lingua vera e propria ma piuttosto una miscela linguistica retta da regole arbitrarie. La sua era quindi una lingua falsa.

Anche Sinone aveva la lingua falsa, posto com'era tra i falsatori di parole. Precisiamo tuttavia che mentre la lingua falsa di Salvatore era il suo idioma corrotto, quella del greco allude alle sue menzogne di cui abbiamo già parlato (definizione della scena) e parleremo ancora nel punto che segue.

- *Hanno ambedue una lingua falsa.*

B4.3. MODO IN CUI SI SONO INSERITI NEL LUOGO DOVE ABITANO COLORO CHE LI HANNO ACCOLTI

Salvatore aveva un passato turbido: cfr. in primo luogo il lungo racconto del cap. ”Terzo giorno, sesta”, a cui abbiamo già accennato più sopra. E non era nemmeno un vero monaco, fatto di cui Adso si rende conto nell’ascoltare la sua storia: ”A quanto capii, una trentina di anni innanzi, egli si era aggregato a un convento di minoriti in Toscana e ivi aveva indossato il saio di san Francesco, senza prenderne gli ordini” (*Nome*, p. 194). Era cioè entrato nell’ordine francescano su false premesse. E la falsità originaria non cambiò quando lasciò i francescani per diventare benedettino. Adso riferisce:

> Passò nel novarese, mi disse, ma su quanto avvenne a questo punto fu molto vago. E infine arrivò a Casale, dove si fece accogliere nel convento dei minoriti ... proprio ai tempi in cui molti di essi, perseguitati dal papa, cambiavano di saio e cercavano rifugio presso monasteri d’altro ordine, per non finir bruciati. (p. 197)

Venne così all’abbazia di Abbone, dove ”A causa delle sue lunghe esperienze in molti lavori manuali ... Salvatore fu subito preso dal cellario come proprio aiutante” (ibid.). E la sua mancanza di interesse genuino per le cose divine era sempre una parte costante del suo carattere: ”Ed ecco perché da molti anni stava colaggiù, poco interessato ai fasti dell’ordine, molto all’amministrazione della cantina e della dispensa” (ibid.). Se dunque Salvatore era un falso francescano (minorita) era pure un falso benedettino. Il non aver mai preso regolarmente gli ordini pregiudicava per sempre la sua qualità di vero monaco. E il capo cuciniere ne è molto conscio; infatti, dopo le battute della rissa dice a Guglielmo che le sue parole ingiuriose verso i fraticelli (”Fraticello delle mie brache ecc.”) non erano dirette all’ordine francescano in generale ma ”a quel falso minorita e falso benedettino che non è né carne né pesce” (p. 129). Concludiamo che il ”monaco” Salvatore era entrato nell’abbazia su false premesse. Forse si deve ricordare a questo punto che all’abbazia Salvatore passava proprio per un vero monaco e non solo per frate laico; cfr. per es. le sue stesse parole pronunciate nella rissa: ”Sono un monaco Sancti Benedicti!”

Attraverso il secondo libro dell’***Eneide*** tutto il mondo sa la falsità di Sinone, non solo la gran menzogna del cavallo di legno ma anche come lui finse di essere scappato dal campo greco per lasciarsi prendere dai troiani e poi insinuare nella città insieme col cavallo fatale. Sinone comincia tutta la serie di menzogne nel verso 69 del libro citato: ”‘Heu, quae nunc tellus,’ inquit, ‘quae me aequora possunt / accipere?’” (***Aeneidos***, II, 69-72). Racconta poi le sue bugie, Priamo gli crede e Sinone entra col cavallo nella città. La notte ”pinea furtim / laxat claustra Sinon” (vv. 258-259) e i greci invadono la città ”sepolta nel sonno e nel vino”. Quella di Sinone è quindi la storia di un mentitore che si è insinuato su premesse false nel luogo dove abitano coloro che l’hanno accolto.

- *Si sono insinuati ambedue su false premesse nel luogo dove abitano coloro che li hanno accolti.*

B4.4. LA COMPAGNIA DI UNA DONNA SEDUCENTE SENZA CONGIUNGERSI CON LEI

Salvatore era volgare, superstizioso e preso dalla lussuria. Pensava molto alla sua carne. Ma siccome era così brutto e povero, gli era difficile conquistare anche le femmine venali del villaggio sottostante. Lo confessa ad Adso dopo compieta del Quarto giorno, disdicendo così l'allusione indecente sulla sua attività notturna ("Bogomila ecc."), lanciatagli addosso nella rissa. Ciò nonostante, era uso ad avere contatti con le donne lascive, ma non in quel modo che voleva lui stesso, bensì come mezzano, in favore di Remigio, il vero cellario. Adso scrive:

> Cominciò a raccontare una strana storia, dalla quale faticosamente apprendemmo che lui, per compiacere il cellario, gli procacciava ragazze al villaggio, facendole entrare nottetempo nella cinta per vie che non ci volle dire. Ma spergiurò che agiva per puro buon cuore, lasciando trasparire un comico rammarico per il fatto che non trovava modo di trarne anche il suo piacere (*Nome*, p. 271)

A quanto pare era anche solito procacciare la ragazza senza nome, perché era lui che l'aveva fatta entrare la notte del Terzo giorno (cfr. il dialogo fra Remigio e Guglielmo nel cap. "Quarto giorno, prima"). E Salvatore doveva addirittura avere qualche dimestichezza con la ragazza, altrimenti non avrebbe cercato proprio lei per il rito del gatto nero (con il quale sperava di procurarsi l'amore di lei). Ma come sappiamo, il rito fu interrotto perché Salvatore e la ragazza furono presi dagli arcieri di Bernardo Gui. Adso racconta: "Nel girare circospetti e al buio tra la nebbia, gli arcieri avevano finalmente sorpreso Salvatore, in compagnia della donna, mentre armeggiava davanti alla porta della cucina" (p. 331).

Prima di concludere intorno alla lussuria (fallita) di Salvatore, ricordiamo che la ragazza non era solo una povera femminella, era anche una donna seducente, qualità che dimostrò con eloquenza la notte del Terzo giorno. Anche Bernardo Gui intuisce evidentemente questa sua qualità; dice infatti dopo la cattura di lei e Salvatore: "Va bene ... Ormai il fatto mi pare chiaro. Un monaco sedotto, una strega, e qualche rito che per fortuna non ha avuto luogo" (p. 333).

Concludiamo così: Salvatore era uso ad essere in compagnia di una donna seducente, senza però congiungersi con lei.

Indaghiamo adesso sulla compagnia femminile di Sinone, il che sarà compito facile. Dante domanda infatti a maestro Adamo chi sono i suoi compagni più vicini: "Chi son li due tapini / che fumman come man bagnate 'l verno, / giacendo stretti a' tuoi confini?" (*Inf.*, XXX, 91-93). Adamo risponde che dei due "L'una è la falsa ch'accusò Giuseppo; / l'altr'è il falso Sinon greco da Troia" (vv. 97-98). La falsa che giace così stretta a Sinone è quindi la moglie di Putifarre, la quale sarà sempre ricordata dalla Storia come quella che cercò di sedurre Giuseppe ("Giuseppo"), ma

senza riuscirci.([4]) Per quanto riguarda un'eventuale intimità fra Sinone e la falsa, dobbiamo naturalmente escluderla, tanto più che Adamo afferma di non averli mai visti muovere: "'Qui li trovai – e poi volta non dierno –' / rispuose, 'quando piovvi in questo greppo, / e non credo che dieno in sempiterno" (vv. 94-96). Casini interpreta questi versi: "Quando fui precipitato in questa bolgia, li trovai qui e sono passati quasi vent'anni senza ch'essi si siano mossi, e credo che non si moveranno mai" (Casini-*Comm.*, p. 233). Anche per Sinone possiamo quindi concludere che lui era uso di essere in compagnia di una donna seducente, ma senza che si congiungessero.

- *Tutti e due sono usi ad essere in compagnia di una donna seducente, senza però congiungersi con lei.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 9

Il Secondo giorno, fra le 9 circa e le 15, il Discepolo e il Maestro assistono a una rissa con insolenze e parole turpi fra due persone volgari. La rissa prende l'avvio dopo che uno dei rissanti ha fatto intendere che l'altro manda cattivo odore (il "rissante dal cattivo odore"). Durante la rissa si scambiano allusioni a un passato oscuro dell'altro.

Il rissante dal cattivo odore parla con una bocca sconcia, ha una lingua falsa e si è insinuato su false premesse nel luogo dove abitano coloro che l'hanno accolto; è uso ad essere in compagnia di una donna seducente, senza però congiungersi con lei.

Note

[1] Rileggendo questo capitolo per l'edizione digitale del 2010 ci siamo accorti di aver messo, nella prima edizione, Remigio nei panni del capo cuciniere. Nell'edizione digitale abbiamo corretto quest'errore d'identità togliendo i vecchi punti B4.1-4.5 e cambiando qua e là il resto del discorso. Salvatore sarà per es. chiamato "rissante dal cattivo odore".

[2] Per il diffuso carattere della denominazione "bogomilo", cfr. per es. Eco, *Aspetti della semiosi ermetica*, p. 47: "Le vicende dell'espansione bogomila sono complesse (anche perché in futuro si definiranno bogomili vari gruppi eretici), ma in ogni caso il movimento si diffonde in Serbia, arriva in Russia, risale i Balcani. Comunità del gruppo Bulgaro si installano in Bosnia e sono conosciuti come patarini. Come tali fondarono chiese in Italia settentrionale e dalla Lombardia passano nella Francia meridionale."

[3] In molte edizioni invece di "per tuo mal" si legge anche "per dir mal" (Provenzal-*Comm.*, Casini-*Comm.*, ecc.), oppure "per suo mal" (per es. Vernon-*Inf.*).

[4] Per quanto riguarda l'insuccesso della seduzione ("dormi mecum" pronunciato almeno a due occasioni) da parte della moglie di Putifarre accecata dall'amore per Giuseppe, possiamo aggiungere che per generosità del Destino, nell'Inferno lei potrà finalmente giacere stretta almeno ad uno che per simpatia ermetica ha legami con il suo amato. Rimandiamo alla digressione X.

I-2.2.5.5 ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 10
Il corpo nell'acqua

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due scene in cui si assiste a una persona viva immersa nell'acqua. Definizione delle scene:

La notte del Terzo giorno, dopo la confessione di Adso a Guglielmo sull'incontro peccaminoso con la fanciulla, maestro e alunno si recano ai balnea per cercare Berengario che sospettano morto. Lì, nell'ultima vasca da bagno, trovano il monaco, immerso nell'acqua e morto annegato: "A prima vista, alla luce della nostra lampada, la superficie del liquido ci apparve calma: ma come il lume vi batté sopra vi intravvedemmo sul fondo, esanime, un corpo umano, nudo. Lo tirammo lentamente fuori: era Berengario" (*Nome*, pp. 258-259). Esaminato il corpo Guglielmo conclude che il morto è stato nell'acqua almeno un giorno. Vale a dire che si trovava nell'acqua già la notte del Secondo giorno. Tutto l'episodio ha quindi il suo preludio nella notte del giorno precedente, quando Berengario, avvelenato, s'immerge nell'acqua della vasca per poi morire. Di quest'episodio scegliamo una scena del preludio, quella in cui Berengario è immerso nell'acqua, non ancora morto.

Aggiungiamo che la morte di Berengario rappresenta nella struttura NR la terza tromba apocalittica (vedi digressione XVI).

La scena corrispondente della struttura DC è quella in cui Dante trova l'anima di frate Alberigo, il signore di Faenza, immersa e ficcata nel ghiaccio del Cocito, in fondo all'Inferno: "E un de' tristi della fredda crosta / gridò a noi: 'O anime crudeli, / tanto che dato v'è l'ultima posta, / levatemi dal viso i duri veli ...' / Per ch'io a lui: 'Se vuo' ch'i' ti sovvegna, / dimmi chi se'...' / Rispuose adunque: 'I' son frate Alberigo; / io son quel dalle frutta del mal orto'" (*Inf.*, XXXIII, 109-119).

Ritornando per un momento alla formulazione dell'oggetto dell'analisi dove parliamo di "una persona immersa nell'acqua", ricordiamo che anche il ghiaccio di Alberigo (il lago di Cocito) era una forma dell'acqua.

Per arrivare ad una miglior corrispondenza con la definizione della scena NR, dove abbiamo a che fare con una persona vivente, si aggiunge che sebbene l'anima d'Alberigo si trovi nell'Inferno, questo peccatore non è propriamente morto; il suo corpo vive ancora nel "mondo su". E questa è una particolarità dei peccatori dello stampo d'Alberigo, cioè dei traditori degli ospiti. È Alberigo stesso che spiega a Dante meravigliato del fatto di trovare il signor di Faenza già caduto nell'Inferno e quindi anche morto, come egli crede: "'Oh!' diss'io lui, 'or se' tu ancor morto?' / Ed elli a me: 'Come 'l mio corpo stea / nel mondo su, nulla scïenza porto. / Cotal vantaggio ha questa Tolomea [la zona dei traditori degli ospiti], / che spesse volte l'anima ci cade / innanzi ch'Atropòs mossa le dea" (vv. 121-126).

B. ANALISI COMPARATIVA

Giorno e ora delle scene (B1) – Luogo delle scene (B2) – Un simbolo concettuale delle persone immerse (B3) – Un quarto caso del gioco dell'anagramma imperfetto (B4).

B1. GIORNO E ORA DELLE SCENE

La scena NR avviene il Secondo giorno. Il ragionamento per determinare l'ora della scena è questo: Berengario era presente durante la cena dei vespri. Questo lo deduciamo dal fatto che Adso ci informa che alla mensa serale di quel giorno mancava Venanzio: "La cena fu mesta e silenziosa. Erano passate poco più di dodici ore da quando si era scoperto il cadavere di Venanzio. Tutti guardavano di sottecchi il suo posto vuoto a tavola" (*Nome*, p. 165). Se fosse mancato anche Berengario, Adso avrebbe certo fatto qualche commento a proposito. Però, Berengario mancava invece all'ora della compieta. Ricordiamo queste parole dell'Abate: "'[Berengario] Non era in coro a compieta,' ripeté l'Abate, 'e non è tornato nella sua cella'" (p. 182). Sapendo poi che la fine della cena, fino a quando era presente Berengario, è da collocarsi certamente non prima delle 5 o qualche tempo dopo (dopo il rito dei Vespri verso le 4.30, i monaci mangiavano, ciò che richiedeva certo tempo), e che l'ora della compieta, quando Berengario invece mancava, è verso le 6, concludiamo che la scena NR deve aver avuto luogo con ogni probabilità fra le 5 e le 6 di sera, verosimilmente nella seconda metà di questo spazio temporale. (Per le ore canoniche vedi tabella IV.)

L'episodio d'Alberigo dei Manfredi avviene nel canto XXXIII dell'*Inferno*. È quindi il Secondo giorno del cammino di Dante. Per stabilire l'ora esatta si può ragionare in questo modo: Dopo aver parlato con Alberigo, Dante arriva al Diavolo stesso; mentre sta ancora guardandolo da lontano, il suo maestro, che gli ha spiegato i particolari delle tre facce di Lucifero, ci dà un'indicazione abbastanza precisa dell'ora: "Ma la notte risurge, e oramai / è da partir" (*Inf.*, XXXIV, 68-69). In quel momento sono cioè verso le 6 di sera. Ora, l'episodio di Alberigo ha luogo non molto tempo prima di quell'ora, al massimo 30-60 minuti([1]), per cui si conclude che l'ora di tutto l'episodio è da collocare fra le 5 e le 6 di sera.

- *Le scene hanno luogo il Secondo giorno, tra le 17.00 e le 18.00.*

B2. LUOGO DELLE SCENE

Come già sappiamo, la salma di Berengario viene trovata nei balnea, i quali formano una costruzione particolare vicino all'ospedale; ecco come Adso li descrive: "aprimmo senza difficoltà la porta della costruzione dei balnea, a ridosso dell'ospedale" (*Nome*, p. 258).

Volendo poi sapere la posizione del corpo annegato dentro alla costruzione dei balnea, leggiamo un po' più giù nella pagina: "Guardammo nelle prime vasche, che erano vuote. Solo l'ultima, celata da una tenda tirata, era piena ... A prima vista, alla luce della nostra lampada, la superficie del liquido ci apparve calma: ma come il lume

vi batté sopra vi intravvedemmo sul fondo, esanime, un corpo umano, nudo: era Berengario" (pp. 258-259). Concludiamo quindi che Berengario fu trovato in fondo ai balnea. Essendo poi i balnea una sorta di costruzione (come dice Adso stesso), possiamo dire sul conto della salma di Berengario che essa fu trovata proprio in fondo ad una costruzione.

Riferendoci alla definizione della scena DC constatiamo che l'anima di Alberigo si trova nel ghiaccio del Cocito, in fondo all'Inferno. Per quanto riguarda la qualità strutturale dell'Inferno sappiamo che esso non è soltanto un abisso qualunque: è in realtà una struttura molto complicata, con dei cerchi, dei gironi, delle bolge, e così via, formata inizialmente dal vuoto sotterraneo creatosi con la caduta di Lucifero. Guardando l'Inferno sotto quest'aspetto, si può pertanto affermare che l'Inferno dantesco è una sorta di costruzione che però da principio era un buco abissale informe. Sembra del resto chiaro che anche per Dante l'Inferno sia una costruzione formata in base all'abisso primitivo, perché egli allude qua e là al fatto che l'Inferno è stato sottoposto a lavori di costruzione. Si prendano per es. i versi dove descrive, per bocca di Virgilio, la divisione del VII cerchio: "De' vïolenti il primo cerchio [degli ultimi tre] è tutto; / ma perché si fa forza a tre persone, / in tre gironi è distinto e costrutto" (*Inf.*, XI, 28-30); o quando ci fa una descrizione dei margini del canale del Flegetonte che attraversa l'arena infuocata del terzo girone del VII cerchio: "A tale imagine [come i ripari dei Fiamminghi contro il mare] eran fatti quelli [i margini], / tutto che né sì alti né sì grossi, / qual che si fosse, lo maestro felli" (XV, 10-12).

Dunque, luogo della scena DC è il fondo della costruzione particolare che è costituita dall'Inferno.

- *Le due scene avvengono in fondo ad una costruzione sul Territorio fatale.*

B3. UN SIMBOLO CONCETTUALE DELLE PERSONE IMMERSE

Berengario amava il giovane Adelmo: era cioè omosessuale. Esistono naturalmente molti oggetti particolari con cui si usa designare metaforicamente o in altro modo l'omosessualità; ne potremmo anzi produrre una lunga serie di simboli svariati a seconda del paese o della tradizione da cui si parte. Tuttavia, per non approfondire l'argomento ci limitiamo a considerare un solo tipo: il "frutto". In effetti, nel gergo americano si può bene usare proprio "fruit" per designare un omosessuale; cfr. per es.: Berry/Van den Bark, *The american Thesaurus of Slang*, London 1942, voce "male homosexual"; *Glinns's Glossary of Sayings, Slang, Signs and Symbols for Gay Men* (Internet, vedi la bibliografia), voce "fruit": "Since the early twentieth century, a derogatory term for a gay man, especially an effeminate one"; *Dictionary of Sexual Terms* (Internet, vedi la bibliografia), voce "fruit": "Derogatory appellation for a male homosexual", ecc.

Insomma, se vogliamo usare un solo tipo d'oggetto con cui designare simbolicamente l'omosessuale Berengario, il "frutto" va benissimo.

Alberigo è conosciuto nella storia come colui dalle "frutta del mal orto". Ascoltiamo ancora una volta le sue parole: "I' son frate Alberigo; / io son quel dalle frutta del mal orto" (*Inf.*, XXXIII, 118-119). Per queste "frutta" la storia ci insegna che egli fece uccidere da sicari due suoi parenti stretti (un fratello e suo figlio), i quali erano stati invitati a pranzo in casa di lui; il segnale per i sicari era "veniant fructus" (Vernon-*Inf.*, II, pp. 615-616). Ora il traditore è punito nell'Inferno nel modo che sappiamo. Così, se vogliamo attribuirgli un solo simbolo concettuale, quel simbolo potrebbe essere senz'altro il "frutto".([2])

- *In tutti e due i casi si può usare il "frutto" come simbolo concettuale della persona immersa.*

B4. UN QUARTO CASO DEL GIOCO DELL'ANAGRAMMA IMPERFETTO

Il nome di BERENGARIO consiste nella sua forma completa di 10 lettere. Può essere riconosciuto anche in questa forma imperfetta: BER– –GA–IO. Può essere identificato cioè da una combinazione di queste lettere: B,G,R,A,E,I,O.

Il nome di ALBERIGO contiene 8 lettere. Può essere riconosciuito anche in questa forma imperfetta: A–BERIGO; può essere identificato cioè da una combinazione delle lettere B,G,R,A,E,I,O (la stessa sequenza di sopra).

- *Il nome di ognuno delle persone interessate può essere riconosciuto in una combinazione delle lettere B,G,R,A,E,I,O (BER– –GA–IO oppure A–BERIGO).*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 10

Il Secondo giorno, tra le 17.00 e le 18.00, si assiste a una scena con una persona viva immersa nell'acqua, in fondo ad una costruzione sul Territorio fatale. Per designare con un solo simbolo concettuale la persona immersa si può usare il "frutto".

Il nome della persona può essere identificato con una combinazione delle lettere B,G,R,A,E,I,O.([3])

Note

[1] Il calcolo si basa sul fatto che le sole cose che accadono tra l'episodio stesso e l'indicazione dell'ora sono queste: 1) I vessilli di Lucifero avanzano verso Dante e Virgilio; Virgilio esorta Dante a vedere innanzi (*Inf.*, XXXIV, 1-3); 2) Lucifero appare a Dante come un mulino a vento; Dante si ripara dietro a Virgilio per il vento freddo di Lucifero (vv. 4-9); 3) Dante vede le anime nel ghiaccio (vv. 10-15); 4) Dante e Virgilio avanzano e il Maestro mostra a Dante la figura di Lucifero (vv. 16-21); 5) Dante prende paura per l'orrenda vista (che descrive minutamente) (vv. 22-60); 6) mentre Dante sta guardando Lucifero, Virgilio prende a spiegargli i particolari della faccia tripartita della

figura diabolica (vv. 61-67). Dopo di che esprime un'esortazione a partire, in cui s'inserisce la già citata indicazione dell'ora ("Ma la notte risurge, e oramai / è da partir").

[2] Sarebbe eventualmente possibile utilizzare il segnale per i sicari ("veniant fructus") per arrivare a un simbolo che avesse anche più precisione del solo "frutto". Infatti, se nel contesto di un pranzo si vogliono far venire le frutta, queste frutta devono per lo più essere servite su un piatto; e se a quel fatale pranzo di Alberigo ci fosse in realtà nella cucina un piatto di frutta pronto per esser servito, allora si potrebbe legare simbolicamente Alberigo proprio ad un piatto di frutta. E Berengario? Nel citato *Dictionary of Sexual Terms* leggiamo sotto la voce "fruit plate" questa spiegazione: "Derogatory and offensive appellation for a male homosexual". Ma non sappiano se ci fosse davvero un piatto di frutta nella cucina di frate Alberigo. Non c'è nessuno a cui domandare.

[3] Potremmo forse aggiungere un altro tratto comune ai due personaggi confrontati, che sarebbe che tutt'e due le persone sono dei *frati*: Berengario è un autentico frate in quanto monaco benedettino; anche Alberrigo è un frate, però nel senso di "frate gaudente", una sorta di cavaliere "buono" che protegge "widows, orphans, strangers, the poor, and, speaking generally, the weak against their oppressors" (Vernon-*Inf.*, II, p. 239). Cfr. anche le sue stesse parole: "I' son frate Alberigo" (*Inf.*, XXXIII, 118). Ma lasciamo da parte questa coincidenza perché ci sembra del tutto casuale (a meno che la persona di Berengario non "sia nata" in parte sulla spinta ispiratrice del tratto in questione).

I-2.2.5.6 ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 11
La discesa per entrare per la prima volta nella galleria sotterranea

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due momenti di tempo in cui Discepolo e Maestro scendono per entrare per la prima volta nella Galleria sotterranea (definita in I-2.2.3, sezione C).

Definizione delle discese:

Dopo la cena del Secondo giorno, terminato l'ufficio della compieta, Adso e Guglielmo intendono provare ad entrare nell'Edificio attraverso l'ossario, ossia la Galleria sotteranea. Per fare ciò bisogna prima entrare nella galleria stessa, il cui percorso comincia all'altare della terza cappella a sinistra, dopo la navata laterale nord. Si recano alla cappella dove Guglielmo agisce sull'altare secondo le istruzioni del vecchio Alinardo. L'altare gira e si fa vedere un'apertura buia. Adso continua: "Illuminadola col mio lume levato, scorgemmo degli scalini umidi. Decidemmo di scenderli. ... Scendemmo una decina e più di scalini e penetrammo in un corridoio sui cui lati si aprivano delle nicchie orizzontali" (*Nome*, p. 166). Questa è la prima volta che entrano nella galleria. Il momento da definire è esattamente quello in cui Adso e Guglielmo scendono gli scalini.

Per definire il momento corrispondente della *Commedia* ritorniamo a Lucifero e alla sua grotta. È infatti da un luogo proprio vicino a Lucifero che prende inizio la Galleria sotterranea DC. Ma prima di entrarvi Dante e Virgilio devono fare qualche azione di avvicinamento, e cioè: prima scendono – Dante avvinghiato al collo di Virgilio – sulle costole pelose di Dite fino al livello delle anche (centro del mondo), poi, fatto un giro del corpo (per adattarsi al nuovo emisfero), salgono un pezzo sulla costa del diavolo. Dante spiega:

> di vello in vello [Virgilio] giù discese poscia / tra 'l folto pelo [di Lucifero] e le gelate croste [della roccia circostante]. / Quando noi fummo là dove la coscia / si volge, a punto in sul grosso dell'anche, / lo duca ... / volse la testa ov'elli avea le zanche, / e aggrappossi al pel com'uom che sale ... / "Attienti ben, ché per cotali scale" / disse 'l maestro ... / "conviensi dipartir da tanto male." / Poi uscì fuor per lo foro d'un sasso, / e puose me in su l'orlo a sedere / ... "Lèvati su" disse 'l maestro "in piede: / la via è lunga e 'l cammino è malvagio ..." / ... Lo duca e io per quel cammino ascoso [la galleria] / intrammo a ritornar nel chiaro mondo; (*Inf.*, XXXIV, 74-134)

Il momento che ci interessa qui è quello che corrisponde a "giù discese poscia".

Se a qualcuno forse sembra strano che abbiamo scelto di mettere a fuoco proprio la discesa e non l'entrare stesso nella galleria, la risposta è che se avessimo scelto l'entrata nella galleria, avremmo subito incontrato delle difficoltà temporali, in quanto tutta la scena del *Nome della rosa* (giro dell'altare, discesa, entrata nella galleria) si verifica in uno stesso spazio di tempo, mentre nella struttura DC la discesa ha luogo la sera del Secondo giorno ma l'entrata nella Galleria sotterranea la mattina

del Terzo giorno, dopo il cambiamento di emisfero; cfr. in proposito il calendario della tabella III.

B. ANALISI COMPARATIVA

Giorno e ora dei momenti (B1) – Caratteristiche di ciò lungo cui scendono (B2) – Quello che accade dopo la discesa (B3).

B1. GIORNO E ORA DEI MOMENTI

L'entrata nell'ossario avviene poco dopo la compieta del Secondo giorno (cap. "Secondo giorno, compieta"):

> [dopo il rito della compieta] I monaci si abbassarono i cappucci sul viso e uscirono in lenta fila per recarsi alle loro celle. La chiesa rimase deserta ...
> "Orsù," disse Guglielmo. "Al lavoro."
> Ci appressammo alla terza cappella. (*Nome*, p. 165)

Nella terza cappella trovano l'altare. Su questo Guglielmo agisce introducendo le dita negli occhi di un teschio, l'altare si muove e si intravvede l'apertura. Dopo una breve discussione sulla necessità di richiudere il passaggio o no, decidono di entrarvi.

Calcolando che l'ufficio della compieta – che doveva comprendere fra l'altro l'omelia di San Gregorio, il responsorio, tre salmi e un monito dal pulpito (*Nome*, p. 400) – non finiva certo prima delle 18.30, né dopo le 19.00, e che passavano forse 15-30 minuti dopo la fine del rito fino alla discesa nella galleria (Guglielmo ed Adso dovevano per es. aspettare che i monaci uscissero "in lenta fila" dalla chiesa), possiamo determinare la discesa stessa fra le 18.45 e 19.30.

Il momento DC è facile da collocare sull'asse temporale. Quando Virgilio e Dante cominciano la discesa nel modo descritto sopra Vernon ci informa che "It is now nightfall of Easter Eve about 7.30 P.M" (Vernon-*Inf.*, II, p. 642).

- *I due momenti hanno luogo tra le 18.45 e le 19.30 circa del Secondo giorno.*

B2. CARATTERISTICHE DI CIÒ LUNGO CUI SCENDONO

La discesa di Adso e Guglielmo avviene per una serie di scalini il cui numero era "una decina e più", come si legge nel testo: "Scendemmo una decina e più di scalini e penetrammo in un corridoio" (*Nome*, p. 166).

Le costole di Lucifero (le "vellute coste") per le quali Virgilio e Dante scendono costituiscono per loro una scala. Ecco le parole in merito: "'Attienti ben, ché per cotali scale' / disse 'l maestro ... / 'conviensi dipartir da tanto male'" (*Inf.*, XXXIV, 82-84). Per sottolineare la funzione di scala delle costole di Dite si possono anche citare i seguenti versi: "e questi [Lucifero], che ne fe' scala col pelo, / fitto è ancora sì come prim'era" (vv. 119-120).

Volendo sapere anche il numero totale degli scalini, basta conteggiare le costole di Lucifero, che dovevano naturalmente essere di numero dodici, cioè "una decina e

più". Per quanto riguarda tale numero si soggiunge che, anche se la testa di Lucifero era fornita di tre facce, non c'è niente che ci induca a sospettare che le sue costole deviassero dal numero normale del corpo umano.

- *Le rispettive discese avvengono per una scala con una decina e più di scalini.*

Si potrebbe eventualmente aggiungere un altro elemento che caratterizza queste discese, il quale sarebbe che in relazione alle discese bisogna effettuare un movimento di rotazione. Infatti, prima di scendere, Adso e Guglielmo devono far girare l'altare della terza cappella: "Guglielmo ripeté a bassa voce le parole che aveva udito da Alinardo ... Introdusse le dita nelle occhiaie di quel volto scarnificato [d'un teschio scolpito], e subito udimmo come un cigolio roco. L'altare si mosse, girando su un pernio occulto, lasciando intravvedere una apertura buia (*Nome*, p. 165). Nel caso di Dante e Virgilio, non devono far girare una cosa materiale, ma invece eseguire loro stessi un giro; e a differenza di Adso e Guglielmo il giro si verifica alla fine della discesa: cfr. i versi già citati nella definizione del momento: "di vello in vello [Virgilio] giù discese poscia / ... / Quando noi fummo là dove la coscia / si volge, a punto in sul grosso dell'anche, / lo duca ... / volse la testa ov'elli avea le zanche, / e aggrappossi al pel com'uom che sale" (*Inf.*, XXXIV, 74-80).

B3. QUELLO CHE ACCADE DOPO LA DISCESA

Subito dopo la discesa per la scala umida Adso e Guglielmo entrano nell'ossario (la galleria). Alla vista di tante ossa morte Adso si turba assai: "Ma era la prima volta che penetravo in un ossario, e ne provai molta paura" (*Nome*, p. 166). Per le ossa precisiamo che in vista del confronto con il momento DC fa qui comodo considerarle come altrettante membra di un numero indeterminato di scheletri, ossia rappresentanti della Morte.

Ma ci sono anche altre cose che lo sconvolgono: sono i topi della galleria. Adso racconta:

> Lanciai un urlo, in quel luogo di morti, provando per un momento l'impressione che vi fosse qualcosa di vivo, uno squittio, e un rapido movimento nell'ombra.
> "Topi," mi rassicurò Guglielmo.
> "Cosa fanno i topi qui?"
> "Passano, come noi, perché l'ossario conduce all'Edificio, e quindi alla cucina. E ai buoni libri della biblioteca." (ibid.)

Analizzando un po' questo dialogo si arriva alle seguenti conclusioni sui topi della galleria:

1) il loro "rapido movimento" può in questo contesto essere identificato come una corrente di qualcosa di vivo;

2) essendo il topo un roditore, non è erroneo dire che questa corrente, considerata come un insieme, è capace di rodere;

3) volendo stabilire anche il percorso della "corrente roditrice" constatiamo che si protrae fino alla biblioteca dell'Edificio, cioè fino all'ultimo piano della Mole NR (definita in I-2.2.3, punto B1.1).

Vediamo ora quello a cui assistette Dante dopo la discesa per la scala pelosa: dopo aver terminato tutti i movimenti su Lucifero (giro del corpo e salita sulla sua coscia), Virgilio e Dante lo lasciano finalmente e Dante viene posto a sedere su una roccia dalla sua guida. Poi Dante guarda su: ”Io levai li occhi, e credetti vedere / Lucifero com’io l’avea lasciato; / e vidili le gambe in su tenere; / e s’io divenni allora travagliato, / la gente grossa il pensi” (*Inf.*, XXXIV, 88-92). Sapendo che il participio ”travagliato” in questo contesto significa proprio ”turbato” o ”sconvolto” (vedi per es. Provenzal-*Comm.*, p. 297) e che Lucifero – come abbiamo già constatato (I-2.2.3, punto B3) – è un autentico rappresentante della Morte, concludiamo che in questo momento Dante si turba davanti ad alcune membra di un rappresentante della Morte.

Continuando il confronto ci domandiamo a quali altre cose accada a Dante di assistere. Dopo un dialogo con Virgilio (fra l’altro sulla natura del centro dell’abisso dove si trova Lucifero), il duca fa osservare a Dante che lì si sente il rumore di un piccolo fiume: ”Luogo è là giù da Belzebù remoto / tanto quanto la tomba si distende, / che non per vista, ma per suono è noto / d’un ruscelletto che quivi discende / per la buca d’un sasso, che elli ha roso, / col corso ch’elli avvolge, e poco pende” (*Inf.*, XXXIV, 127-132). E ”Questo ruscelletto è il Letè ... che lava le colpe delle anime nel Paradiso terrestre” (Provenzal-*Comm.*, p. 299). Sul conto del ruscelletto possiamo dire quanto segue: 1) usando la possibilità linguistica di far equivalere ”acqua corrente” ad ”acqua viva”, è facile definire qui il piccolo fiume Lete come una corrente di qualcosa di vivo; 2) come è evidenziato dalla citazione, il Lete ha anche la facoltà di rodere (”per la buca d’un sasso, che elli ha roso”); 3) ritornando alle parole di Provenzal constatiamo che il percorso del Lete comincia nel Paradiso Terrestre di cui sappiamo che occupa l’ultimo piano del Monte Purgatorio, ovvero la Mole DC (vedi per es. pianta VI).

- *Dopo le discese i Discepoli si turbano davanti alla vista di membra appartenenti a uno o più rappresentanti della Morte; poi sentono il rumore di una corrente di qualcosa di vivo che è capace di rodere e il cui percorso si protrae fino all’ultimo piano della Mole.*

C. DEFINIZIONE DELL’ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 11

Il Secondo giorno, tra le 18.45 e le 19.30 circa, il Discepolo e il Maestro scendono una scala con una decina e più di scalini per entrare per la prima volta nella Galleria sotterranea.

Dopo la discesa il Discepolo si turba davanti alla vista di membra appartenenti a uno o più rappresentanti della Morte; poi sente il rumore di una corrente di qualcosa di vivo che è capace di rodere e il cui percorso si protrae fino all’ultimo piano della Mole.

I-2.2.5.7 ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 12
Un incontro tra il Maestro e un suo connazionale

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due incontri che si sono verificati tra il Maestro delle rispettive strutture e un suo connazionale. Definizione degli incontri:

Nel pomeriggio del Quarto giorno Adso assiste a un incontro tra Guglielmo e un gruppo di frati minori (la legazione in visita all'Abbazia):

> E dirò piuttosto della legazione dei frati minori, che avvistai per primo, correndo subito verso il monastero per avvertire Guglielmo.
> Il mio maestro lasciò che i nuovi arrivati entrassero e fossero salutati dall'Abate secondo il rito. Poi andò incontro al gruppo e fu una sequenza di abbracci e di saluti fraterni. (*Nome*, p. 292)

In questo gruppo c'è un certo Ugo da Novocastro ovvero Hugh from Newcastle. L'incontro da definire è precisamente quello che si verifica tra Guglielmo e quest'Ugo da Novocastro.

L'incontro corrispondente DC è quello che avviene tra Virgilio e Sordello, il trovatore mantovano, nel secondo ripiano dell'Antipurgatorio:

> "Ma vedi là un'anima che posta / sola soletta inverso noi riguarda: / quella ne 'nsegnerà la via più tosta." / Venimmo a lei: ... Ella non ci dicea alcuna cosa, / ma lasciavane gir ... Pur Virgilio si trasse a lei, pregando / che ne mostrasse la miglior salita; / e quella non rispuose al suo dimando, / ma di nostro paese e della vita / c'inchiese; e 'l dolce duca incominciava / "Mantova...", e l'ombra, tutta in sé romita, surse ver lui del loco ove pria stava, / dicendo: "O Mantovano, io son Sordello della tua terra!" (***Purg.***, VI, 58-75)

B. ANALISI COMPARATIVA

Giorno e ora degli incontri (B1) – La relazione di connazionalità tra le persone che s'incontrano (B2) – Modo in cui si verificano gli incontri (B3).

B1. GIORNO E ORA DEGLI INCONTRI

L'incontro fra Guglielmo e Ugo avviene dopo mezzogiorno del Quarto giorno. Per il giorno, cfr. il capitolo dell'episodio: "Quarto giorno, sesta".

Per l'indicazione dell'ora rimandiamo al manoscritto dove Adso precisa il tempo dell'episodio: "Era già trascorsa l'ora della mensa" (*Nome*, p. 292). E per l'ora della mensa, cioè del pasto, s'intende proprio il tempo intorno a mezzogiorno. Se poi quest'ora della mensa era già trascorsa, arriviamo a definire l'ora dell'incontro come qualche tempo (mezz'ora, un'ora, qualche ora) dopo mezzogiorno. In ogni modo quest'ora che cerchiamo di definire deve certo accadere nella prima parte del pomeriggio.

L'incontro con Sordello è riferito nel canto VI del *Purgatorio*. Avviene cioè nel Quarto giorno del cammino di Dante.

Per la determinazione dell'ora ci fa comodo ricorrere direttamente a Vernon, che dice semplicemente: "It is now the early afternoon" (Vernon-*Purg.*, I, p. xl).

- *Gli incontri accadono nel primo pomeriggio del Quarto giorno.*

B2. LA RELAZIONE DI CONNAZIONALITÀ TRA LE PERSONE CHE S'INCONTRANO

Come ben sappiamo Guglielmo era inglese. Però, se vogliamo definire con maggior precisione la sua provenienza, sarà utile ricorrere alle seguenti parole di Adso inserite nella descrizione della persona di Guglielmo, nella parte introducente del libro: "... pur se il viso allungato e coperto di efelidi – come sovente vidi di coloro nati tra Hibernia e Northumbria – poteva talora esprimere ..." (*Nome*, p. 23). Da queste parole, in particolar modo "di coloro nati tra Hibernia e Northumbria", si capisce bene che Guglielmo era oriundo della parte settentrionale della Gran Bretagna, al livello della Contea del Northumberland (Northumbria).([1])

La provenienza di Ugo è facile da stabilire; è insita nel suo nome: Ugo da Novocastro, ossia Newcastle, capoluogo della Contea del Northumberland.

Avendo così stabilito la provenienza di ambedue, possiamo constatare che essi hanno una provenienza uguale: provengono cioè tutti e due dalla parte settentrionale della Gran Bretagna, al livello della Contea Northumberland. Sono insomma dei connazionali. Per sottolineare ancora questa relazione di connazionalità fra di loro, si può allegare un commento sul modo di parlare di Ugo che Adso fa quando tutti sono a tavola a discutere, dopo l'incontro stesso: "intervenne un commensale, che sentii poi chiamare come Ugo da Novocastro, dall'accento affine a quello del mio maestro" (p. 294). Si ammette naturalmente che tale commento da parte di Adso non è un indizio sicuro che il loro accento più o meno uguale fosse dovuto proprio al fatto che i due provenissero dalla stessa parte (settentrionale) della Gran Bretagna; sottolinea in ogni modo la loro affinità linguistica, sia essa indizio di una provenienza comune da una regione circoscritta della Gran Bretagna, oppure solo un segnale che fossero ambedue degli "inglesi". Comunque sia, il commento di Adso serve benissimo a ribadire la loro connazionalità, in stretto senso o in via più generale.

Dalla storia sappiamo che Virgilio era mantovano, nato com'era nel piccolo villaggio di Andes, nei pressi della città lombarda nell'Italia settentrionale; nel *Donatus auctus* si legge per es.: "P. Vergilius Maro Mantuanus parentibus modicis fuit ... natus est ... in pago qui Andes dicitur et abest a Mantua non procul" (p. 8); cfr. anche queste parole di Virgilio stesso: "Mantua me genuit" (ibid., p. 18) (è la famosa iscrizione sulla sua tomba napoletana).

Per la provenienza di Sordello, ecco ancora una volta le sue parole dirette a Virgilio: "O Mantovano, io son Sordello / della tua terra!" (*Purg.*, VI, 74-75).

Dunque, in questo momento s'incontrano due mantovani, due connazionali.

- *In tutti e due i casi quelli che s'incontrano sono dei connazionali provenienti da una stessa parte settentrionale di una provincia geografica.*

Precisiamo che l'espressione "provincia geografica" si usa qui in senso esteso, includendovi anche grandi territori come l'Italia o la Gran Bretagna.

B3. MODO IN CUI SI VERIFICANO GLI INCONTRI

Se vogliamo definire il modo in cui avviene l'incontro fra Guglielmo e Ugo basta rimandare alla citazione nella definizione dell'incontro NR: "Il mio maestro lasciò che i nuovi arrivati entrassero e fossero salutati dall'Abate secondo il rito. Poi andò incontro al gruppo e fu una sequenza di abbracci e di saluti fraterni" (*Nome*, p. 292). Possiamo quindi concludere che l'incontro avviene con abbracci e saluti cordiali. Aggiungiamo che non c'è motivo per dubitare che fra questa "sequenza di abbracci e di saluti fraterni" non s'inserisca anche uno scambio di abbracci e saluti fraterni tra Guglielmo e Ugo; tanto più che, come abbiamo visto nel punto B2, questi due erano dei connazionali.

Per sapere il modo in cui si verifica l'incontro fra Virgilio e Sordello abbiamo due testimonianze: a) "e l'un l'altro abbracciava" (*Purg.*, VI, 75); b) "Poscia che l'accoglienze oneste e liete / furono iterate tre o quattro volte ..." (VII, 1-2). Da questi due passi concludiamo che l'incontro avviene con abbracci e saluti cordiali.

Come commento a parte sulla rarità o meno degli incontri, si osservi che anche se molti incontri seguono lo schema dei "cordiali abbracci e saluti", tale tipo d'incontro fra Guglielmo e un'altra persona si verifica solo due volte nel *Nome della rosa*: l'incontro definito qui e l'incontro con Ubertino nella chiesa il Primo giorno (*Nome*, p. 56); e in tutti e due i casi riusciamo a connettere questi incontri del *Nome della rosa* con altrettanti incontri cordiali nella *Commedia* di Dante, fatto che pare sia un indizio che gli incontri stessi non siano stati inseriti nel romanzo senza calcolo da parte dell'autore.

Per quanto riguarda gli incontri di Virgilio con altre ombre durante il cammino insieme con Dante, si registra questo solo caso con evidenti "cordiali abbracci e saluti". (Si esclude qui l'incontro con Stazio che vuole abbracciare i piedi di Virgilio dopo che Dante gli ha rivelato l'identità del suo maestro, ma che viene esortato da Virgilio stesso a non farlo (*Purg.*, XXI, 130-132).)

Insomma, sebbene gli incontri NR e DC abbiano un andamento che è del tutto normale per incontri del genere, gli incontri stessi sono delle rarae aves nelle due strutture d'origine, quali sono descritte da Adso e Dante rispettivamente. In combinazione poi del fatto che si verificano tra due connazionali, gli incontri divengono unici nelle loro rispettive strutture d'origine. A ciò si può anche aggiungere la relativamente buona corrispondenza temporale che deve escludere l'arbitrarietà del legame tra di loro.

- *Gli incontri si verificano tra cordiali abbracci e saluti.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 12:

Nel primo pomeriggio del Quarto giorno il Maestro incontra un connazionale che proviene dalla stessa parte settentrionale di una provincia geografica. I due si abbracciano e si salutano cordialmente.

Nota

[1] Ma dirà qualcuno, nel nome di Guglielmo c'è l'epiteto di Bascavilla, e ciò sembra indicare piuttosto una provenienza dalla parte *meridionale/* del territorio britannico; infatti, secondo l'autore stesso di *The Hound of the Baskervilles* (ed. Penguin, London 1986), Baskervilles è un villaggio (immaginario) situato nella Contea del Devonshire nell'Inghilterra meridionale. Sia pure: noi accettiamo tale contraddizione, perché in questo caso sono le parole di Adso che valgono ("di coloro nati tra Hibernia e Northumbria"). Ma, constatato ciò, possiamo continuare a riflettere domandandoci se non esista, dopo tutto, alcun legame segreto fra Bascavilla (Baskervilles) e la regione intorno al Northumbria (Northumberland), dove è nato Guglielmo. Curiosamente tale legame sembra di fatto esistere. Nel libro di Doyle uno dei protagonisti, a parte naturalmente lo stesso Sherlock Holmes, è un certo Sir Henry Baskerville; e di questo nobiluomo si legge che in un soggiorno a Londra abitava in un albergo il cui nome era proprio Northumberland Hotel: "He layd an envelope upon the table, and we all bent over it. ... The address, 'Sir Henry Baskerville, Northumberland Hotel', was printed in rough characters" (p. 34). In tutti e due i libri c'è quindi un certo signor Bascavilla che ha delle simpatie particolari proprio per Northumberland.

I-2.2.5.8 ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 13
Apparizione e fuga di un animale che rappresenta il diavolo

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due scene notturne in cui si assiste all'apparizione e alla fuga improvvisa di un animale che rappresenta il diavolo. Definizione delle scene:

Nella notte del Quarto giorno, dopo compieta, Adso e Guglielmo entrano insieme per la seconda volta nella biblioteca. Lì lavorano alcune ore leggendo le scritte sopra le porte, segnando sulla loro mappa i varchi e le pareti, registrando le iniziali dei versetti apocalittici, eccetera. Finito il lavoro, mentre ridiscendono nel refettorio sentono clamori dal di fuori. Lasciano presto l'Edificio, passano per l'ossario, entrano nella chiesa per l'altare girevole ed escono dalla chiesa attraverso il portale meridionale. Usciti che sono, vedono nel chiostro un gruppo confuso di persone, fiaccole ed arcieri (*Nome*, p. 330). Salvatore è stato preso dagli arcieri e così anche la ragazza senza nome. Altra gente accorre, monaci, l'Abate e Bernardo Gui. Quest'ultimo, da inquisitore sospettoso com'era, si rivolge a Salvatore, e la scena da definire comincia:

> "Orsù, dico a te, miserabile," e strappava dal petto di Salvatore l'evidente involto che quello credeva di celare, "cos'hai lì dentro?"
> Io già lo sapevo: un coltello, un gatto nero che, aperto che fu l'involto, fuggì miagolando infuriato, e due uova, ormai rotte e viscide, che a tutti parvero sangue, o bile gialla, o altra sostanza immonda. (ibid., p. 331)

Indirizzando l'attenzione al gatto possiamo constatare che qui abbiamo a che fare con una scena rapida in cui un gatto appare improvvisamente prendendo la fuga dopo essere scoperto.

La scena DC è quella in cui Dante, in compagnia di Virgilio e Sordello nella Valletta dei principi ("la picciola vallea"), racconta come vede un serpente il quale, insinuatosi furtivamente nella valletta, appare all'improvviso ma fugge non appena sente il rumore delle ali degli angeli guardiani che l'hanno scoperto e gli volano incontro per difendere la valle. Entriamo nel testo di Dante (***Purg.***, canto VIII) nel momento in cui Virgilio gli sta spiegando il significato di alcune stelle:

> Com'ei parlava, e Sordello a sé il trasse / dicendo: "Vedi là 'l nostro avversaro"; / e drizzò il dito perché là guardasse. / Da quella parte onde non ha riparo / la picciola vallea, era una biscia, forse qual diede ad Eva il cibo amaro. / Tra l'erba e' fior venìa la mala striscia, / volgendo ad ora ad or la testa, e 'l dosso / leccando come bestia che si liscia. / Io non vidi, e però dicer non posso, / come mosser li astor celestïali; / ma vidi bene e l'uno e l'altro mosso. / Sentendo fender l'aere alle verdi ali, / fuggì 'l serpente, e li angeli dier volta, / suso alle poste rivolando iguali. (vv. 94-108)

Vernon riassume quello che accade: "The serpent appears, but being instantly attacked by the Guardian Angels, takes to flight" (Vernon-*Purg*., p. xli).

B. ANALISI COMPARATIVA

Giorno e ora delle scene (B1) – Ciò che rappresentano gli animali fuggiti (B2) – Le guardie armate presenti nelle scene (B3) – Topologia dei luoghi delle scene (B4).

B1. GIORNO E ORA DELLE SCENE

Adso e Guglielmo erano presenti all'ufficio di compieta, che di regola comincia verso le 18.00 e finisce probabilmente tra le 18.30 e le 18.45 (cfr. I-2.2.5.6, punto B1). Dopo compieta Adso va a parlare con Salvatore che è uscito nell'orto, ma lo lascia presto seccato (quando egli comincia a parlare di una schifosa magìa che vuole fare insieme con la ragazza senza nome), dicendogli che "avrebbe fatto meglio ad andare a dormire" (*Nome*, p. 312). A quel punto doveva quindi essere intorno alle 19, l'ora in cui i monaci vanno a coricarsi (tabella IV). Dopo, Adso raggiunge Guglielmo per fare la seconda visita in biblioteca (ibid.). La visita durò "lunghe ore di lavoro" (p. 313).

Per calcolare il tempo dell'attuale scena partiamo dalle 19 circa, aggiungendovi alcune "lunghe ore". Una cauta valutazione di queste "lunghe ore" (piene di lavoro) ci dà un tempo approssimativo di 3-4 ore. Se aggiungiamo ancora 15 minuti fino al momento in cui Adso e Guglielmo vedono il gatto fuggire, possiamo concludere che la scena NR avviene probabilmente tra le 22.15 e le 23.15. Per essere più sicuri possiamo aggiustare sia l'inizio che la fine di questo spazio temporale; abbiamo così: 22.00-23.30.

La scena DC è descritta nel canto VIII del *Purgatorio*: è cioè il Quarto giorno (tabella III). Quanto all'ora, Vernon ci informa che quando il serpente appare, è "Easter Day [Quarto giorno], about 7.30 p.m." (Vernon-*Purg*., p. xli), cioè verso le 19.30.

- *Le scene hanno luogo il Quarto giorno, tra le 19.30 e le 23.30.*

B2. CIÒ CHE RAPPRESENTANO GLI ANIMALI FUGGITI

Alla scena del gatto nero fuggito e del gallo morto Bernardo Gui doveva certo sentirsi riempire di orgoglio professionale perché reagisce quasi subito da buon inquisitore:

> "Ah ah!" esclamò Bernardo con tono di gran preoccupazione, "gatto e gallo nero... Ma io li conosco questi parafernali..." Scorse Guglielmo tra gli astanti: "Non li conoscete anche voi, frate Guglielmo? Non foste inquisitore a Kilkenny, tre anni fa, dove quella ragazza aveva commercio con un demone che le appariva sotto le specie di un gatto nero?" (*Nome*, p. 331)

Continua sulla stessa linea dicendo fra l'altro:

> "E non è il gatto l'animale amato dai catari, che secondo Alano delle Isole si chiamano così proprio da 'catus', perché di questa bestia baciano le terga ritenendole incarnazione

> di Lucifero? E non conferma questa disgustosa pratica anche Guglielmo d'Alvernia nel 'De legibus'? E non dice Alberto Magno che i gatti sono demoni in potenza? E non riporta il mio venerabile confratello Jacques Fournier che sul letto di morte dell'inquisitore Gaufrido da Carcassonne apparvero due gatti neri, che altro non erano che demoni che volevano dileggiare quelle spoglie?" (ibid., p. 332)

E gli astanti (ad eccezione di Guglielmo e Adso, e forse anche di qualcun altro) sentono orrore quando si rendono conto dei legami tra il gatto e il diavolo così eloquentemente esposti da Bernardo: "Un mormorio di orrore percorse il gruppo dei monaci, molti dei quali si fecero il segno della santa croce" (ibid.).

Tutto sommato, non è esagerato affermare che in questa scena il gatto nero funziona come un buon rappresentante del diavolo.

Nei versi già citati nella definizione della scena DC pare chiaro che il serpente (la "biscia" del verso 98) sia di origine diabolica, perché Sordello lo chiama "nostro avversaro" (v. 95), e Dante stesso non esita, se non a identificarlo direttamente, almeno a paragonarlo al serpente maligno che "diede ad Eva il cibo amaro" (v. 98). E per il "nostro avversaro", si legge per es. in Grabher-***Purg***., p. 77, che si tratta qui dell'"antico avversaro", ossia "il demonio tentatore, avversario degli uomini e del loro bene." Ma il gran diavolo stesso – lo sappiamo – si trova nel fondo gelato dell'Inferno; concludiamo perciò che il serpente, se non è proprio il diavolo, è almeno un suo rappresentante nel Purgatorio.

- *Gli animali fuggiti sono rappresentanti del diavolo.*

B3. LE GUARDIE ARMATE PRESENTI NELLE SCENE

Dopo l'arrivo di Bernardo Gui, il territorio dell'abbazia era sorvegliato la notte da guardie o, per essere più precisi, da "una compagnia di arcieri del re di Francia" (***Nome***, p. 152) che all'abbazia era agli ordini dell'inquisitore (p. 213). Avendo sentito rumori di traffici notturni tra l'esterno della cinta e le cucine, egli aveva comandato che gli arcieri pattugliassero "nottetempo l'intera spianata, con particolare attenzione per il viale che andava dal portale d'ingresso alla chiesa, la zona degli orti, e la facciata dell'Edificio" (p. 330). Erano queste guardie che avevano sorpreso Salvatore e la ragazza davanti all'Edificio (p. 331) e che, evidentemente, avevano poi portato la coppia nel chiostro per rapportare a Bernardo Gui il quale, a quanto pare (pp. 339-340), aveva il suo quartier generale nella sala capitolare sul lato sud dello stesso chiostro.

Ora, per quanto riguarda gli arcieri dev'essere chiaro che erano armati, il che si legge anche qua e là nel manoscritto di Adso, per es. a p. 153 ("gli armati e chi li comandava") e p. 362 ("Quegli armati").([1]) E dal fatto che erano "arcieri del re di Francia", si deduce che appartenevano al re francese, erano cioè guardie reali.

Se le guardie della scena NR erano arcieri del re di Francia, le guardie della scena del Purgatorio erano invece "astor celestïali", ossia angeli dalle "verdi ali", come si

legge nel passo citato nella definizione della scena (***Purg.*** VIII, 104-106). Erano i due angeli a guardia della valletta, descritti da Dante nella prima parte del canto VIII: "e vidi uscir dell'alto e scender giue / due angeli con due spade affocate, / tronche e private delle punte sue. / Verdi come fogliette pur mo nate / erano in veste, che da verdi penne / percosse traean dietro e ventilate" (vv. 25-30). Da questa descrizione possiamo concludere senz'altro che gli angeli erano anche armate, sebbene le loro spade fossero "tronche e private delle punte" (ciò per dimostrare la misericordia di Dio (Espinasse-Mong.-*Purg.*, p. 191)).

Se vogliamo indagare anche sull'appartenenza degli angeli, basta una sola terzina del canto VIII per informarci: "'Ambo vegnon del grembo di Maria' / disse Sordello, 'a guardia de la valle, / per lo serpente che verrà vie via'" (***Purg.***, 37-39). Per decifrare il primo verso ricorriamo ancora una volta al commento di Espinasse-Mong.-*Purg.* (p. 193): "Dans l'Empyrée – le ciel le plus haut – la Vierge Marie tient sa cour parmi les anges et les saints: de ces demeures radieuses, sont descendus les deux envoyés qui viennent défendre la 'douce vallé' contre le Serpent." Si sa pure che la Vergine Maria è considerata una regina. Si pensi ad es. alla preghiera "Salve, Regina, mater misericordiae". Anche i due angeli che venivano "del grembo di Maria" appartenevano quindi a un personaggio reale: erano in altre parole guardie reali. (Si osservi incidentalmente che una guardia reale non deve naturalmente appartenere esclusivamente a un *re*: si pensi per es. alle guardie reali inglesi.)

- *Sul luogo delle due scene sono presenti guardie reali armate.*

B4. TOPOLOGIA DEI LUOGHI DELLE SCENE

Del chiostro sappiamo che era come un luogo chiuso, anzi incassato, perché si trovava circondato su tre lati da grandi costruzioni: a nord dalla chiesa, ad est da una parte del transetto sud della chiesa e dal dormitorio dei monaci, e a sud dalla casa dei pellegrini, dalla sala capitolare e dalla casa dell'Abate (cfr. pianta I, dove, a quanto sembra, la casa dei pellegrini è indicata come un dormitorio). Visti dall'interno del chiostro i muri di queste costruzioni dovevano indubbiamente sembrare come grandi pareti.

Ad ovest c'era un porticato il quale, se interpretiamo bene il manoscritto di Adso, sembra aprirsi verso il giardino: "Nel giardino prospiciente il chiostro scorgemmo il vecchissimo Alinardo da Grottaferrata, che ... trascorreva gran parte della propria giornata tra le piante ... Sembrava non sentire freddo, e sedeva lungo la parte esterna del porticato" (***Nome***, p. 162). Il chiostro era quindi aperto da un lato.([2])

Per la topologia del chiostro, dove avviene la scena NR, possiamo insomma dire che è un luogo incassato tra grandi pareti ma aperto da un lato.

Vediamo ora se possiamo individuare le stesse caratteristiche anche nel luogo della scena DC.

Abbiamo già avuto modo di constatare che il luogo della scena è la Valletta dei principi (cfr. la definizione della scena), la quale si trova incavata nel monte del Purgatorio, nell'Antipurgatorio. Nel canto VII Dante ne abbozza un ritratto descrivendo come lui stesso e Virgilio discendono nella valle guidati da Sordello, allo scopo di passarvi la notte:

> Allora il mio segnor [Virgilio], quasi ammirando, / "Menane", disse [a Sordello], "dunque là 've dici / ch'aver si può diletto dimorando". / Poco allungati c'eravam di lici, / quand'io m'accorsi che 'l monte era scemo [incavato], / a guisa che i vallon li sceman quici. / "Colà", disse quell'ombra, "n'anderemo / dove la costa face di sé grembo; / e quivi il novo giorno attenderemo". / Tra erto e piano era un sentiero sghembo, / che ne condusse in fianco della lacca [cavità] (vv. 61-71)

Il piccolo gruppo (Dante, Virgilio e Sordello) s'avvicina a una valle fiorita "dove la natura stessa, nella brulla nudità dell'Antipurgatorio, fiorisce e acquista una soave vaghezza, che diletta non solo l'occhio ma l'anima" (Grabher-***Purg.***, p. 65). Dante guarda giù e Virgilio fa una breve rassegna delle anime più note in questa parte della valle (i principi negligenti). Nel canto VIII appaiono gli angeli del "grembo di Maria" (vedi il punto precedente). Scendono ancora (incontrando fra l'altro Nino Visconti) fino al momento in cui Sordello interrompe Guglielmo e la scena con il serpente comincia (***Purg.***, VIII, 94). Dunque, la valle della scena DC può essere descritto come un luogo incavato tra grosse pareti rocciose del monte del Purgatorio. Vernon ci dà una breve ma efficace descrizione della valle: "secluded valley" (Vernon-***Purg.***, p. xli).

Tuttavia, al pari del chiostro della scena DC, anche la Valletta dei principi è aperta da un lato, quel lato cioè da dove entra il serpente. Ascoltiamo ancora una volta i versi di Dante riportati nella definizione della scena (***Purg.***, VIII, 95-102):

> "Vedi là 'l nostro avversaro"; / e drizzò il dito perché là guardasse. / Da quella parte onde non ha riparo / la picciola vallea, era una biscia, forse qual diede ad Eva il cibo amaro. / Tra l'erba e' fior venìa la mala striscia, / volgendo ad ora ad or la testa, e 'l dosso / leccando come bestia che si liscia.

Il serpente si era quindi insinuato attraverso una parte aperta (senza "riparo") della valle.

- *Le scene avvengono in un luogo incassato tra grandi pareti ma aperto da un lato.*([3])

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 13

Il Quarto giorno, tra le 19.30 e le 23.30, si assiste all'apparizione improvvisa di un animale che rappresenta il diavolo e che fugge subito dopo essere scoperto. Sono presenti alla scena guardie reali armate. Il luogo della scena è incassato tra grandi pareti ma aperto da un lato.

Note

[1] Nel suo manoscritto Adso non dice esplicitamente quale fosse il tipo di arma che gli arcieri portavano. Probabilmente si trattava dell'arca, ma si può anche supporre che fossero armate di lance, almeno come supplemento, perché nello strano sogno di Adso della mattina del Sesto giorno figura "una lancia di uno degli arcieri del re di Francia" (*Nome*, p. 432).

[2] Guardando la mappa dell'abbazia (pianta I) si vede del resto che l'interno del chiostro è circondato sui lati nord, est e sud da linee che devono con ogni probabilità rappresentare i parapetti di porticati. Per verificare l'esistenza di almeno uno di questi parapetti, citiamo un passo del cap. "Secondo giorno, prima" in cui Adso riferisce un colloquio tra Guglielmo e Bencio "[Guglielmo] lo condusse nel chiostro. Ci sedemmo sul parapetto interno, tra due colonne" (*Nome*, p. 119).

[3] Purtroppo non sappiamo se il chiostro dell'abbazia fosse pieno di verde come spesso sono i chiostri abbaziali (cfr. per es. quello dell'abbazia di Fossanova), perché allora avremmo potuto definire un altro punto in comune fra il chiostro in questione e la Valletta dei principi, la quale è anche chiamata "Valle fiorita" a causa dell'erba e dei fiori che vi sono a profusione (vedi per es. *Purg*., VII, 73-78).

I-2.2.5.9 ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 14
La morte per terra

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due scene in cui i rispettivi Discepoli stanno guardando per terra il corpo d'una persona colta da morte improvvisa. Definizione delle scene:

Verso mezzodì del Quinto giorno, durante la sessione nella sala capitolare, Severino, l'erborista del convento, è trovato morto sul pavimento del suo laboratorio. Quelli che erano nella sala capitolare, fra gli altri Adso, vanno subito a vedere l'accaduto. Entrati che sono, vedono Severino giacere morto per terra, assassinato: "penetrammo nel laboratorio di Severino e qui una vista penosa si offrì ai nostri occhi. Lo sventurato erborista giaceva cadavere in un lago di sangue, con la testa spaccata" (*Nome*, p. 362). Di quest'episodio scegliamo la scena in cui Adso sta guardando per terra il cadavere di Severino.

La morte di Severino rappresenta nella struttura NR la quarta tromba apocalittica (digressione XVI).

La scena corrispondente della struttura DC è quella in cui Dante, arrivato alle sculture sul suolo del primo girone del Purgatorio, sta guardando l'immagine di Briareo, il gigante dalle cento braccia, che fu punito con la morte da Giove per la sua smoderata superbia:

> Io m'era mosso, e seguìa volentieri / del mio maestro i passi ... ed el mi disse: "Volgi li occhi in giùe: / buon ti sarà, per tranquillar la via, / veder lo letto delle piante tue". / Come, perché di lor memoria sia, / sovra i sepolti le tombe terragne / portan segnato quel ch'elli eran pria ... sì vid'io lì, ma di miglior sembianza / secondo l'artificio, figurato / quanto per di fuor del monte avanza. ... Vedea Brïareo, fitto dal telo / celestïal, giacer dall'altra parte, / grave alla terra per lo mortal gelo. (***Purg.***, XII, 10-30)

Per il morto Briareo dobbiamo tuttavia precisare che ciò che Dante vede in questa scena, non è la vera persona di Briareo, bensì un'immagine pietrificata del morto gigante. Il vero Briareo, per così dire "in forma e spirito", si trova invece nell'Inferno, ossia nel pozzo dei giganti (***Inf.***, XXXI, 97-105).

B. ANALISI COMPARATIVA

Giorno e ora delle scene (B1) – Modo in cui sono state uccise le persone (B2).

B1. GIORNO E ORA DELLE SCENE

La scena NR è descritta nel cap. "Quinto giorno, sesta"; avviene cioè nel Quinto giorno. Quanto all'ora della scena, sembra che corrisponda più o meno a "verso mezzogiorno". Infatti, quando fu scoperto il cadavere di Severino, poco mancava all'ora del pasto del mezzodì: "Poi [Bernardo] annunciò che subito dopo il pasto [della sesta] si sarebbe riunito nel capitolo un primo tribunale" (*Nome*, p. 364). E dato che tutta la scena è inserita nel capitolo della sesta, non ci pare incauto collocare la

scena NR appunto verso mezzogiorno.

Per il giorno della scena DC: tutto l'episodio con la scena attuale è riferito nel canto XII del *Purgatorio*; ha quindi luogo nel Quinto giorno del cammino di Dante.

Per l'ora della scena ricordiamo ciò che Virgilio dice quando è tempo di continuare il cammino, dopo la contemplazione delle sculture sul suolo: "Drizza la testa; / non è più tempo da gir sì sospeso. / Vedi colà un angel che s'appresta / per venir verso noi; vedi che torna / dal servigio del dì l'ancella sesta" (XII, 77-81). Qui l'ancella sesta sta a indicare la sesta ora del giorno; e quando quest'ancella ritorna dal suo servizio su nel mondo, è dunque verso mezzogiorno ("that midday is just past" (Vernon-***Purg.***, I, p. 431).)

- *Le scene hanno luogo verso mezzodì del Quinto giorno.*

B2. MODO IN CUI SONO STATE UCCISE LE PERSONE

Del modo in cui è morto Severino Adso ci informa: "Accanto al corpo stava una sfera armillare, grande almeno due volte il capo di un uomo" (***Nome***, p. 362); "L'elegante architettura di cerchi di rame e d'argento ... era stata vibrata con forza sul cranio della vittima" (p. 363). Ora, la sfera armillare è uno strumento per raffigurare il cielo con i suoi cerchi principali: è cioè una sorta di strumento celestiale. Se poi tale strumento viene usato come un'arma, diviene un'arma che potremmo chiamare *arma celeste*. E in questo caso la sfera armillare fu davvero impiegata quale arma. Concludiamo pertanto che Severino fu ucciso con un'arma celeste.

Anche Briareo è stato ucciso con un'arma celeste. Sappiamo infatti dalla mitologia che lui, il gigante superbo, fu ucciso dalla folgore di Giove. Ma anche le parole di Dante stesso, quando descrive ciò che vede sul suolo, sono illustrative: "[Io] Vedea Brïareo, fitto dal telo / celestïal, giacer dall'altra parte, / grave alla terra per lo mortal gelo" (*Purg.*, XII, 28-30).

- *Ambedue le persone sono state uccise con un'arma celeste.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 14

Verso mezzodì del Quinto giorno il Discepolo sta guardando una persona che giace morta per terra. Questa persona è stata uccisa con un'arma celeste.

I-2.2.5.10 ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 15
Il corpo prostrato

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due scene in cui i rispettivi Discepoli stanno guardando un corpo umano che giace prostrato per terra. Definizione delle scene:

La mattina del Sesto giorno, mentre i monaci e i novizi stanno cantando nella chiesa il graduale *Sederunt principes*, Malachia(1) cade dal suo scanno, avvelenato a morte. Il canto s'arresta. Guglielmo accorre subito a prestar aiuto. Adso vi accorre pure e vede per terra il corpo morente del bibliotecario: "Il canto rallentò, le voci si spensero, ci fu un breve trambusto. Guglielmo era subito scattato dal suo posto e si era precipitato là dove ormai Pacifico da Tivoli e il vegliante stavano distendendo per terra Malachia, esanime. Li raggiungemmo quasi insieme all'Abate, e alla luce della lampada vedemmo il volto dell'infelice" (*Nome*, p. 416).

Di quest'episodio scegliamo la scena in cui Adso sta guardando il corpo di Malachia che giace prostrato per terra.

La morte di Malachia rappresenta nella struttura NR la quinta tromba apocalittica (digressione XVI).

La corrispondente scena della struttura DC è quella in cui Dante, arrivato alle anime avare del quinto girone del Purgatorio, si ferma davanti a papa Adriano V che, per punizione, giace prostrato per terra: "Com'io nel quinto giro fui dischiuso, / vidi gente per esso che piangea, / giacendo a terra tutta volta in giuso. ... Poi ch'io potei di me fare a mio senno, / trassimi sovra quella creatura [Adriano V] / le cui parole pria notar mi fenno" (*Purg.*, XIX, 70-90).

B. ANALISI COMPARATIVA

Giorno e ora delle scene (B1) – Ciò che i Discepoli sentono pronunciare prima delle scene (B2).

B1. GIORNO E ORA DELLE SCENE

La scena NR avviene la mattina del Sesto giorno. L'ora esatta del momento è difficile da stabilire ma deve in ogni modo essere dopo le 3.00 di mattina, perché l'ufficio del mattutino, che ha termine proprio verso quell'ora, era già finito (*Nome*, p. 414). Dopo il mattutino la comunità religiosa doveva passare il tempo fino al rito delle laudi esercitandosi nei canti natalizi (ibid.). E per quella mattina l'Abate scelse, come già sappiamo, il *Sederunt principes*, il canto fatale di Malachia. Ma doveva esser passato non poco tempo dall'inizio di quel graduale fino alla caduta del bibliotecario, perché il canto è descritto nel libro come una lunghissima massa sonora di vocalizzi, melismi, neumi "liquescenti e subpuntati", ecc. Ecco la testimonianza di Adso: "Né [il coro] s'interruppe, perché mentre altre voci incominciavano a tessere, su quella linea profonda e continua, una serie di vocalizzi e melismi, esso ... continuava a

dominare e non cessò per il tempo intero che occorre a un recitante dalla voce cadenzata e lenta per ripetere dodici volte l'*Ave Maria*" (ibid.). In questa citazione abbiamo a che fare con una "massa" che riguarda la sola sillaba iniziale della prima parola del canto, sillaba che Adso non senza ragione chiama "quell'ostinata sillaba" (ibid.). Poi si canta nella chiesa, fino al momento in cui Malachia cade a terra. A quel punto il canto è arrivato all'ultima parte del *Sederunt*: "Ora il coro stava intonando festosamente lo 'adjuva me'" (p. 415). (Per il testo dell'intero *Sederunt* si rimanda a digressione XII.)

Cercando di valutare il tempo trascorso dalle 3.00 fino alla caduta di Malachia, si arriva facilmente a un tempo di circa 60 minuti, forse di più, forse di meno. In ogni modo quel periodo non doveva essere inferiore ai 30 minuti. In base a tale valutazione stabiliamo che la scena attuale non doveva essere cominciata prima delle 3.30 di mattina; né doveva aver fine dopo le 5.00, ora che rappresenta l'inizio delle laudi, prima delle quali i monaci dovevano finire il canto (p. 414).

Esaminiamo adesso la scena DC. Tutto l'episodio delle anime avare è riferito nel canto XIX del *Purgatorio*. La scena ha quindi luogo il Sesto giorno.

L'ora dev'essere tra le 6.15 e le 7.00 di mattina. Per arrivare a quest'ora consideriamo che Dante si alza poco dopo la levata del sole, cioè qualche minuto dopo le 6.00 ("Io mossi li occhi ... Su mi levai, e tutti eran già pieni / dell'alto dì i giron del sacro monte, / e andavam col sol novo alle reni" (*Purg.*, XIX, 34-39)). Poi fa queste cose, di cui ognuna sembra esser di breve durata:

1) cammina un po' con Virgilio, dopo di che sente la voce di un angelo che indica loro la via tra le rocce (vv. 43-44);

2) continua la salita insieme con il suo maestro, il quale, dopo qualche scambio di parole, l'esorta a sbrigarsi: "Bastiti, e batti a terra le calcagne" (v. 61);

3) Dante ubbidisce e raggiunge rapidamente ("quale il falcon") il quinto girone dove subito s'imbatte nelle anime degli avari, fra cui Adriano V (vv. 64-71).

Valutando il tempo trascorso dal levar del sole fino a che Dante incontra gli avari, si arriva a un tempo approssimativo fra i 15 e 30 minuti. Per essere del tutto sicuri, allunghiamo il tempo valutato fino ai 60 minuti. Si arriva così a un ora della scena attuale che deve essere fra le 6.15 e le 7.00 di mattina.

- *Le due scene hanno luogo il Sesto giorno, tra le 3.30 e le 7.00 di mattina.*

B2. CIÒ CHE I DISCEPOLI SENTONO PRONUNCIARE PRIMA DELLE SCENE

Del graduale *Sederunt principes* che si canta nella chiesa fino alla caduta di Malachia, sappiamo che è una composizione (ovvero compilazione, come forse è meglio chiamarlo) basata su alcuni versi del salmo 118 della *Vulgata*.([2])([3]) Si conclude pertanto che nello stesso tempo in cui Adso, qualche istante prima della caduta di

Malachia, sente il *Sederunt principes* intorno a sé, sente pronunciare anche delle parole del salmo.

Qualche istante prima di arrivare ad Adriano V, Dante sente pronunciare intorno a sé alcune parole latine: "'*Adhaesit pavimento anima mea*' / sentìa dir lor" (*Purg.*, XIX, 73-74). Parole che si ritrovano appunto nello stesso salmo di sopra, cioè nel salmo 118 della *Vulgata*; nel verso 25 di quel salmo (*Psalm.*, 118) si legge infatti: "Adhaesit pavimento anima mea".

- *Qualche istante prima dell'inizio delle scene i Discepoli sentono pronunciare intorno a sé delle parole del salmo 118 della Vulgata.*

A questo punto non possiamo non far notare la mirabile drammaticità della scena della morte di Malachia, e ciò sullo sfondo dell'eco della *Divina Commedia* e con particolar riguardo all'eco del salmo 118; si assiste infatti a un piccolo ma condensato dramma in tre atti. Ecco come:

Atto I: Nel *Nome della rosa* i monaci stanno cantando il graduale *Sederunt principes*, con parole del salmo 118.

Atto II: Dalla *Divina Commedia* si risponde "Adhaesit pavimento anima mea", parole dello stesso salmo.

Atto III: Malachia cade giù sul pavimento della chiesa per morire.

Commentiamo che il preannuncio della caduta con la conseguente morte in questo "dramma di Malachia" s'inserisce bene nell'ambito di un noto topos dall'effetto drammatico: prima si preannuncia una cosa fatale, subito dopo questa cosa si verifica davvero (cfr. a proposito I-2.2.4, punto B4.6 (scena NR)). Si consulti pure, come un esempio fuori dell'ambito del *Nome della rosa*, l'episodio della morte di Rodrigo nel *Don Carlo* di Giuseppe Verdi.([4])

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 15

Il Sesto giorno, tra le 3.30 e le 7.00 di mattina, il Discepolo sta guardando un corpo umano che giace prostrato per terra. Qualche istante prima di vederlo al suolo, sente pronunciare intorno a sé parole del salmo 118 della Vulgata.

Note

[1] Per un'ipotesi di come spiegare il nome di Malachia, vedi digressione XI.

[2] Per avere una visione del legame linguistico tra il *Sederunt principes* (il graduale per il giorno di Santo Stefano) e il salmo 118 raccomandiamo di consultare la già citata digressione XII.

[3] A chi piace la musica possiamo suggerire di ascoltare la prima parte del *Sederunt principes* dell'anno 1199 di Perotinus, Optimus Discantor e noto maestro della scuola polifonica di Notre-Dame de Paris (inizio del XIII secolo). In essa si riconoscerà infatti, sul piano musicale, la descrizione quasi meticolosamente dettagliata da parte di Adso (Eco) di come il canto di questo graduale liturgico si vada sviluppando tra le navate della chiesa ("Sulla

prima sillaba se iniziò un coro lento e solenne di decine e decine di voci ecc." (*Nome*, pp. 414-415)).

[4] Si ricordi che in quell'episodio Rodrigo, subito dopo aver detto a Don Carlo di dover morire per lui ("Regnare tu dovevi ed io morir per te"), viene ferito da un colpo d'archibugio, tirato da una guardia nascosta, e muore nelle braccia di Don Carlo (vedi Verdi, *Don Carlo*, ed. Ricordi, Milano 1984 (ristampa), p. 62). Per il topos del preannuncio si può del resto aggiungere che viene usato non di rado nel Cinema per creare effetti comici.

I-2.2.5.11 ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 16
L'ira divina

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due scene che nel loro sviluppo hanno uno schema strutturale uguale. Definizione delle scene:

La mattina del Sesto giorno Adso va in chiesa ad assistere alla funzione funebre del morto Malachia. Tutto sonnacchioso si unisce al coro dei preganti; quando intonano la sequenza *Dies irae*, si addormenta: "Li [i monaci in preghiera] seguivo senza quasi rendermi conto di quanto dicessero le mie labbra ... Trascorse molto tempo, credo di essermi addormentato e risvegliato almeno tre o quattro volte. Poi il coro intonò il *Dies irae*... Il salmodiare mi prese come un narcotico. Mi addormentai del tutto" (*Nome*, p. 429).([1]) Si risveglia solo quando il coro dei monaci sta cantando l'ultima parte del *Dies irae*: "E mi svegliai mentre terminavano in chiesa le ultime parole del canto funebre: 'Lacrimosa dies illa ...'" (p. 438).([2]) La scena che stiamo definendo è dunque quella che comincia con il coro dei preganti e finisce con le ultime parole del canto per i morti.

La scena corrispondente della *Divina Commedia* si trova nel XX canto del *Purgatorio*, dove Dante incontra le anime dell'avarizia punita. La scena comincia esattamente col verso 16 ("Noi andavam con passi lenti e scarsi"), e finisce con il tremore del monte e il canto consecutivo delle anime ("'Gloria in excelsis' tutti 'Deo' / dicean" (vv. 136-137)).

B. ANALISI COMPARATIVA

Giorno e ora delle scene (B1) – Schema strutturale delle scene (B2).

B1. GIORNO E ORA DELLE SCENE

Per il giorno della scena NR: essa è descritta nel cap. "Sesto giorno, terza"; accade cioè nel Sesto giorno.

Per l'ora: sapendo che la terza ora suona verso le 9 e che Adso si reca alla chiesa proprio all'inizio del capitolo della Terza (*Nome*, p. 428), concludiamo che la scena comincia intorno alle 9 di mattina.

Per arrivare a un'ora approssimativa della fine della scena è bene prima fare un piccolo elenco delle cose che accaddero nella chiesa dopo che Adso vi era entrato. Dunque:

Adso si unisce ai confratelli che stanno recitando la prima parte dell'ufficio per i morti, cioè le preghiere *Requiem aeternam* e *Kyrie eleison* (per questa parte della Missa pro defunctis, vedi nota 2). La recitazione delle preghiere sembra aver richiesto non poco tempo, infatti "Trascorse molto tempo, credo di essermi addormentato e risvegliato almeno tre o quattro volte" (*Nome*, p. 429); poi si comincia a cantare il *Dies irae*, durante il quale Adso ha quello strano sogno di cui alla nota 1; ma

nonostante che nel sogno avvengano tantissime cose complicate, esso termina poco prima della fine del canto dei monaci: "Segno che la mia visione, se non era durata, fulminea come tutte le visioni, la durata di un amen, era durata poco meno di un *Dies irae*" (p. 438) E con le ultime parole del *Dies irae* termina la scena.

Facendo una valutazione approssimativa del tempo trascorso si arriva forse a 30-45 minuti, al massimo 60 minuti. In altre parole, la scena NR deve con ogni probabilità esser finita non oltre le 10.00 di mattina (9.00 + 60 minuti).

La scena DC si trova nel canto XX del *Purgatorio*. Si tratta quindi di un episodio collocato nel Sesto giorno.

Purtroppo l'ora esatta della scena non si definisce tanto facilmente, ma cerchiamo di determinarla in ogni modo:

Anche la scena DC del capitolo precedente (Adriano V prostrato sul suolo del Purgatorio) avviene nel Sesto giorno. Quanto all'ora di quella scena, l'abbiamo definita entro le 6.15 e 7.00 di mattina (punto B1); vale a dire che quella scena non può esser finita prima delle 6.15; perciò, la scena del presente capitolo non deve naturalmente cominciare prima di quell'ora.

Per l'ora della fine dell'attuale scena è chiaro che non dovrebbe accadere dopo le 10.30, perché quest'ora rappresenta la prima indicazione temporale che si riscontra nel cammino di Dante, dopo la scena con Adriano V; l'indicazione stessa si trova nel canto XXII del *Purgatorio*, cioè due canti dopo la nostra scena.([3])

Se vogliamo poi cercare di restringere un po' lo spazio temporale in cui collocare la scena, bisogna considerare quello che accadde: 1) dopo la scena con Adriano V fino alla scena attuale, e 2) dopo questa scena fino alle 10.30. Abbiamo insomma uno spazio temporale di più di quattro ore (6.15-10.30) per collocare la scena. Se possiamo precisare il tempo trascorso dalle 6.15 fino alla scena e il tempo impiegato dopo la scena fino alle 10.30, sarà quindi possibile arrivare a una maggiore precisione temporale. Dunque:

1) Dopo la scena con Adriano V accade questo:

a) Dante e Virgilio continuano a camminare (*Purg.*, XX, 4-6);
b) camminando lentamente insieme con Virgilio (v. 16), Dante sente ad un tratto il grido pietoso dell'anima di Ugo Ciapetta (ossia Ugo Capeto o Ugo Magno) (v. 19); Dante si ferma ed attacca dialogo con l'anima di Ugo, dialogo che sfocerà nel grande monologo di quest'ultimo (v. 40); la scena attuale DC inizia qui.

È naturalmente difficile valutare il tempo impiegato per fare le cose di a) e b); ma con un'approssimazione molto cauta arriviamo a un tempo non inferiore ai 15 minuti (in realtà forse 30-45 minuti). La scena DC non può pertanto cominciare prima delle 6.30 (6.15 + 0.15);

2) Dopo la scena DC fino alle 10.30 si assiste a quanto segue:

a) i due poeti se ne vanno (v. 142) e camminano in fretta per un indeterminato spazio di

tempo: "e pungìemi la fretta / per la 'mpacciata via dietro al mio duca" (***Purg.***, XXI, 4-5); b) ma via facendo incontrano l'anima del poeta Stazio (vv. 79 sgg.). Tutti e tre vanno poi insieme nella direzione del VI girone, discutendo, con qualche interruzione, su diverse cose, finché giungono in cima alla scala che porta al nuovo girone. È qui che s'inserisce l'indicazione del tempo indicato sopra ("Tacevansi ambedue già li poeti ecc." (XXII, 115)).

Anche in questo caso la valutazione temporale riesce difficile. Ma ricorrendo ancora una volta ad una approssimazione assai cauta non pensiamo sia erroneo supporre che a) e b) comprendano uno spazio temporale di almeno 30 minuti, probabilmente molto di più. Concludiamo pertanto che la scena DC dev'essere finita non dopo le 10.00 (10.30 meno mezz'ora).

- *Le scene accadono nella mattina del Sesto giorno, tra le 6.30 e le 10.00.*

B2. SCHEMA STRUTTURALE DELLE SCENE

Tutta la scena NR segue un certo ritmo strutturale nel senso che si può definire una sequenza di fatti che in qualche modo sono da considerare come i fatti chiave della scena. Si tratta più precisamente di un fatto iniziale, un fatto finale, più due fatti intermedi. Eccoli:

1) *Fatto iniziale in cui si sentono delle voci che stanno pregando in tono pietoso:*

L'inizio della scena è descritto da Adso in questo modo: "La chiesa era ora illuminata da un chiarore tenue e livido, dominata dalla salma dello sventurato, abitata dal sussurro uniforme dei monaci che recitavano l'ufficio dei morti" (***Nome***, p. 428). Si sente cioè un mormorio di monaci preganti i quali, trattandosi dell'ufficio dei morti, dovevano stare recitando le preghiere che introducono il canto del ***Dies irae***; e queste preghiere s'identificano con il ***Requiem aeternam*** e ***Kyrie eleison***. Quanto al testo del ***Dies irae*** si rimanda qui e in seguito alla digressione XIII (menzionata nella nota 2).

Se cerchiamo di cogliere il tono dei preganti (tono della voce indicante il loro stato d'animo), non dobbiamo certo esitare a definirlo pregno di pietà; a tale conclusione arriviamo non soltanto per l'ovvio fatto che le preghiere s'inseriscono in una funzione funebre dove è del tutto normale invocare pietosamente la misericordia di Dio, ma anche perché le parole stesse delle preghiere ne danno motivo sufficiente. Nel ***Requiem aeternam*** ci sono per esempio queste parole: "exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet. Requiem aeternam dona eis, Domine"; e "Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison" significa proprio "Signore abbi pietà, Cristo abbi pietà, Signore abbi pietà".

2) *Fatto intermedio 1 in cui si sente dire dell'ira divina vendicatrice:*

Dopo la preghiera nella chiesa, a cui ha partecipato anche Adso tutto sonnacchioso, si sente intonare il ***Dies irae***: "Poi [dopo la preghiera] il coro intonò il ***Dies Irae...***" (p. 429). Quanto al tipo di quest'ira, si tratta naturalmente dell'ira divina. Si ricordi che in questa sequenza si parla del giorno del Giudizio Universale, il quale segnerà la fine

di questo mondo: "Dies irae, dies illa solvet saeclum in favilla, teste David cum Sibylla." E che l'ira del Giudizio Universale sia tale da suscitare una vendetta, si ha se non altro dal testo della parte ***Tuba mirum*** dove si legge fra l'altro: "Judex ergo cum sedebit, quidquid latet apparebit, nil inultum remanebit."

3) *Fatto intermedio 2 in cui si ha la percezione di un gran tremore:*

Dopo che i monaci hanno intonato il canto per i morti, Adso si assopisce davvero ("Il salmodiare mi prese come un narcotico. Mi addormentai del tutto" (p. 429)). Ma nella chiesa i monaci continuano a cantare. E subito dopo la frase con "Dies irae", vengono queste parole: "Quantus tremor est futurus, quando judex est venturus, cuncta stricte discussurus", parole con cui si evoca l'immagine di un gran tremore. Insomma: nella chiesa, quando i monaci cantano le parole "Quantus tremor est futurus", si percepisce mentalmente il gran tremore (terrore) che si avrà davanti al giudice il giorno dell'ira divina.

4) *Fatto finale in cui si ode una sequenza di parole cantate che terminano con una preghiera di pace:*

Tutta la scena finisce quando Adso si desta, sentendo cantare nella chiesa l'ultima parte del *Dies irae*: "E mi svegliai mentre terminavano in chiesa le ultime parole del canto funebre: 'Lacrymosa dies illa, / qua resurget ex favilla / iudicandus homo reus: / huic ergo parce deus! / Pie Iesu domine / dona eis requiem'" (p. 438). Di queste ultime parole possiamo dire che terminano con una preghiera di pace, o più precisamente, di pace per i morti: "dona eis requiem".

Vediamo ora come il ritmo strutturale che abbiamo definito per la scena NR si ripeta nella corrispondente scena della *Divina Commedia*:

1) *Si sentono delle voci che stanno pregando in tono pietoso (= fatto iniziale):*

Proprio all'inizio della scena, mentre camminano nel quinto girone del Purgatorio, Dante e Virgilio sentono attorno a sé ombre che pregano pietosamente, piangendo e lagnandosi insieme: "Noi andavam con passi lenti e scarsi, / e io attento all'ombre, ch'i' sentìa / pietosamente piangere e lagnarsi" (***Purg.***, XX, 16-18). In questa citazione non è detto esplicitamente che le anime piangenti stiano proprio pregando; ma che esse stiano effettivamente orando, risulta chiaro dalle parole dell'anima di Ugo Capeto che ha attirato l'attenzione di Dante, che si rivolge a lui per sapere perché abbia invocato proprio Maria Vergine; nella lunga risposta di Ugo s'inseriscono anche queste parole: "Ciò che io dicea di quell'unica sposa / dello Spirito Santo ... tanto è risposta a tutte nostre prece / quanto 'l dì dura" (vv. 97-101).

Per completare il quadro precisiamo che l'avverbio "pietosamente" (nella prima citazione, vv. 16-18) significa naturalmente che le anime stavano pregando in tono pietoso.

2) *Si sente dire dell'ira divina vendicatrice (= fatto intermedio 1):*
Nella sua lunga risposta a Dante Ugo inveisce fra l'altro contro Filippo il Bello il quale consegnò papa Bonifazio VIII nelle mani dei suoi nemici mortali e spogliò ingiustamente i Templari, torturandoli e sciogliendone l'ordine; per tanti atti crudeli Ugo invoca adesso su di lui la vendetta dell'ira divina: "Veggio il novo Pilato [Filippo] sì crudele, / che ciò [l'aver consegnato il papa nelle mani nemiche] nol sazia, ma sanza decreto / porta nel Tempio le cupide vele. / O Segnor mio, quando sarò io lieto / a veder la vendetta che, nascosa, / fa dolce l'ira tua nel tuo secreto?" (vv. 91-96).([4])

3) *Si ha la percezione di un gran tremore (= fatto intermedio 2):*
Dopo aver ascoltato il lungo monologo di Ugo Capeto, Dante e Virgilio continuano il loro cammino. Ma non hanno fatto molta strada che si sente un gran tremor di monte: "Noi eravam partiti già da esso [Ugo], / e brigavam di soverchiar la strada / tanto quanto al poder n'era permesso, / quand'io senti', come cosa che cada, / tremar lo monte; onde mi prese un gelo / qual prender suol colui ch'a morte vada" (vv. 124-129).

E la corrispondenza con *Il nome della rosa*? Certo, esiste una differenza fra il tremore percepito nella scena del *Nome della rosa* e quello vibrante della scena DC, ma sono sempre definibili tutt'e due come "tremori".

4) *Si ode una sequenza di parole cantate che terminano con una preghiera di pace (= fatto finale):*
Dopo le prime scosse del monte si sente all'improvviso un gran coro: sono le anime che si uniscono a cantar le lodi di Dio per l'avvenuta purificazione dell'anima di Stazio (il quale così è libero di salire verso il Cielo): "Poi cominciò da tutte parti un grido / tal, che 'l maestro inverso me si feo, / dicendo: 'Non dubbiar, mentr'io ti guido'. / 'Gloria in excelsis' tutti 'Deo' / dicean" (vv. 133-137). Dopo queste parole il monte cessa di scuotere e il coro terminano il canto: "No' istavamo immobili e sospesi / come i pastor che prima udir quel canto, / fin che 'l tremar cessò ed el compièsi" (vv. 139-141). Ora, come interpretare esattamente questi versi? Ricorriamo ai commentatori che sembrano concordi nel tradurre il significato dei versi in questo modo: Noi stavamo immobili e sospesi come i pastori di Betlemme che prima udirono quel canto (il coro degli angeli), finché il tremar del monte cessò e il canto si concluse. (Per tale interpretazione rimandiamo per es. a Vernon-*Purg.*, II, p. 175.) E come ben si sa il canto degli angeli termina così: "Et in terra pax hominibus bonae voluntatis".([5]) E questa sequenza di parole è una preghiera di pace.

- *Ambedue le scene sono strutturate secondo questo schema:*
  - *fatto iniziale: si sentono delle voci che stanno pregando in un tono pietoso;*
  - *fatto intermedio 1: si sente dire dell'ira divina vendicatrice;*
  - *fatto intermedio 2: si ha la percezione di un gran tremore;*

- *fatto finale: si ode una sequenza di parole cantate che terminano con una preghiera di pace.*

A questo punto qualcuno forse obietterà dicendo che non è stato Umberto Eco a inventare tale sequenza di fatti che così bene sembrano armonizzare con il testo di Dante; infatti, si direbbe, è stato solo il fatto iniziale che lui ha, per così dire, controllato; gli altri fatti si basano su parti del canto *Dies irae*, cioè su un testo scritto da un'altra persona (probabilmente Tommaso da Celano). A tale critica si potrà rispondere che sebbene l'autore del canto funebre sia un altro, è sempre stato Eco a controllare *l'impiego* dello stesso canto, inserendolo in un contesto in modo che si verifichi quel contatto con il testo della *Divina Commedia* che abbiamo potuto constatato. Da un punto di vista generale diremmo che rappresenta un atto inventivo anche l'usare un componimento fatto da altri, purché venga usato in modo da creare qualcosa di nuovo ed interessante, magari immettendolo in una grande rete già esistente di contatti e di simpatia: un altro aspetto insomma del concetto di intertestualità; cfr. in proposito anche l'impiego di Ubertino in I-2.2.5.2.

Un altro commento: ammesso che l'autore del romanzo sia conscio del legame almeno della preghiera di pace fra il suo testo e quello di Dante, non è fuori luogo supporre che sia stato lieto per il fatto di aver trasmesso ancora una volta un messaggio di pace. Per questa sua inclinazione per la pace, vedi digressione II.

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 16

Il Sesto giorno, tra le 6.30 e le 10.00 di mattina, si assiste ad una scena in cui è presente per tutto il tempo il Discepolo e dove si verifica questa serie di fatti: 1) si sentono delle voci che pregano in tono pietoso; 2) si sente dire dell'ira divina vendicatrice; 3) si ha la percezione di un gran tremore; 4) si ode una sequenza di parole cantate che terminano con una preghiera di pace.

*

In quest'elemento può sembrare strano che ribadiamo il fatto che durante tutta la scena è presente il Discepolo. Ma lo facciamo perché rappresenta un modo (fra altri) per legare la scena a tutta la struttura omologa che stiamo definendo; togliendo il Discepolo o altro legame con la struttura omologa NR/DC, la scena potrebbe infatti, teoricamente, riferirsi a tante altre scene, accadute realmente o solo immaginabili, fuori del Territorio fatale. Che poi il Discepolo delle rispettive strutture d'origine (Adso e Dante) sia presente effettivamente durante tutto il tempo delle scene, è un fatto facilmente controllabile: vedi la definizione delle rispettive scene.

Note

[1] Si aggiunge che è in questo stato di sonno che Adso avrà quello stranissimo sogno della festa grandiosa, esuberante, oscena che ricordiamo come un autentico highlight immaginativo, tutto pregno di sottofondi sottili, che non possiamo tuttavia penetrare in questo luogo (*Nome*, pp. 429-438). Vedi comunque l'Appendice II dell'edizione scolastica del *Nome della rosa* curata da Costantino Marmo, dove si fa un'analisi molto impegnativa

del sogno di Adso. Cfr. anche Parker, *Lo strano caso del polipo del faraone e altre questioni connesse* (in *Saggi su Il nome della rosa*, pp. 412-428), e altri ancora.
Per questo sogno facciamo del resto il commento che non è certo un puro caso che il sogno di Adso accada proprio la mattina del Sesto giorno, perché nel Purgatorio, la mattina dello stesso giorno, anche Dante ha un sogno, quello della femmina balba. Per rafforzare il nostro sospetto c'è almeno un elemento che sembra concordare, a suo modo, con il sogno di Dante. Verso la fine del sogno Adso vede la ragazza senza nome fare un gesto osceno: "'... lascia [lei disse] che vada solo un momento a bruciare sul rogo, poi ci rivedremo qui dentro!' E mi mostrava, Dio mi perdoni, la sua vulva, nella quale entrai e mi trovai in una caverna bellissima ecc.". Nel testo del *Purgatorio*, XIX, proprio alla fine del sogno, c'è una altra rapida mostra di un ventre femminile nudo: "[Virgilio] l'altra [la femmina balba] prendea, e dinanzi l'apría / fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre" (vv. 31-32).

[2] Per il *Dies irae* ricordiamo che è il noto canto per i morti attribuito a Tommaso da Celano. A rigor di termini si tratta propriamente di una sequenza che normalmente entra nell'ufficio per i morti come il salmo, o graduale, dopo le preghiere *Requiem aeternam* (l'introito) e *Kyrie eleison*. Per una ricostruzione dal punto di vista sonoro della scena nella chiesa, vedi digressione XIII.

[3] L'indicazione in questione s'inserisce nel cammino di Dante, Virgilio e Stazio su per il monte del Purgatorio. Dante scrive: "Tacevansi ambedue già li poeti, / di novo attenti a riguardar dintorno, / liberi dal salire e da' pareti; / e già le quattro ancelle eran del giorno / rimase a dietro, e la quinta era al temo, drizzando pur in su l'ardente corno" (*Purg.*, XXII, 115-120). Con queste "ancelle" è noto che Dante ha indicato il tempo trascorso dal levar del sole. Più precisamente rappresentano, come Dante descrive il loro servizio (quattro "rimase a dietro" e la quinta "al temo"), un tempo complessivo di circa 4,5 ore; cfr. in argomento per es. Vernon-*Purg.*, II, p. 245.

[4] Sebbene sia del tutto chiaro che qui si tratta della vendetta dell'ira divina, il senso dei versi 95-96 non risulta tuttavia altrettanto ovvio. Sapegno interpreta così i versi 94-96: "o Signore, quando mi sarà data la gioia di vedere attuata la tua vendetta, che, impenetrabile agli occhi dei mortali, ma già prestabilita nel segreto della tua mente, raddolcisce fin d'ora la tua ira nella certezza del castigo inevitabile del peccatore?" (Sapegno-*Comm.*, II, p. 231).

[5] Vedi a proposito come L. Espinasse-Mongenet commenta il passo dantesco: "*Gloria in altissimis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis*. (Saint Luc, II, 14.)
Le cantique que chantèrent les Anges à la naissance de l'Enfant Jésus, aux abords de la Crèche" (Espinasse-Mong.-*Purg.*, II, p. 52).
Un commento a parte: nella *Vulgata* il testo dice "in altissimis Deo" (vedi per es. più sopra), mentre Dante invece scrive "in excelsis". Concettualmente è naturalmente la stessa cosa, ma se vogliamo spiegare tuttavia la differenza linguistica, dobbiamo in primo luogo, forse, chiamare in causa il fatto che di questo famosissimo canto degli angeli dovevano certo esistere, anche al tempo di Dante, più di una versione latina. Ricordiamo pure che "in excelsis" è proprio l'espressione usata nel *Gloria* della tradizionale Messa cantata.

I-2.2.5.12 ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 17
L'invito a salire in cielo

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due scene in cui i rispettivi Discepoli e Maestri ricevono un invito a salire in Paradiso. Definizione delle scene:

Dopo la compieta del Sesto giorno Adso e Guglielmo si trovano nella biblioteca proibita. Li cogliamo quando stanno davanti alla porta enigmatica del finis Africae tutti intenti a cercare d'entrarvi. Con la tecnica di "age primum et septimum de quatuor" riescono ad aprire la porta. Entrano nel finis Africae, e lì parteciperanno alle drammatiche vicende che conosciamo. Di quest'episodio, l'apertura della porta del finis Africae, scegliamo la scena in cui Adso e Guglielmo stanno eseguendo l'ordine dell'"age primum ecc.". Ecco come Adso descrive i momenti:

> Fummo in breve alla stanza dello specchio, ormai preparati al gioco deformante che ci attendeva. Alzammo le lampade e illuminammo i versetti che sovrastavano la cornice, super thronos viginti quatuor... ...
> "Fai luce, per il demonio, e non temere, Dio è con noi!" mi rispose piuttosto incoerentemente. Le sue dita stavano toccando la *q* di quatuor, e io che stavo qualche passo indietro vedevo meglio di lui quanto stesse facendo. Ho già detto che le lettere dei versetti sembravano intagliate o incise nel muro: evidentemente quelle della parola quatuor erano costituite da sagome di metallo, dietro alle quali era incassato e murato un prodigioso meccanismo. Perché, quando fu spinta in avanti, la *q* fece udire come uno scatto secco, e lo stesso accadde quando Guglielmo agì sulla *r.* (*Nome*, p. 462)

La corrispondente scena della struttura DC è quella in cui Dante, in compagnia di Virgilio e del poeta Stazio, appena attraversato il muro di fiamme del settimo girone del Purgatorio, sente pronunciare le parole "Venite benedicti patris mei" dalla voce lucente ai piedi della scala che porta al Paradiso Terrestre:

> Poi dentro al foco innanzi mi si mise, / pregando Stazio che venisse retro, / che pria per lunga strada ci divise. / Sì com fui dentro, in un bogliente vetro / gittato mi sarei per rinfrescarmi, tant'era ivi lo 'ncendio sanza metro. ... Guidavaci una voce che cantava / di là; e noi, attenti pur a lei, / venimmo fuor là ove si montava. / ***"Venite benedicti patris mei,"*** / sonò dentro a un lume che lì era, / tal, che mi vinse e guardar nol potei. (***Purg.***, XXVII, 46-60)

B. ANALISI COMPARATIVA

Giorno e ora delle scene (B1) – Il segnale dell'invito a salire in Cielo (B2) – La luce da dove viene il segnale (B3).

B1. GIORNO E ORA DELLE SCENE

L'apertura della porta del finis Africae avviene il Sesto giorno (cfr. il capitolo in cui s'inserisce la scena: "Sesto giorno, dopo compieta").

L'ora esatta è insicura ma dev'essere tra le 9.00 e le 9.30 circa di sera. Il calcolo si

basa su questo ragionamento:

1) Adso dice che lui e Guglielmo sono entrati nel finis Africae due ore dopo compieta: "Due ore dopo compieta, alla fine del sesto giorno, nel cuore della notte che dava al settimo giorno, eravamo penetrati nel finis Africae" (*Nome*, p. 463);

2) per sapere l'ora esatta bisogna dunque sapere quando finiva l'ora della compieta. Normalmente quest'ora canonica si colloca fra le sei e le sette di sera. Calcolando due ore dal termine della compieta di questo giorno, arriviamo preliminarmente a un'ora intorno alle 21.00. Però, prima di fissare quest'ora dobbiamo forse assestarla un po', perché Adso non dice esplicitamente se con "ora" lui intenda i soliti 60 minuti oppure un'ora tradizionale.([1]) Se 60 minuti, non bisogna naturalmente fare nessun assesto; ma se si tratta di ore tradizionali, occorre aggiungervi mezz'ora circa, poiché, in quel contesto (posizione geografica e tempo dell'anno), un'ora tradizionale notturna equivale a circa 1.15 ore normali (tabella V). Usando quindi quest'ultimo modo d'interpretare il concetto di "ora", modo che anche era d'uso nell'ambito della Chiesa di quel tempo (vedi per es. il passo del *Convivio* a cui ci si riferisce nella nota 1), il calcolo sfocia invece nel determinare l'ora dell'apertura della porta del finis Africae verso le 21.30.

Abbiamo insomma due alternative di tempo: 21.00 oppure 21.30, tra le quali sembra impossibile scegliere con sicurezza. Per uscire da tale dilemma resta, ci pare, un solo modo, quello cioè di determinare uno spazio temporale che copra tutt'e due le alternative. Fatto ciò arriviamo ad una più sicura conclusione: cioè che la scena attuale è da collocarsi, con ogni probabilità, entro le ore 21.00 e le 21.30 circa.([2])([3])

Nella struttura DC l'episodio dell'attraversare il muro di fiamme e del relativo lume parlante è riferito, come abbiamo già visto, nei versi 46-60 del canto XXVII del *Purgatorio*. È cioè il Sesto giorno.

L'ora della scena è abbastanza facile da determinare: sono verso le 6 di sera, l'ora del tramonto. Lo sappiamo dal fatto che il lume parlante, immediatamente dopo aver pronunciato il versetto latino "Venite, benedicti patris mei", aggiunge qualche frase per sollecitare il cammino dei tre poeti: "'Lo sol sen va' soggiunse, 'e vien la sera: / non v'arrestate, ma studiate il passo, / mentre che l'occidente non si annera'" (*Purg.*, XXVII, 61-63).

- *Le scene hanno luogo la sera del Sesto giorno, tra le 18.00 e le 21.30 circa.*

B2. IL SEGNALE DELL'INVITO A SALIRE IN CIELO

Nella scena NR possiamo dire sul conto di Adso che lui riceve un segnale sonoro interpretabile come un invito a salire al Cielo. Per arrivare a tale conclusione precisa dobbiamo seguire una linea interpretativa che contiene anche qualche passo ardito. Ecco la linea:

1) Adso e Guglielmo si trovano davanti al versicolo dell'*Apocalisse* "Super

thronos viginti quatuor" tutti intenti ad eseguire l'ordine di "age primum et septimum de quatuor". Interpretando la parola latina "agere" come "operare su (premere, toccare)" arrivano, come ricordiamo, all'effetto desiderato, cioè all'apertura della porta del finis Africae. L'apertura avviene in questo modo esatto: Guglielmo preme sulle lettere e Adso fa luce, osservando nello stesso tempo il versetto con tutte le sue lettere: "Le sue dita stavano toccando la *q* di quatuor, e io che stavo qualche passo indietro vedevo meglio di lui quanto stesse facendo" (*Nome*, p. 462). Poi si odono gli scatti delle due lettere.

2) Essendo questi ultimi scatti collegati all'eseguimento della formula "age primum et septimum de quatuor", ne consegue che quando Adso li sente, riceve un segnale sonoro proprio di "primum et septimum de quatuor".

3) L'espressione "primum et septimum de quatuor" può anche essere tradotta in cifre, per es. "4:1 e 7" (del numero quattro uno e sette). Esistono naturalmente altri modi di tradurre numericamente queste parole, per es. "4/1 e 7", "IV:1 e 7", "IV/1, 7", ecc., ma "4:1 e 7" è la traduzione che scegliamo qui perché è più fruttuosa dal punto di vista interpretativo.

Guardando ora la sola espressione "4:1 e 7" riconosciamo subito (fra l'altro) uno degli schemi tradizionali per designare certo verso di certo capitolo di certo libro della *Bibbia*([4]); e in questo caso si tratterebbe de "il primo e il settimo verso del capitolo 4".([5])

Quando Guglielmo eseguisce la formula, facendo così produrre i due tac sonori dal meccanismo della parola "quatuor" (gli "scatti secchi" di *q* e *r*), si può quindi dire, in base alla suggerita chiave interpretativa, che in quel momento Adso riceve un segnale sonoro che porta ai versi 4:1 e 7 di certo libro della *Bibbia*.

Ma allora, di quale libro si tratterebbe? Considerato l'aspetto apocalittico di tutta la scena, è naturalmente la stessa *Apocalisse* che costituisce la prima alternativa. A parte, s'intende, altre alternative secondarie che si lasciano qui per non deviare dalla linea interpretativa da noi scelta.

4) Nell'ultima tappa della nostra linea constatiamo che proprio nel 4:1 del libro di San Giovanni si assiste ad un chiaro invito a salire in Cielo. Ecco infatti il testo: "Post haec vidi: et ecce ostium apertum in caelo, et vox prima ... dicens: 'Ascende huc, et ostendam tibi quae fieri post haec" (*Ap.*, 4:1).([6]) (Per il settimo verso, si rimanda alla digressione XIV.)

Insomma, attraverso una linea interpretativa basata in parte su passi di simpatia ermetica è possibile dire sul conto del giovane Adso che nel momento in cui il suo Maestro preme sulle lettere *q* e *r* della parola "quatuor" del versetto apocalittico, lui riceve un segnale sonoro che può essere interpretato come un invito a salire in Cielo.

Prima di continuare bisogna ammettere che quest'iter analitico ha una apparenza ardita, tanto che si potrà anche dubitare se la conclusione in cui è sfociato sia valida o

meno. Sarebbe bene perciò se ci fosse qualche indizio che potesse corroborarlo. Per fortuna ce ne sono: è infatti possibile inserire l'invito apocalittico dell'"ascende huc" in una catena logica di avvenimenti che non solo riguardano l'apertura della porta del finis Africae e quello che successe dopo, ma anche portano a decifrare un chiaro messaggio simbolico nell'atto della divorazione della *Commedia* di Aristotele da parte di Jorge (rimandiamo alla già citata digressione XIV).

Ma prima di lasciare la scena NR constatiamo che la voce che pronuncia le parole dell'invito è quella del figlio di Dio. Per conferma vedi per es. il commento di Adolf Schlatter: "Strax därpå hör han [Giovanni] samma starka röst, med hvilken redan den första synen började" (*Nya Testamentet med förklaringar*, trad., Stockholm & Uppsala 1906-1909, Joh. Upp., p. 47). ("Poco dopo sente la stessa voce forte con la quale la prima visione cominciò.") E la voce della prima visione appartiene proprio a Gesù, quello che dice a Giovanni: "Noli timere: ego sum primus, et novissimus, et vivus, et fui mortuus, et ecce sum vivens in saecula saeculorum" (*Ap.*, 1:17-18).

Vediamo ora cosa accade nella struttura DC. Le parole "Venite, benedicti patris mei" che la voce lucente rivolge ai tre poeti sono state tratte dalla *Bibbia*; sono infatti quelle stesse parole che Gesù, al giorno del Giudizio Universale, dirà a coloro che saranno eletti ad entrare nel Regno celeste; cfr. *Il Vangelo di Matteo*: "Tunc dicet Rex his, qui a dextris eius erunt: 'Venite, benedicti Patris mei; possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi'" (*Matt.*, 25:34). Insomma, ascoltando la frase biblica del lume parlante, Dante riceve un segnale sonoro che può essere interpretato come un invito, formulato con le parole di Gesù, a salire in Cielo. (Va aggiunto che quest'invito a salire in Cielo non è lanciato loro (Dante, Virgilio e Stazio) a caso. L'invito si colloca infatti in un contesto del tutto coerente al significato dello stesso invito, in quanto i poeti assistono all'invito nel momento stesso in cui stanno per raggiungere la scala che porta al Paradiso Terrestre, quel paradiso da dove Dante, in un secondo tempo, andrà al Paradiso Celeste.)

- *Accade ai Discepoli di ricevere un segnale sonoro interpretabile come un invito a salire in Cielo, formulato con le parole di Gesù.*

A questo punto forse ci si domanderà dove sia l'intenzionalità da parte dell'autore del *Nome della rosa*; il legame definito sembra infatti fondarsi più su una catena di ragionamenti per arrivare ad una interpretazione possibile che non a un fatto calcolato. Riteniamo che l'intenzionalità – o il calcolo – consista fra l'altro nello scegliere appunto "primum et septimum" per la formula enigmatica. Perché è proprio attraverso tali numeri che riusciamo ad arrivare al segnale dell'"ascende huc". Se nella formula ci fosse stato scritto invece per es. "tertium et sextum", allora la possibilità di legare le due scene per mezzo dell'invito a salire in Cielo non sarebbe più esistita.

B3. LA LUCE DA DOVE VIENE IL SEGNALE

Ritornando alla definizione della scena vediamo che mentre Guglielmo sta eseguendo l'ordine della formula, Adso guarda verso il punto da dove riceve il segnale di cui al punto precedente. Adso descrive: "Le sue dita stavano toccando la ***q*** di quatuor, e io che stavo qualche passo indietro vedevo meglio di lui quanto stesse facendo" (*Nome*, p. 462). Ma dal testo risulta anche che il punto da dove viene il segnale è illuminato, perché nel descrivere la scena Adso fa intendere che è lui stesso a fare luce; ha infatti spento il proprio lume che ha portato con sé, ha preso quello di Guglielmo e riceve il seguente ordine dal suo maestro: "Fai luce, per il demonio, e non temere, Dio è con noi!" (ibid.).

Quasi la stessa cosa accade nella scena DC. Nella sua definizione leggiamo infatti: "Guidavaci una voce che cantava / di là; e noi, attenti pur a lei, / venimmo fuor là ove si montava. / *'Venite benedicti patris mei,'* / sonò dentro a un lume che lì era, / tal, che mi vinse e guardar nol potei" (*Purg.*, XXVII, 46-60). Ma mentre Adso nella sua scena proprio *guardava* verso il punto luminoso, evidentemente con gli occhi aperti, nel caso di Dante la luce era così forte da impedirne ogni vista ("e guardar nol potei"). Non sarebbe quindi giusto affermare che Dante guardava la luce; è meglio perciò dire che era rivolto verso di essa, senza guardare.

- *Quando i Discepooli ricevono il segnale sonoro sono rivolti (guardando o meno) verso la parte luminosa da dove viene lo stesso segnale.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 17

Il Sesto giorno, tra le 18.00 e le 21.30 circa, accade al Discepolo di essere rivolto verso una parte luminosa da dove riceve un segnale sonoro interpretabile come un invito a salire in Cielo, formulato con le parole di Gesù.

Note

[1] Forse è inutile sospettare che Adso, dicendo "due ore dopo compieta", potesse avere in mente anche altre ore che quelle tradizionali. Diremmo che in questa materia bisogna essere cauti, e ciò per il semplice fatto che al tempo di Adso era già diffusa la "conoscenza" della differenza tra i due tipi di ore (come si legge per es. in *Convivio*, III:6).

[2] Ma, dirà forse qualcuno, Adso scrive che l'apertura avvenne "nel cuore della notte" (cfr. la citazione "*Nome*, p. 463" nella prima parte del punto B1); e usando tale espressione, non voleva indicare che l'ora dell'apertura fosse proprio intorno a mezzanotte, il cuore della notte? In questo caso si deve interpretare "il cuore della notte" come "notte avanzata". Che le parole di Adso si debbano interpretare proprio così, risulta se non altro dal fatto che: 1) Adso dice che la "notte dava al settimo giorno" (era cioè ancora il Sesto giorno); 2) è da scartare l'ipotesi che calcolando "due ore dopo compieta" si possa arrivare fino a mezzanotte. Così, interpretando "nel cuore della notte" come "a notte avanzata", l'indicazione del tempo diventa del tutto normale, tanto più che secondo il nostro calcolo erano già passate circa 4-5 ore dal tramonto, che accade verso le 16.40.

[3] Per il limite inferiore di questo spazio temporale, è da aggiungere che teoreticamente potremmo aggiustarlo un po' indietro: può darsi infatti che il rito della compieta, proprio quella sera, terminasse qualche tempo prima del solito. Un'indicazione di ciò sarebbe che l'abate voleva che la comunità si affrettasse a recarsi alla chiesa dopo il pasto: "Alla fine [della cena] [l'abate] disse ai monaci di affrettarsi a compieta" (***Nome***, p. 457). Ma considerando che non ci guadagneremmo niente con tale eventuale aggiustamento (cfr. la conclusione del punto), non vale la pena di sviluppare l'argomento.

[4] Per tale schema, rimandiamo per es. a questa sequenza in ***Svenskt bibliskt uppslagsverk***, II ed., Stockholm 1962-63, vol. I, p. 75: "Joh. 6:8, 12:22, Mark. 13:3", ecc. Come ben si sa, ci sono anche altri modi d'indicare un passo della ***Bibbia*** ("Mc. 13, 3", "Mar. 13. 3", e così via). Cfr. anche questa regola nelle "instructions to authors" della rivista ***Literature & Theology***: "Biblical references should be cited thus: Genesis 23: 13-14" (1993, vol. 7, n. 3).

[5] Ma qui si obietterà sicuramente: la divisione dei capitoli in versi è un'invenzione del Cinquecento (edizione Estienne del 1551); doveva pertanto essere escluso che una formula del 1327 potesse vedere tanto lontano. Rispondiamo che tutte le cose che accaddero all'abbazia parevano seguire un ordine divino, non solo le morti che avvenivano apparentemente secondo uno schema apocalittico, ma anche il "gran finale" con l'ecpirosi, la conflagrazione purificatrice comandata dalla volontà divina; ricordiamo sempre le parole di Adso nel bel mezzo dell'incendio catastrofale: "Già nella mattinata del settimo giorno della nostra permanenza in quel luogo, quando ormai i superstiti si avvidero che nessun edificio poteva più essere salvato, ... a quel punto mancò a ciascuno la volontà di combattere contro il castigo divino" (***Nome***, p. 499). Non c'è quindi motivo di sorprenderci se troviamo anche altre cose che abbiano a che fare con una realtà meno tangibile o non attuata ancora. Né dobbiamo dimenticare che nel manoscritto di Adso troviamo aperte allusioni a cose del nostro secolo, a parte le citazioni dirette da testi moderni. Ecco per es. come Guglielmo conclude una piccola discussione su diversi prodigi tecnici (motoscafi, automobili, elicotteri, sottomarini, ecc.) che il Maestro ha pronosticato al suo Discepolo: "Ma non devi preoccuparti se non ci sono ancora [i prodigi], perché non vuol dire che non ci saranno. E io ti dico che Dio vuole che ci siano, e certo son già nella sua mente ...'" (ibid., pp. 25-26). E sull'abbazia c'è sempre un velo di volontà divina.

[6] Per le citazioni della ***Vulgata***, qui e in seguito, rimandiamo alla bibliografia: ***Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam***, Nova Ed., VII ed. Madrid 1985.

I-2.2.5.13 ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 18
Gli animali infuocati

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due scene in cui si presenta l'immagine di un certo numero di animali che appaiono tutt'a un tratto su uno sfondo di nubi, vento e fuoco. Definizione delle scene:

Nella notte del Settimo giorno avviene l'ecpirosi: tutta l'abbazia prende fuoco e viene consumata dalle fiamme purificatrici. All'inizio della catastrofe si vede una grande nube di scintille proveniente dall'Edificio, nella cui biblioteca è cominciato l'incendio fatale: "Tutto il pianoro era in preda al disordine. Ma si era appena all'inizio della tragedia. Poiché, uscendo dalle finestre e dal tetto [dell'Edificio], la nube ormai trionfante delle scintille, incoraggiata dal vento, stava ricadendo ovunque, toccando le coperture della chiesa" (*Nome*, p. 492)([1]). Poi, ad un tratto, con il diffondersi del fuoco alimentato da un forte vento, appaiono sulla scena un gran numero di animali fuggiti dagli stabbi e dalle stalle: "Il vento si era fatto di nuovo impetuoso e più impetuosamente alimentava il contagio [del fuoco]. Subito dopo la chiesa presero fuoco gli stabbi e le stalle. Gli animali terrorizzati spezzarono i loro legami, travolsero le porte, si sparsero per il pianoro" (p. 493).

La scena con gli animali rappresenta nella struttura NR la sesta tromba apocalittica (digressione XVI).

Per definire la corrispondente scena della *Divina Commedia* ricorriamo al canto XXIX del *Purgatorio*. Lì Dante descrive come nel Paradiso Terrestre egli vede venire quattro animali dopo un corteo solenne di anziani (è la famosa processione dei ventiquattro seniori):

> Poscia che i fiori e l'altre fresche erbette / a rimpetto di me da l'altra sponda / libere fuor da quelle genti elette [i ventiquattro seniori], ... vennero appresso lor quattro animali ... A descriver lor forme più non spargo / rime lettor; ch'altra spesa mi stringe, / tanto che a questa non posso esser largo; ma leggi Ezechiel che li dipinge / come li vide da la fredda parte / venir con vento e con nube e con igne; (*Purg.*, XXIX, 88-102)

Ma gli animali della scena che stiamo definendo non sono rappresentati da questi quattro esseri apparsi direttamente davanti agli occhi di Dante, bensì dagli animali di Ezechiele che Dante s'immagina nella mente contemplando la scena reale che gli si presenta davanti. Per definire bene i tratti caratteristici della scena immaginata da Dante, dobbiamo quindi seguire la sua esortazione ("ma leggi Ezechiel") e consultare il libro del profeta. Il passo indicato da Dante, l'apparizione degli animali, s'inserisce nel primo capitolo del libro di Ezechiele; si tratta dell'esordio di una delle più note visioni profetiche di tutto l'*Antico Testamento*:

> Et vidi, et ecce ventus turbinis veniebat ab aquilone, et nubes magna, et ignis involvens, et splendor in circuito eius; et de medio eius ... id est de medio ignis; in medio eius similitudo quatuor animalium. (*Eze.*, 1:4-5)

Ritornando al testo di Dante, si ha così una scena dove si presentano in modo immaginativo, attraverso la visione profetica di Ezechiele, quattro animali su uno sfondo di nubi, vento e fuoco.

Per queste definizioni bisogna fare un commento a parte. È ovvio che fra la scena del *Nome della rosa* e quella della *Divina Commedia* c'è una differenza del modo in cui si presentano le immagini delle cose accadute: mentre la prima scena è vista direttamente con gli occhi di Adso, la seconda è invece rappresentata da una sequenza di fatti che Dante vede in via immaginativa, mirando quello che gli si presenta davanti in modo diretto. In tutti e due i casi, però, si tratta di immagini di cose: un'immagine diretta e un'altra indiretta, prodotta attraverso la lettura di un altro testo, suggerita da Dante nella *Commedia* stessa.

B. ANALISI COMPARATIVA

Giorno e ora delle scene (B1) – I quattro tipi degli animali apparsi (B2) – Gli animali criniti (B3) – Il grande rumore degli animali (B4) – Provenienza del vento che tira nelle scene (B5) – La persona profetica che cade per terra (B6).

B1. GIORNO E ORA DELLE SCENE

L'ecpirosi comincia con l'incendio nella biblioteca, che a sua volta avviene dopo il tumulto nella sala Y dell'YSPANIA dove Guglielmo e Adso cercano di impedire al cieco Jorge (fuggito dal finis Africae) di continuare la consumazione del libro proibito di Aristotele. Tutta la catastrofe raggiunge poi il suo culmine verso la mattina del Settimo giorno: "Già nella mattina del settimo giorno della nostra permanenza in quel luogo, quando ormai i superstiti si avvidero che nessun edificio poteva più essere salvato ... a quel punto mancò a ciascuno la volontà di combattere contro il castigo divino" (*Nome*, p. 499). Ma in questa catena di fatti drammatici, dove viene a collocarsi la nostra scena? Purtroppo è difficile rispondere con esattezza. Vediamo in ogni modo come si può ragionare per arrivare almeno ad una grossa approssimazione dell'ora:

1) Cerchiamo prima di definire quando cominciò l'incendio:

Nel capitolo precedente abbiamo collocato la scena dell'apertura del finis Africa fra le 21.00 e le 21.30. Vediamo ora ciò che accadde dopo l'apertura fino all'inizio dell'incendio: Guglielmo e Adso entrano nel finis Africae dove trovano Jorge; Guglielmo e Jorge discutono a lungo fra l'altro sul libro di Aristotele; Guglielmo comincia a leggere dal libro; dialogo ancora più lungo fra Guglielmo e Jorge sul veleno del libro, sulla traccia apocalittica, sul riso, ecc.; Jorge comincia a mangiare il libro davanti agli occhi stupiti di Adso e Guglielmo; Guglielmo cerca di impedire la consumazione della *Commedia*; tumulto; Jorge fugge dal finis Africae alla sala Y dell'YSPANIA; Guglielmo e Adso escono anche loro, cercano Jorge e lo raggiungono infine; tumulto in cui Jorge strappa il lume di Adso e lo lancia su un

mucchio di libri; l'incendio comincia. Per fare tutte queste cose si richiede probabilmente un tempo da una a due ore, eventualmente fino a 2 ore e mezza.

Abbiamo così che l'incendio cominciò probabilmente fra le 22.00 (21.00 + 1.00) del Sesto giorno e mezzanotte (21.30 + 2.30) del Settimo giorno.

2) Facciamo adesso, in base a due fatti, un'approssimazione del tempo trascorso dall'inizio dell'incendio fino all'ora della scena attuale:

a) Dovette certo intercorrere alquanto tempo prima che l'incendio potesse crescere in forza tale da distruggere la biblioteca (le travature di copertura ardevano, le finestre si spezzavano, era diventata un "solo braciere", il pavimento aveva cominciato a cedere) e poi diffondersi allo scriptorium, uscire dall'Edificio fino a diffondersi alle altre costruzioni dell'abbazia nel modo che conosciamo.

b) La scena attuale s'inserisce indubbiamente nella prima parte della diffusione dell'incendio; cfr. in proposito queste parole della citazione "*Nome*, p. 492" nella definizione della scena: "Ma si era appena all'inizio della tragedia. Poiché, uscendo dalle finestre e dal tetto [dell'Edificio], la nube ormai trionfante delle scintille ... stava ricadendo ovunque, toccando le coperture della chiesa."; e gli stabbi e le stalle furono raggiunti dall'incendio immediatamente dopo la chiesa: "Subito dopo la chiesa presero fuoco gli stabbi e le stalle" (p. 493).

In base ai fatti ***a*** e ***b*** concludiamo che, una volta uscito dalla biblioteca, l'incendio raggiunse presto gli stabbi e le stalle, dopo di che si verificò quasi subito la scena con gli animali. Ma quanto tempo ci volle prima che l'incendio uscisse dalla biblioteca? Leggendo le pagine in cui si descrive ciò che accadde dalle prime fiamme nella sala Y dell'YSPANIA fino alla "nube trionfante di scintille" (pp. 486-492), si ha l'impressione che tante cose avvenissero in gran disordine e con tanta gente coinvolta, anzi tutta l'abbazia. Per rispondere si arriva facilmente a 2-3 ore, forse anche a quattro ore, ma certo non più. E il tempo trascorso da questo momento, cioè da quando il fuoco uscì dalla biblioteca, fino al momento della scena? Forse mezz'ora, certamente non più di un'intera ora.

Arriviamo così a concludere: dall'inizio dell'incendio fino all'ora della scena NR possono essere trascorse sì e no 2.30-5.00 ore.

Ritornando alla domanda iniziale concludiamo che in base al nostro esame la scena NR deve collocarsi tra le 0.30 (22.00 + 2.30) e le 5.00 (00.00 + 5.00) del Settimo giorno. Tuttavia, dato che i tempi indicati si basano su calcoli molto approssimativi pensiamo sia meglio aggiungere qui un "circa" a tutt'e due le ore.

Per la scena NR abbiamo impiegato molte parole per raggiungere poca precisione; purtroppo dobbiamo anche per il caso della corrispondente scena della *Divina Commedia* essere prolissi; ma per fortuna la precisione temporale sarà più soddisfacente. Dunque:

Tutte le scene del Paradiso Terrestre hanno luogo nel Settimo giorno. Nell'arco

temporale la scena con gli animali avviene dopo cinque altre scene di breve durata (1-5), che da Vernon vengono riassunte in questo modo e di cui la prima è fornita di un'indicazione del tempo:

1) "Dante and his guides [Virgilio e Stazio] are walking into the interior of the forest [del Paradiso Terrestre], when they find their progress arrested by a little rill, which is Lethe [canto XXVIII]" (Vernon-***Purg.***, I, p. xlvi). Per questa scena Vernon ci dà un'indicazione temporale: "Easter Wednesday, shortly after sunrise" (ibid.);

2) "A beautiful Lady, Matelda, appears to him" (ibid.);

3) "Matelda moves away upstream along the bank of Lethe, and Dante ... follows her steps, on his side of the stream [canto XXIX]" (ibid.);

4) "A mighty radiance suddenly shines through the forest" (ibid.);

5) "This proceeds from seven golden candlesticks, which head a procession of the Army of the Church Militant [i ventiquattro seniori]" (ibid.). (Poi vengono i quattro animali alati.)

Facendo un calcolo molto approssimativo del tempo che può essere trascorso tra la prima scena ("shortly after sunrise") e la fine della quinta arriviamo forse a 15-45 minuti (a seconda del ritmo degli attori delle scene). Partendo poi da "shortly after sunrise", cioè poco dopo le 6, e tenendo conto del tempo trascorso fino all'inizio della scena DC più qualche margine di sicurezza, arriviamo in ultimo a collocare la stessa scena entro uno spazio temporale che certamente non comincia prima delle 6.20 (6.05 ("shortly after sunrise") + 15 minuti) e non finisce dopo le 7.00.

- *Le scene avvengono il Settimo giorno, tra le 0.30 circa e le 7.00 di mattina.*

Ammettiamo che lo spazio di tempo indicato può sembrare grande, per cui ci pare bene ricordare che il tempo della scena NR è stato definito con una buona dose di approssimazione.

B2. I QUATTRO TIPI DEGLI ANIMALI APPARSI

Gli animali che escono dalle stalle e dagli stabbi possono essere distinti in quattro gruppi principali: rappresentano cioè animali equini, bovini, ovini e porcini; cfr. questa descrizione di Adso dove egli pone l'accento sul modo degli animali di emettere versi, definendo così, perfettamente, quattro distinti tipi di animali domestici: "Gli animali terrorizzati spezzarono i loro legami, travolsero le porte [degli stabbi e delle stalle], si sparsero per il pianoro nitrendo, muggendo, belando, grugnendo orribilmente" (*Nome*, p. 493).

Per quanto riguarda gli animali di Ezechiele, essi erano quattro animali di forma e fattezze uguali; a prima vista non rappresentano perciò che un solo tipo di animale. Tuttavia, analizzando più da vicino il testo biblico possiamo facilmente stabilire che in uno stesso animale, cioè in ciascuno dei quattro, vengono rappresentati non meno di quattro differenti tipi di animali: quelli di Ezechiele sono infatti animali

”quadrangolari”, lucenti e aventi ciascuno carattere di uomo, di leone, di bue e di aquila. Ecco come sono descritti dal profeta:

> Et hic aspectus eorum, similitudo hominis in eis. Quatuor facies uni, et quatuor pennae uni. Pedes eorum, pedes recti, et planta pedis eorum quasi planta pedis vituli; et scintillae quasi aspectus aeris candentis. Et manus hominis sub pennis eorum, in quatuor partibus; et facies et pennas per quatuor partes habebant. Iunctaeque erant pennae eorum alterius ad alterum; ... Similitudo autem vultus eorum, facies hominis et facies leonis a dextris ipsorum quatuor, facies autem bovis a sinistris ipsorum quatuor, et facies aquilae desuper ipsorum quatuor. Facies eorum et pennae eorum extentae desuper; duae pennae singulorum iungebantur, et duae tegebant corpora eorum. ... Et similitudo animalium, aspectus eorum quasi carbonum ignis ardentium, et quasi aspectus lampadarum: (***Eze.***, 1:5-13)([2])

Insomma, anche gli animali di Ezechiele rappresentano, a modo loro, quattro differenti tipi di animali.

- *In tutte e due le scene gli animali apparsi rappresentano quattro differenti tipi di animali.*

B3. GLI ANIMALI CRINITI

Tra gli animali apparsi sulla scena dell’abbazia figurano anche molti cavalli, i quali, raggiunti dalle scintille, corrono con la criniera tutt’in fiamme: ”Alcune scintille raggiunsero la criniera di molti cavalli e si vide la spianata percorsa da creature infernali, da destrieri fiammeggianti” (*Nome*, p. 493). Per sapere qualche altra cosa sul conto degli animali in fiamme, continuiamo la citazione: ”... da destrieri fiammeggianti che travolgevano tutto sul loro cammino che non aveva né meta né requie” (ibid.). Da queste poche parole siamo in grado di concludere: 1) che i cavalli infuocati correvano avanti ed indietro (”sul loro cammino che non aveva né meta né requie”); 2) che, correndo, non si volgevano da nessuna parte, conclusione che deriva dal fatto che non lasciavano il passo a nessuno (”travolgevano tutto sul loro cammino”).([3])

Vediamo ora come i punti di sopra corrispondano agli animali di Ezechiele.

Per prima cosa constatiamo che nella visione del profeta gli animali apparsi sono dotati ciascuno di una faccia di leone, accanto a tre altre facce; ecco ancora una volta le lore fattezze: ”Similitudo autem vultus eorum, facies hominis et facies leonis a dextris ipsorum quatuor, facies autem bovis a sinistris ipsorum quatuor, et facies aquilae desuper ipsorum quatuor” (***Eze.***, 1:10). E per ”facies leonis” non dobbiamo certo esitare ad immaginarci un muso di leone contornato dall’ornamento tipico del leone, cioè dalla criniera.([4]) Concludiamo pertanto che anche nella scena DC sono apparsi degli animali che, inutile dubitarne, portano una criniera.

Per le altre qualità degli animali, ecco le corrispondenze:

– erano tutti e quattro in fiamme: ”Et similitudo animalium, aspectus eorum quasi

carbonum ignis ardentium, et quasi aspectus lampadarum" (*Eze.*, 1:13); cfr. anche "in similitudinem fulguris coruscantis" nella citazione qui sotto;

– correvano avanti ed indietro: "Et animalia ibant et revertebantur, in similitudinem fulguris coruscantis" (ibid., 1:14);

– correndo non si volgevano da nessuna parte: "non revertebantur cum incederent, sed unumquodque ante faciem suam gradiebatur" (ibid., 1:9). Per queste parole, cfr. pure la traduzione classica di Giovanni Diodati (*Sacra Bibbia*, Roma 1981): "essi non si volgevano camminando; ciascuno camminava diritto davanti a sè" (*Ezechiele*, 1:9).

- *Tutti gli animali apparsi o parte di essi sono degli animali criniti, per i quali si definiscono queste caratteristiche supplementari: erano in fiamme; correvano avanti ed indietro; correndo, non si volgevano da nessuna parte.*

B4. IL GRANDE RUMORE DEGLI ANIMALI

Nel punto B2 della scena NR abbiamo raggruppato gli animali apparsi secondo i loro versi; ma per udire in particolare com'erano, per così dire, in sintesi i suoni, riviviamo la scena ancora una volta. Dunque: "Gli animali terrorizzati spezzarono i loro legami, travolsero le porte, si sparsero per il pianoro nitrendo, muggendo, belando, grugnendo orribilmente" (*Nome*, p. 493). A parte i differenti tipi dei versi degli animali, possiamo senz'altro constatare che, spargendosi per il pianoro, essi emettevano grida piuttosto alte: Adso non avrebbe certo usato la parola "orribilmente", se non si fosse trattato di un suono o rumore veramente grande.

Ascoltiamo ora gli animali del libro di Ezechiele: "cum ambularent, quasi sonus erat multitudinis ut sonus castrorum" (*Eze.*, 1:24). E un "sonus castrorum" non è sicuramente di poca magnitudine. Ma per capire bene la provenienza di tale grande rumore, dobbiamo anche precisare che erano le ali degli animali a produrre il suono; cfr. quanto si dice proprio prima di "cum ambularent": "Et audiebam sonum alarum, quasi sonum aquarum multarum, quasi sonum sublimis Dei: cum ambularent ..." (ibid.). Possiamo pure aggiungere che con "sonum aquarum multarum" e "sonum sublimis Dei" il volume del rumore degli animali è ben sottolineato.

- *Nelle scene si sente un gran rumore che proviene dagli animali apparsi.*

B5. PROVENIENZA DEL VENTO CHE TIRA NELLE SCENE

Nella definizione della scena NR abbiamo indicato l'esistenza di un vento come uno dei punti caratteristici. Un vento spira di regola da una certa direzione, e in questo caso si tratta di un vento aquilone, cioè proveniente dal nord. Lo si deduce dal fatto che l'incendio cominciò nella biblioteca dell'Edificio, che era situato proprio nella parte settentrionale dell'abbazia (pianta I). Sappiamo pure, sempre tenendo sott'occhio la pianta dell'abbazia, che a sud dell'Edificio con la sua biblioteca incendiata si trova la chiesa abbaziale. Ritorniamo ora alla citazione "*Nome*, p. 492"

nella definizione della scena, quella che cita la ”nube delle scintille”, per determinare, in base alla direzione della stessa nube, la direzione del vento; eccola quindi di nuovo (in parte): ”... uscendo dalle finestre e dal tetto, la nube ormai trionfante delle scintille, incoraggiata dal vento, stava ricadendo ovunque, toccando le coperture della chiesa.” Da questo passo si vede chiaramente come la nube delle scintille, ”incoraggiata dal vento” com’era, venisse trasportata dalla biblioteca fino alla chiesa dell’abbazia, seguendo cioè una direzione da nord a sud. Il vento ”incoraggiante” era quindi un vento aquilone.

Per determinare la direzione del vento della scena DC ricorriamo semplicemente a parti di due citazioni già riportate (vedi la definizione della scena): ”ma leggi Ezechiel che li [gli animali] dipinge / come li vide da la fredda parte / venir con vento e con nube e con igne” (*Purg.*, XXIX, 100-102); ”Et vidi, et ecce ventus turbinis veniebat ab aquilone, et nubes magna, et ignis involvens, et splendor in circuito eius” (*Eze.*, 1:4). In queste citazioni si ha quindi una chiara indicazione della provenienza del vento ”turbinis”: era un vento aquilone, e ciò perché ”la fredda parte” (nella prima citazione) sta naturalmente a indicare il nord, e ”ab aquilone” (nella seconda) è la stessa cosa di ”dal nord”; si legga del resto come Diodati ha tradotto dall’ebreo il passo citato: ”Io adunque vidi, ed ecco un vento tempestoso, che veniva dal Settentrione, e una grossa nuvola” (*Ezechiele*, 1:4).([5])

- *Il vento che tira forte nelle due scene è un vento aquilone.*

B6. LA PERSONA PROFETICA CHE CADE PER TERRA

Alla fine della scena NR si assiste alla magnifica apparizione di Brunello, il cavallo dell’Abate, che nella sua corsa sfrenata travolge Alinardo che conosciamo come il vecchio monaco con la voce profetica([6]): ”Vidi il vecchio Alinardo, che si aggirava smarrito senza aver compreso cosa accadesse, travolto dal magnifico Brunello, aureolato di fuoco, trasportato nella polvere e ivi abbandonato, povera cosa informe” (*Nome*, p. 493). Generalizzando i particolari di questo finale, e insieme tenendo conto della qualità profetica di Alinardo, possiamo dire che siamo di fronte all’apparizione di una forma ardente circondata da uno splendore (Brunello), che provoca il cadimento per terra di una persona profetica (Alinardo).

Continuando la lezione del libro di Ezechiele troviamo che tutta la scena visionaria degli animali finisce con l’apparizione di un trono sopra una distesa di cielo (firmamento), che a sua volta si appoggia sul capo dei quattro animali (”Et super firmamentum quod erat imminens capiti eorum [quatuor animalium], quasi aspectus lapidis saphiri similitudo throni” (*Eze.*, 1:26)); e dopo questa ”similitudo” (”sembianza” secondo Diodati), ecco apparire un’altra forma: ”et super similitudinem throni similitudo quasi aspectus hominis desuper” (ibid.); la qual forma (”aspectus hominis”) viene poi descritta in questo modo profetico: ”Et vidi quasi speciem electri,

velut aspectum ignis, intrinsecus eius [aspectus hominis] per circuitum; a lumbis eius et desuper, et a lumbis eius usque deorsum vidi quasi speciem ignis splendentis in circuitu, velut aspectum arcus cum fuerit in nube in die pluviae. Hic erat aspectus splendoris per gyrum" (ibid., 1:27-28).

Decifrando ora questi brani di testo, di cui il secondo, a dir la verità, non è fra i più chiari, arriviamo a definire, press'a poco, l'apparizione di una sorta di figura d'uomo che dentro alla propria forma arde ossia brilla come il fuoco ("quasi speciem electri, velut aspectum ignis, intrinsecus eius per circuitum")([7]) ed è circondata da uno splendore ("a lumbis eius et desuper, et a lumbis eius usque deorsum vidi quasi speciem ignis splendentis in circuitu ecc."). E davanti a tale immagine gloriosa, che naturalmente è una visione della grandezza di Dio, il profeta cade "sopra la sua faccia": "Haec visio similitudinis gloriae Domini. Et vidi, et cecidi in faciem meam" (ibid., 2:1). Riassumendo infine quest'ultima parte della visione degli animali di Ezechiele siamo in grado d'immaginarci l'apparizione di una forma ardente (la figura d'uomo) circondata da uno splendore ("quasi speciem ignis splendentis"), che provoca il cadimento per terra ("in faciem meam") di una persona profetica (Ezechiele stesso). In tutta armonia con la corrispondente scena del *Nome della rosa*.([8])

- *Verso la fine delle scene si ha l'apparizione di una forma ardente che è circondata da uno splendore (Brunello e "la figura d'uomo") e che provoca il cadimento per terra di una persona profetica (Alinardo e Ezechiele).*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 18

Il Settimo giorno, tra le 0.30 circa e le 7.00 di mattina, si presenta una scena di alcuni animali che appaiono tutt'ad un tratto su uno sfondo di nubi, vento e fuoco. Gli animali apparsi rappresentano quattro differenti tipi. Tutti gli animali apparsi o parte di essi sono degli animali criniti, per i quali si possono definire queste caratteristiche supplementari: sono in fiamme; corrono avanti ed indietro; correndo, non si volgono da nessuna parte.

Nella scena si sente un gran rumore che proviene dagli animali apparsi. Il vento che tira è l'aquilone.

Verso la fine della scena si ha l'apparizione di una forma ardente che è circondata da splendore e provoca la caduta per terra di una persona profetica.

Note

[1] Notiamo che in questa scena c'è anche un'altra nuvola, ma di diverso tipo: si tratta del fumo denso provocato dall'incendio impetuoso, che doveva certo formare una sorta di nuvola nera, ciò che pare evidente da queste due citazioni, le quali potrebbero fungere da preludio della scena: "Seguii il gruppo e mi trovai nello scriptorium: dall'accesso alla

biblioteca proveniva un fumo denso" (*Nome*, p. 490); "Tutte le finestre [della biblioteca] erano ormai illuminate, un fumo nero usciva dal tetto" (p. 491). Per questa nuvola nera, cfr. del resto ancora una volta la copertina della nostra edizione del romanzo (vedi la bibliografia), dove si vede una piccola nuvola nera sopra una torre che crolla.

[2] Per questo strano tipo di animale si sa che Ezechiele era influenzato fra l'altro dalla tradizione religiosa assiro-babilonica; si consulti per es. Keller, *Men Bibeln hade rätt*, trad., Hälsingborg 1964, pp. 274-275, di cui la pagina 275 è occupata da un'immagine di tale animale (toro alato con capo di leone e faccia di uomo): vedi figura 3.

[3] Può sembrare una contraddizione che i cavalli "correvano avanti ed indietro" nello stesso tempo che "non si volgevano da nessuna parte"; quello che intendiamo esprimere con le parole usate è che essi, come spesso accade in simili situazioni di eccitazione, correvano per una certa distanza sfrenatamente, senza volgersi da nessuna parte (cioè né a destra né a sinistra), e che, terminata la loro corsa, si arrestavano per ricominciare la corsa "cieca" nell'altra direzione. (È da supporre che questo ragionamento valga in via di principio anche per i movimenti degli animali corrispondenti della visione di Ezechiele.)

[4] Si potrebbe qui obiettare che quel leone della visione profetica era forse una leonessa. E le leonesse non portano la criniera. Davanti a tale obiezione diremmo che se il profeta avesse visto invece il muso di una leonessa (cioè senza la criniera), lo avrebbe sicuramente notato in un modo o nell'altro; tanto più che sarebbe stato assurdo mettere un muso di leonessa vicino a una faccia di un uomo e un bue; rimandiamo ancora una volta alla figura 3, dove si vede un animale con un aspetto quanto mai maschile, e il cui tipo doveva essere ben noto ad Ezechiele (cfr. nota 2 più sopra).

[5] Notiamo che Ezechiele non scelse certo a casaccio d'introdurre nella sua scena visionaria quest'aquilone: in questo contesto il "ventus turbinis" rappresenta infatti lo strumento di Jahwèh, il quale nell'antichissima tradizione religiosa israelita era domiciliato proprio a nord (come si può leggere per es. nell'articolo "Hesekiels bok" in *Svenskt bibliskt uppslagsverk*). Per continuare sul tema dell'aquilone quale strumento di Dio, si osservi che anche nell'Ecpirosi dell'abbazia il forte vento faceva perfettamente la sua parte.

[6] Per la qualità profetica di Alinardo si consideri in particolar modo il cap. "Secondo giorno, dopo vespri" dove, nel colloquio con Guglielmo, egli pronuncia fra l'altro queste profezie: "La bestia? Ah, l'Anticristo... Egli sta per venire, il millennio è scaduto, lo attendiamo..." (*Nome*, p. 163); "Ma i tempi sono maturi. Non hai udito le sette trombe [apocalittiche]?" (ibid.); "Attenti alla terza tromba! Morirà la terza parte delle creature viventi nel mare. Dio ci punisce" (p. 164); eccetera. E che tali detti abbiano veramente la qualifica di "parole profetiche", risulta chiaro da un confronto con qualche passo ispirato di Ezechiele, per es.: "Finis venit, venit finis super quatuor plagas terrae" (*Eze.*, 7:2); "Ululate; vae, vae diei! / Quia iuxta est dies; / Et appropinquat dies Domini, dies nubis" (30:2-3); "Tertia pars tui [Ierusalem] peste morietur, et fame consumetur in medio tui, et tertia pars tui in gladio cadet in circuitu tuo; tertiam vero partem tuam in omnem ventum dispergam, et gladium evaginabo post eos" (5:12); ecc. ecc. Il tono profetico (apocalittico) è cioè uguale in tutt'e due le serie di enunciati.

[7] Per la qualità brillante della forma che si esprime attraverso l'espressione "quasi speciem electri", ricordiamo che per "electrum" si intendeva, a parte l'ambra stessa (brillante), anche la nota lega antica di oro (quattro parti) ed argento (una parte); ed è significativo che la parola corrispondente greca abbia un'etimologia proprio "brillante"; vedi per es. *Il Nuovo Zingarelli*, voce "Elettro": "lat. *electru(m)*, dal gr. *elektron* 'ambra' da *elektor* 'brillante'".

[8] Un’altra particolarità che potremmo forse aggiungere a queste corrispondenze è il fatto che la forma ardente della visione profetica rappresenta di per sé un’immagine grandiosa (”Haec visio similitudinis gloriae Domini”), come pure l’apparizione del cavallo di Abbone, che entrò in scena come il ”magnifico Brunello, aureolato di fuoco”.

I-2.2.6 CIÒ CHE ACCADDE DOPO I SETTE GIORNI

In questo capitolo definiremo un solo elemento omologo, elemento che costituirà l'ultima parte della struttura omologa NR/DC.

ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 19
Davanti a Dio

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Due importantissimi momenti delle rispettive strutture d'origine in quanto ne costituiscono entrambi la fine. Definiamoli qui:

Come già abbiamo avuto modo di constatare (I-1.4) *Il nome della rosa* non è soltanto un resoconto poliziesco di una certa sequenza di eventi accaduti in un'abbazia benedettina dell'Italia settentrionale durante una settimana di fine novembre dell'anno 1327; visto nella sua totalità è invece da definirsi come la storia di una sola persona: la storia di Adso da Melk. E come tutte le storie umane finisce, in ultimo, con la morte. Ed è proprio la morte di Adso che abbiamo posto come l'elemento terminale della struttura NR, ed è pure questa sua morte a costituire l'oggetto dell'analisi del presente capitolo. Si aggiunge che la morte di Adso rappresenta nella struttura NR l'ultima e settima tromba apocalittica (digressione XVI).

Il corrispondente momento della *Divina Commedia*, l'elemento terminale della struttura DC, è quello in cui Dante, negli ultimi versi del suo magnum opus, arriva finalmente al cospetto di Dio, che riesce a vedere, in una sintesi di tutte le sue mistiche configurazioni (il mistero della trinitas), in una fulminea illuminazione divina. Citiamo le ultime terzine della *Commedia*:

> Qual è 'l geomètra che tutto s'affige / per misurar lo cerchio, e non ritrova, / pensando, quel principio ond'elli indige, / tal era io a quella vista nova: / veder volea come si convenne / l'imago [dell'uomo] al cerchio [che rappresenta il Figlio della Trinità divina] e come vi s'indova; / ma non eran da ciò le proprie penne: / se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne. / All'alta fantasia qui mancò possa; / ma già volgeva il mio disio e 'l velle, / sì come rota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle. (***Par.***, XXXIII, 133-145)

Quanto all'interpretazione di queste terzine finali ricordiamo che qui si tratta della visione di Dio, avvenuta con il dono della divina grazia illuminatrice (il "fulgore"); Dino Provenzal commenta così il passo citato: "... ma la mia mente non arrivava a penetrar un così profondo mistero ... se non che, la mia mente fu colpita da un fulgore (la grazia divina irrompe a illuminar la mente di D.) ... Era cessata ogni volontà, spento ogni desiderio, per l'uomo che tutto aveva veduto" (Provenzal-***Comm.***, pp. 926-927).([1])

B. ANALISI COMPARATIVA

Tempo dei momenti (B1) – Ciò che accade ai Discepoli nei momenti definiti (B2).

B1. TEMPO DEI MOMENTI

Non sappiamo la data esatta della morte di Adso. Per la nostra analisi basta però averla collocata negli spazi temporali di prima, durante o dopo i Sette giorni, e in questo caso si tratta naturalmente di una data dopo i Sette giorni, anzi molto dopo: ”Calcolando che [Adso] si dice novizio nel ’27 e ormai vicino alla morte quando stende le sue memorie, possiamo congetturare che il manoscritto sia stilato negli ultimi dieci o vent’anni del XIV secolo” (*Nome*, p. 13).

Il viaggio di Dante termina nel pomeriggio dell’ottavo giorno (giovedì, 14 aprile 1300); termina cioè dopo il periodo chiuso dei Sette giorni.

- *Tutti e due i momenti hanno luogo dopo i Sette giorni.*

B2. CIÒ CHE ACCADE AI DISCEPOLI NEI MOMENTI DEFINITI

Per rendere conto di quanto d’essenziale Adso raggiunge alla sua morte disponiamo la materia in questo modo:

1) Alla morte si unisce a Dio. Ciò che si capisce da queste due citazioni del cap. ”Ultimo folio” nelle quali parla della sua morte imminente: ”Non mi rimane che tacere. O quam salubre, quam iucundum et suave est sedere in solitudine et tacere et loqui cum Deo! Tra poco mi ricongiungerò col mio principio” (*Nome*, p. 503); ”Mi inoltrerò presto in questo deserto amplissimo, perfettamente piano e incommensurabile, in cui il cuore veramente pio soccombe beato. Sprofonderò nella tenebra divina, in un silentio muto e in una unione ineffabile” (ibid.).

2) Unendosi a Dio perviene alla perfetta beatitudine. Citiamo San Tommaso: ”Ad perfectam igitur beatitudinem requirit quod intellectus pertingat ad ipsam essentiam primae causae. Et sic perfectionem suam habebit per unionem ad Deum sicut ad obiectum, in quo solo beatitudo hominis consistit” (*Summa I-II*, q. 3, a. 8, resp.).

3) Dal fatto che Adso abbia raggiunto la perfetta beatitudine consegue che è anche arrivato a vedere la divina essenza. Ancora San Tommaso: ”Respondeo dicendum quod ultima et perfecta beatitudo non potest esse nisi in visione divinae essentiae” (ibid.).

4) Il fatto che lui abbia potuto vedere la divina essenza significa che ha ricevuto il dono della divina grazia illuminatrice; cfr. *Summa I*, q. 12, a. 5, resp.:

> Cum igitur virtus naturalis intellectus creati non sufficiat ad Dei essentiam videndam ... oportet quod ex divina gratia superaccrescat ei virtus intelligendi. Et hoc augmentum virtutis intellectivae illuminationem intellectus vocamus ... Et istud est lumen de quo dicitur Apoc. 21,23, quod *claritas Dei illuminabit eam*, scilicet societatem beatorum Deum videntium.

5) Con la visione di Dio, insieme con quanto altro connesso ad essa, Adso ha pure raggiunto l'ultimo fine della sua vita umana. A giustificazione di ciò basterebbero sicuramente le parole di Boezio sul fine dell'uomo, citate fra l'altro da Dante nella lettera a Cangrande della Scala: "vera illa beatitudo in sentiendo veritatis principium consistit; ut patet per Iohannem ibi: 'Hec est vita eterna, ut cognoscant te Deum verum etc.'; et per Boetium in tertio De Consolatione ibi: 'Te [Deum] cernere finis'" (*Epistola XIII*, par. 33).([2]) Ma in questo caso, dato che si tratta di materia tanto cruciale, pensiamo che non sia superfluo ricorrere anche a San Tommaso. Partendo dallo stesso verso evangelico (*San Giovanni* 17:3) che figura nella citazione di Dante, egli dice così sull'ultimo fine: "... est quod Dominus dicit, Io 17,3: *Haec est vita aeterna, ut cognoscant te, Deum verum unum.* Vita autem aeterna est ultimus finis, ut dictum est" (*Summa I-II*, q. 3, a. 4, contra). Insomma: cognitio (visio) Dei è la vita eterna, l'ultimo fine.

Vediamo ora quello che accade a Dante. Possiamo constatare che anche lui attraversa le stesse esperienze di Adso, ma lo fa in ordine diverso, se è lecito usare tale espressione in questo campo.

1) Nella definizione del momento abbiamo già detto che lui vede Dio; vede cioè quello che si chiama la divina essenza. Che si tratti realmente della visio divinae essentiae, si ricava dal fatto che in quel momento la sua mente viene illuminata dalla claritas Dei, cosa che avviene proprio a colui a cui mancano ancora le "proprie penne" per vedere l'essenza della divinità (cfr. la citazione nel punto 4 di Adso: "Cum igitur virtus naturalis ecc.").

2) Dal fatto che Dante sia arrivato a vedere la divina essenza deriva che ha anche raggiunto la perfetta beatitudine (vedi la citazione nel punto 3 di Adso: "Respondeo dicendum quod ecc.").([3])

3) L'esser Dante pervenuto alla perfetta beatitudine ci induce a concludere che si è pure unito a Dio (rimandiamo alla citazione nel punto 2 di Adso: "Ad perfectam igitur beatitudinem ecc.").

4) Concludiamo infine che Dante, al pari di Adso, è giunto all'ultimo fine della sua vita. Per giustificarlo non occorre che rimandare al ragionamento del punto 5 di Adso; però, considerato il carattere definitivo di questa conclusione, non pensiamo sia fuori luogo citare quanto Dante stesso dice sulla fine del suo iter visionario: "Et quia, invento principio seu primo, videlicet Deo, nichil est quod ulterius queratur ... in ipso Deo terminatur tractatus" (*Epistola XIII*, par. 33).

Per evitare eventuali malintesi bisogna forse a questo punto precisare che Dante viator che qui raggiunge Dio è il Dante della grande visione descritta dal vero Dante, il quale è entrato nella stessa visione nel "mezzo del cammin" della sua vita.

- *In tutte e due le strutture accade ai Discepoli questo complesso di fatti: pervaso dalla grazia divina illuminatrice si unisce a Dio, vede la divina essenza e raggiunge così la perfetta beatitudine, l'ultimo fine della vita.*

Dobbiamo adesso soffermarci un po'. Da un punto di vista religioso le descritte cose (se questo è un termine appropriato) rappresentano in effetti il nucleo, l'ultimo fine, della vita di un cristiano quale la concepisce San Tommaso. Costituiscono un tema centrale per un'intera religione.

Ma possiamo anche continuare, usando la nostra ratio, domandandoci in che ordine queste cinque cose avvenissero per Adso e per Dante, e avvengano generalmente. Se a questo punto ci fosse permesso di esprimere un'opinione di umile dilettante, diremmo che esse sembrano, generalmente parlando, aver luogo in uno stesso momento, legati strettamente l'una all'altra; in teoria potremmo quindi dire che, se per qualcuno si potrà constatare che si è verificata una delle cinque cose, ne consegue che è anche pervenuto a tutte le altre.

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR/DC 19

Al termine della struttura omologa NR/DC, dopo il periodo dei Sette giorni, accade che il Discepolo, pervaso dalla grazia divina illuminatrice, si unisce a Dio; al momento dell'unione, egli vede la divina essenza e raggiunge la perfetta beatitudine, ultimo fine della sua vita.

Note

[1] Sebbene Dino Provenzal in questa citazione ci aiuti a capire meglio il senso dei versi danteschi, restano tuttavia due cose da chiarire: 1) ciò che il Provenzal intende per "profondo mistero"; 2) la funzione della "grazia divina". Si rimanda alla digressione XV per qualche riflessione in merito.

[2] Per questo "cernere" (videre) si può dire che non è un semplice atto visivo (per la creazione di una sola immagine visiva), bensì un atto intellettivo dove la facoltà intellettuale, cognitiva, assume la prima parte; si tratta insomma di un "cernere" che comporta comprensione, cognizione ed intuizione; cfr. in argomento quest'affermazione di San Tommaso dove si pone "videre" (cernere) allo stesso livello semantico di "cognoscere": "Unde et videntes Deum dicuntur habere vitam aeternam, secundum illud Io. 17,3: Haec est vita aeterna, ut cognoscant, etc." (***Summa I***, q. 10, a. 3, resp.). Raccomandiamo anche di consultare per es. quanto Sant'Agostino dice in *De videndo Deo* (Bonn 1930) sul verbo "videre" (paragrafi 4, 7, 9, ecc.). Pico della Mirandola dice così: "e questo [il viso] è quello che e' nostri teologi chiamano la cognizione intellettuale, cognizione intuitiva" (*Commento ... sopra una canzone de amore ...* in *De hominis dignitate ecc.*, p. 498). Dobbiamo pure aggiungere che quest'equivalenza tra "videre" (cernere) e "cognoscere" vale in via di principio per ogni caso in cui si tratti dell'atto di "videre Deum", almeno fin quando ci occupiamo delle cose trascendentali appartenenti alla tradizione religiosa e filosofica del Medioevo cristiano la quale prende le mosse dalla *Bibbia* e dai Padri della Chiesa.

[3] Se si obiettasse qui che teoreticamente è immaginabile il caso in cui ci sia pure la visione della divina essenza, ma nello stesso tempo manchi la perfetta beatitudine, rispondiamo

citando un altro passo di Tommaso: ”... secundum quod talis appetitus non debito modo ordinatur ad cognitionem summae veritatis, in quo consistit summa felicitas” (***Summa II-II***, q. 167, a. 1, resp.). Per ”summa veritas” come locuzione usata per designare Dio, cfr. per. es. ”Unde sequitur quod non solum in ipso [Deo] sit veritas, sed quod ipse sit ipsa summa et prima veritas” (***Summa I***, q. 16, a. 5, resp.); per ”cognitio Dei (summae veritatis)” come un’espressione equivalente a ”visio Dei” ossia ”visio divinae essentiae”, si rimanda alla nota precedente.

I-2.3 RIASSUNTO DEI CAPITOLI FIN QUI TRATTATI DELLA PRIMA PARTE, DEFINIZIONE DELLA STRUTTURA OMOLOGA NR/DC, CONCLUSIONE DEL CAPITOLO

La struttura omologa NR/DC (1) – Conclusioni preliminari (2) – Tre riassunti (3) – Avvenimenti (scene, episodi, momenti) (3A) – Oggetti ed altre cose inanimate (3B) – Personaggi, animali ed altri esseri (3C) – Potenzialità creativa della struttura omologa definita (4).

1. *La struttura omologa NR/DC*

In questa prima sezione del capitolo faremo un riassunto di tutti gli elementi omologhi definiti nei precedenti capitoli, elementi che nella loro totalità formano la struttura omologa NR/DC. Abbiamo così:

– STRUTTURA OMOLOGA NR/DC –

1 elemento di base + 18 elementi complementari
(Per l'indicazione delle trombe apocalittiche si riferisce alla digressione XVI.)

1. Elemento omologo 1 (di base): ***I Sette giorni***

Durante sette giorni consecutivi dei primi tre decenni del Trecento (i "Sette giorni") accade che due persone, un maestro (il "Maestro") e un suo discepolo (il "Discepolo"), stiano insieme in un territorio chiuso e fatale, oggetto della divina punizione (il "Territorio fatale"). Lì accade, durante i giorni di permanenza, una serie di vicende mirabili e tremende.

2. Elementi complementari:

2.1. Elemento omologo 2: ***La persona del Maestro***

Il Maestro è un uomo sui cinquant'anni, alto di statura e di salute cagionevole. Ha una buona istruzione matematica e di medicina, conosce molto bene il latino e il greco. Ha una mente filosofica ed è esperto di cavalli, ha esperienza processuale giuridica, ha fatto una predizione prodigiosa intorno a un cavallo ed ha reputazione di essere uomo sapiente.

Il suo nome, in una forma latina, è riconoscibile in una configurazione di queste lettere: G,L,S,V,V,E,I,I.

2.2. Elemento omologo 3: ***La persona del Discepolo***

Il Discepolo è una persona a cui accade, all'età di circa 18 anni, di avere un incontro con una giovane donna in un ambiente illuminato. L'incontro avviene in uno spazio di tempo che comprende le ore 3-4 tradizionali dopo il tramonto. Nell'incontro si verifica una consumazione del suo amore da parte della giovane. Nell'atto stesso

della consumazione lui vede una luce brillante. La giovane rappresenta il primo amore terreno per lui ed è innominata. Nel corso dell'incontro, capita a una persona che ivi rappresenta l'amore, di piangere, di presentare un aspetto pauroso e di pronunciare parole di cui l'amante non capisce che una piccola parte. All'inizio della scena c'è la presenza di qualcosa di carne e sangue inviluppato in una tela sanguigna.

Il Discepolo si è aggirato per qualche contrada d'Italia inclusa la Toscana, allo scopo di apprendere bene il volgare italiano.

In una delle prime tre notti dei Sette giorni accade al Discepolo di avere una forte reazione emozionale che lo fa svenire e cadere come un corpo morto.

Nella forma latina, caso genitivo, il nome del Discepolo è riconoscibile in una configurazione delle lettere D,N,S,A,I.

*2.3. Elemento omologo 4: **Il Territorio fatale***

Il Territorio fatale è un territorio circoscritto in cui sono riconoscibili:

1) una mole (la "Mole") con queste caratteristiche: al suo piano superiore si trova il Paradiso Terrestre; guardata da certi punti sembra innalzarsi verso il cielo; rispecchia nella sua costruzione i numeri santi 3, 4, 5, 7, 8;

2) un pozzo situato in linea retta con l'asse centrale della Mole comprendente il Paradiso Terrestre; il pozzo è da definire come una sorta di pozzo di giganti; è privo di accessi;

3) una galleria sotterranea (la "Galleria sotterranea") che conduce alla Mole; l'inizio della galleria è posizionato sotto la Mole stessa; per entrare nella galleria bisogna toccare un rappresentante della Morte;

4) una porta monumentale che è situata nella parte occidentale dello stesso territorio e che rappresenta, per chi viene da fuori per via terra, la sola porta d'ingresso.

2.4. Ciò che accadde prima dei Sette giorni:

*Elemento omologo 5: **La persona caduta (Tromba 1)***

Prima dei Sette giorni si è alla presenza di una persona che è immersa nel ghiaccio in fondo ad un abisso, sotto il Paradiso Terrestre del Territorio fatale. Questa persona è caduta dall'alto per punizione dei suoi peccati di superbia. Prima della caduta era avvenente, dopo la caduta presentava un brutto aspetto.

Ha nella sua personalità due lati particolari: lato diabolico e lato femminile. È gravato in senso figurato dal peso del mondo, è fonte di gocce cocenti ed è anche portatore di luce.

L'Inferno rappresenta, su un piano figurato o meno, un suo domicilio. Il luogo dove si trova la persona caduta puzza e si nota la presenza di oggetti che hanno l'apparenza di fuscelli di paglia. Sul luogo spira un vento gelido e forte.

2.5. Ciò che accadde durante i Sette giorni:

Elemento omologo 6: ***La visione dei tre esseri orrendi***

Il Primo giorno, tra le 6.00 e le 13.00, il Discepolo ha una visione di una serie di esseri che incutono paura o spavento e che rappresentano i tipi del leone ruggente, della magra lupa bramosa e della lonza. Nella scena della visione si possono anche identificare rappresentanti della lussuria, dell'avarizia e della superbia.

La scena della visione è divisa in due parti: la prima parte è caratterizzata da una superficie che si eleva in alto (la "Superficie elevata"), sulla quale si possono identificare tre animali terribili e alla cui sommità si vede della luce; la seconda parte è un luogo dal carattere di selva oscura e tale da riuscire ad intimorire il Discepolo fino a renderlo quasi confuso su come essa fosse davvero. Le due parti definite sono orientate grosso modo sull'asse est/ovest.

Il Discepolo è, nella scena, diretto verso la Superficie elevata e ha il sole alle spalle.

Alla fine della visione il Discepolo si accorge della presenza del Maestro, che durante la visione è rimasto del tutto silenzioso.

Elemento omologo 7: ***L'incontro con lo spirito ardente***

In uno spazio temporale che va dalle 12.00 del Primo giorno alle 6.00 di mattina del Secondo giorno il Discepolo e il Maestro incontrano uno spirito ardente. Prima d'incontrarlo hanno lasciato un luogo silvestre e una landa disperata.

L'inizio dell'incontro è strutturato in base a questo schema: da una posizione inferiore lo spirito ardente guarda con attenzione Maestro e Discepolo che gli si avvicinano; si verifica da parte dello spirito ardente un atto di riconoscimento di uno dei due che conosce da molti anni, seguito da una breve esclamazione dove c'è anche un momento di meraviglia; lo spirito ardente tende una mano calda verso il Discepolo; questi scruta la faccia di lui.

Durante l'incontro lo spirito ardente inveisce contro i dirigenti della stessa città di cui è cittadino.

Lo spirito ardente ha una settantina di anni e ha il dono della profezia, ciò che dimostra al Discepolo; è un personaggio famoso e ha influenzato il modo di esprimersi di Dante Alighieri; vive sotto la regola di doversi prosternare nei momenti dovuti e ha un nome che è riconoscibile in una configurazione delle seguenti lettere: B,N,R,T,E,O,U.

Elemento omologo 8: ***La morte nel sangue (Tromba 2)***

Il Secondo giorno, tra le 4.00 e le 6.00 di mattina, il Discepolo vede una persona morta immersa nel sangue. In vita il morto sapeva bene il greco e aveva una buona conoscenza della filosofia di Aristotele; aveva nella sua personalità un lato venatorio. Muore dopo aver ingerito una sostanza micidiale che a quanto pare gli ha provocato

grandi ed improvvisi dolori.

Elemento omologo 9: ***La rissa tra due persone volgari***
Il Secondo giorno, fra le 9 circa e le 15, il Discepolo e il Maestro assistono a una rissa con insolenze e parole turpi fra due persone volgari. La rissa prende l'avvio dopo che uno dei rissanti ha fatto intendere che l'altro manda cattivo odore (il "rissante dal cattivo odore"). Durante la rissa si scambiano allusioni a un passato oscuro dell'altro.

Il rissante dal cattivo odore parla con una bocca sconcia, ha una lingua falsa e si è insinuato su false premesse nel luogo dove abitano coloro che l'hanno accolto; è uso ad essere in compagnia di una donna seducente, senza però congiungersi con lei.

Elemento omologo 10: ***Il corpo nell'acqua (Tromba 3)***
Il Secondo giorno, tra le 17.00 e le 18.00, si assiste a una scena con una persona viva immersa nell'acqua, in fondo ad una costruzione sul Territorio fatale. Per designare con un solo simbolo concettuale la persona immersa si può usare il "frutto".

Il nome della persona può essere identificato con una combinazione delle lettere B,G,R,A,E,I,O.

Elemento omologo 11: ***La discesa per entrare per la prima volta nella Galleria sotterranea***
Il Secondo giorno, tra le 18.45 e le 19.30 circa, il Discepolo e il Maestro scendono una scala con una decina e più di scalini per entrare per la prima volta nella Galleria sotterranea.

Dopo la discesa il Discepolo si turba davanti alla vista di membra appartenenti a uno o più rappresentanti della Morte; poi sente il rumore di una corrente di qualcosa di vivo che è capace di rodere e il cui percorso si protrae fino all'ultimo piano della Mole.

Elemento omologo 12: ***Un incontro tra il Maestro e un suo connazionale***
Nel primo pomeriggio del Quarto giorno il Maestro incontra un connazionale proveniente da una stessa parte settentrionale di una provincia geografica. I due si abbracciano e si salutano cordialmente.

Elemento omologo 13: ***Apparizione e fuga di un animale che rappresenta il diavolo***
Il Quarto giorno, tra le 19.30 e le 23.30 si assiste all'apparizione improvvisa di un animale che rappresenta il diavolo e che fugge subito dopo essere scoperto. Sono presenti alla scena guardie reali armate. Il luogo della scena è incassato tra grandi pareti ma aperto da un lato.

Elemento omologo 14: ***La morte per terra (Tromba 4)***
Verso mezzodì del Quinto giorno il Discepolo sta guardando una persona che giace morta per terra. Questa persona è stata uccisa con un'arma celeste.

Elemento omologo 15: ***Il corpo prostrato (Tromba 5)***
Il Sesto giorno, tra le 3.30 e le 7.00 di mattina, il Discepolo sta guardando un corpo umano che giace prostrato per terra. Qualche istante prima di vederlo sul suolo, sente pronunciare intorno a sé parole del salmo 118 della *Vulgata*.

Elemento omologo 16: ***L'ira divina***
Il Sesto giorno, tra le 6.30 e le 10.00 di mattina, si assiste ad una scena in cui è presente per tutto il tempo il Discepolo e dove si verifica questa serie di fatti: 1) si sentono delle voci che pregano in tono pietoso; 2) si sente dire dell'ira divina vendicatrice; 3) si ha la percezione di un gran tremore; 4) si ode una sequenza di parole cantate che terminano con una preghiera di pace.

Elemento omologo 17): ***L'invito a salire in cielo***
Il Sesto giorno, tra le 18.00 e le 21.30 circa, accade al Discepolo di essere rivolto verso una parte luminosa da dove riceve un segnale sonoro interpretabile come un invito a salire in Cielo, formulato con le parole di Gesù.

Elemento omologo 18: ***Gli animali infuocati (Tromba 6)***
Il Settimo giorno, tra le 0.30 circa e le 7.00 di mattina, si presenta una scena di alcuni animali che appaiono tutt'ad un tratto su uno sfondo di nubi, vento e fuoco. Gli animali apparsi rappresentano quattro differenti tipi. Tutti gli animali apparsi, o parte di essi, sono degli animali criniti, per i quali si possono definire queste caratteristiche supplementari: sono in fiamme; corrono avanti ed indietro; correndo, non si volgono da nessuna parte.

Nella scena si sente un gran rumore che proviene dagli animali apparsi. Il vento che tira è l'aquilone.

Verso la fine della scena si ha l'apparizione di una forma ardente che è circondata da splendore e provoca la caduta per terra di una persona profetica.

2.6. Ciò che accadde dopo i Sette giorni:

Elemento omologo 19: ***Davanti a Dio (Tromba 7)***
Al termine della struttura omologa NR/DC, dopo il periodo dei Sette giorni, accade che il Discepolo, pervaso dalla grazia divina illuminatrice, si unisce a Dio; al momento dell'unione, egli vede la divina essenza e raggiunge la perfetta beatitudine, ultimo fine della sua vita.

2. *Conclusioni preliminari*
Abbiamo quindi definito una struttura omologa che contiene 19 elementi separati, e cioè: 1 elemento di base che forma la cornice di tutta la struttura omologa, 3 elementi che sviluppano parti della stessa cornice (elementi omologhi 2-4), 15 elementi che seguono lo sviluppo cronologico delle vicende delle due strutture d'origine (elementi

omologhi 5-19).

Considerando la struttura omologa NR/DC da un punto di vista cronologico abbiamo quindi a che fare con una struttura che contiene i seguenti elementi:

un elemento per il periodo prima dei Sette giorni (n. 5)
un elemento per il Primo giorno (n. 6)
un elemento per il Primo e il Secondo giorno insieme (n. 7)
quattro elementi per il Secondo giorno (nn. 8-11)
due elementi per il Quarto giorno (nn. 12-13)([1])
un elemento per il Quinto giorno (n. 14)
tre elementi per il Sesto giorno (nn. 15-17)
un elemento per il Settimo giorno (n. 18)
un elemento per il periodo dopo i Sette giorni (n. 19)

In questa forma cronologica della struttura omologa NR/DC gli elementi 1-4 costituiscono lo sfondo strutturale.

Sarà dal punto di vista cronologico che consideremo in seguito la struttura omologa definita.

Ci domandiamo ora se la struttura omologa definita, nella sua forma esposta qui, appaia ”nella sua essenza” o meno, cioè se manchi o no di qualche elemento importante prima che si possa dire che sia veramente consumata. Diremmo che qui si tratta di una struttura effettivamente consumata, in quanto, vista come uno sviluppo di una serie di vicende su uno sfondo cronologico, essa comprende: 1) un elemento iniziale, 2) una serie di elementi intermedi, 3) un elemento finale. Ciò che si esige generalmente da una struttura che si sviluppa attraverso un arco cronologico di fatti (si ricordi l’insegnamento di Aristotele (*op. cit.*, p. 87): ”il tutto è ciò che ha principio, mezzo e fine”). E che l’elemento iniziale sia veramente da considerarsi iniziale, e viceversa, che l’elemento finale sia veramente da considerarsi finale, si ricava se non altro dal fatto che questi due elementi si collegano perfettamente al principio e alla fine rispettivamente della serie delle sette trombe apocalittiche, quella serie cioè che ha avuto, come abbiamo visto, tanta importanza per tutta la catena di avvenimenti nel *Nome della rosa*. Riferendoci alla digressione XVI possiamo quindi, con l’aiuto della scala delle trombe, rappresentare la struttura omologa in questo modo sintetizzato:

tromba 1:	elemento iniziale	(elemento omologo 5)
tromba 2:	elemento intermedio	(elemento omologo 8)
tromba 3:	elemento intermedio	(elemento omologo 10)
tromba 4:	elemento intermedio	(elemento omologo 14)
tromba 5:	elemento intermedio	(elemento omologo 15)
tromba 6:	elemento intermedio	(elemento omologo 18)
tromba 7:	elemento finale	(elemento omologo 19)

In questa forma sintetizzata gli altri elementi omologhi che sono stati definiti secondo l'ordine cronologico, cioè gli elementi 6-7, 9, 11-13, 16-17 entrano come degli elementi accessori. Per lo status degli elementi 1-4 vedi più sopra.

Se vogliamo sintetizzare ancora, arriviamo infine a questo semplice modello:

elemento iniziale (5) che corrisponde alla tromba 1
elementi intermedi (6-18) fra i quali si trovano le trombe 2-6
elemento finale (19) che corrisponde alla tromba 7

Dunque, da questi schemi risulta chiaro che da un punto di vista apocalittico abbiamo a che fare con una struttura completa in quanto essa comincia da un fatto iniziale, continua con degli elementi intermedi e viene portata a termine – ossia consumata – con un elemento finale. E data l'importanza dei messaggi apocalittici per lo sviluppo generale delle vicende del libro di Eco, ci pare si possa concludere che la struttura omologa definita sia una struttura veramente consumata, cioè portata a termine.

Ma ciò non toglie che essa potrà essere completata con altri ulteriori elementi i quali, tuttavia, non saranno tali da infirmare gli schemi strutturali già definiti. Non bisogna infatti escludere che tali altri elementi esistano effettivamente. Lo stesso vale in via di principio anche per ogni elemento omologo già definito: sarà sicuramente possibile completarli con altri punti omologhi partendo da altri punti di vista analitici. Il campo è quindi aperto per ulteriori indagini.

Considerando infine che non pare esagerato definire la struttura omologa NR/DC, quale l'abbiamo definita qui, una struttura di non trascurabile consistenza, riteniamo di poter affermare adesso di aver portato a termine la prima parte dell'obiettivo principale per la traccia della commedia, quella indirizzata a "definire una struttura omologa fra *Il nome della rosa* e *La Divina Commedia*" (I-1.1, sez. 1).

3. *Tre riassunti*

In questa terza sezione del capitolo faremo tre altri riassunti. Il primo (A) riguarda tutti gli avvenimenti della struttura NR che abbiamo legato, attraverso gli elementi omologhi definiti, ad altrettanti avvenimenti della struttura DC. Nei riassunti B e C verranno elencati i più importanti elementi animati o meno che nell'analisi figurano in un modo o nell'altro. Questi elementi sono raggruppati in due serie: oggetti ed altre cose inanimate (riassunto B), personaggi, animali ed altri esseri (riassunto C).

Ecco il riassunto A.

A. AVVENIMENTI (SCENE, EPISODI, MOMENTI)

In ordine temporale secondo i Sette giorni NR. Le ore indicate sono approssimative. Per la struttura DC si dà un riferimento alla ”Commedia” o altro luogo. Gli avvenimenti sono numerati 1-17.

NB. Per chi voglia prendere visione di tutta l’analisi intorno a un dato avvenimento si raccomanda di consultare la posizione indicata nel riferimento. Questa raccomandazione vale in via di principio anche per tutte le altre tabelle di questo lavoro (personaggi, animali, esseri, costruzioni, figure, oggetti o altri elementi significativi).

Struttura NR	***Struttura DC***	***Riferimento***
1) La caduta fatale di Adelmo prima dei Sette giorni (I tromba) (Antefatto riferito fra l’altro nel cap. ”Primo giorno, terza”)	La caduta di Lucifero (Antefatto, a cui si allude qua e là nella *Commedia*, per es. nell’*Inf.*, XXXIV)	I-2.2.4 (La persona caduta)
2) Il rapimento di Adso davanti alle sculture del portale della chiesa (Primo giorno: 12.00-13.00)	La scena con le tre famose belve sul colle ”della luce” (Primo giorno: 6.00-9.00. *Inf.*, I)	I-2.2.5.1 (La visione dei tre esseri orrendi)
3) L’incontro con Ubertino nella chiesa (Primo giorno: 12.00-13.00)	L’incontro con Brunetto Latini nel VII cerchio dell’Inferno (Secondo giorno: prima delle 6.00. *Inf.*, XV)	I-2.2.5.2 (L’incontro con lo spirito ardente)
4) Il corpo di Venanzio nel recipiente di sangue (II tromba) (Secondo giorno: 5.30-6.00)	Alessandro Magno nel sangue bollente del Flegetonte (Secondo giorno: 4.00-5.00. *Inf.*, XII)([2])	I-2.2.5.3 (La morte nel sangue)
5) La rissa fra il capo cuciniere e Salvatore nella cucina dell’Edificio (Secondo giorno: 9.00)	La rissa fra maestro Adamo e il greco Sinone nella decima bolgia dell’VIII cerchio (Secondo giorno: 14.00-15.00. *Inf.*, XXX)	I-2.2.5.4 (La rissa fra due persone volgari)
6) Berengario s’immerge avvelenato in una vasca dei balnea (III tromba) (Secondo giorno: 17.15-18.00)	Frate Alberigo nel ghiaccio del Cocito in fondo all’Inferno (Secondo giorno: 17.00-18.00. *Inf.*, XXXIII)	I-2.2.5.5 (Il corpo nell’acqua)
7) La discesa per la prima volta nella Galleria sotterranea (l’ossario) che conduce all’Edificio (Secondo giorno: 18.45-19.30)	La discesa di Virgilio e Dante per entrare nella Galleria sotterranea che conduce al Purgatorio (Secondo giorno: 19.30. *Inf.*, XXXIV)	I-2.2.5.6 (La discesa per entrare per la prima volta nella galleria sotterranea)

8) L'incontro fra Adso e la ragazza senza nome nella cucina dell'Edificio (Terzo giorno: terza-quarta ora notturna)	Il sogno con Amore e Beatrice nella *Vita nuova* (quando Dante era giovane) (*Vita nuova*, cap. III, quarta ora notturna)	I-2.2.2: B1 (Un incontro con una giovane donna)
9) Lo svenimento di Adso dopo l'incontro con la ragazza (Terzo giorno: notte)	Lo svenimento di Dante dopo il racconto di Francesca (Primo giorno: ore notturne. *Inf.*, V)	I-2.2.2: B3 (La caduta come un corpo morto)
10) L'incontro fra Guglielmo e Ugo da Novocastro (Quarto giorno: primo pomeriggio)	L'incontro fra Virgilio e Sordello nel II ripiano dell'Antipurgatorio (Quarto giorno: primo pomeriggio. *Purg.*, VI-VII)	I-2.2.5.7 (Un incontro tra il Maestro e un suo connazionale)
11) Apparizione e fuga improvvisa del gatto nero portato da Salvatore (Quarto giorno: 22.00-23.30)	Apparizione e fuga improvvisa del serpente nella Valletta dei principi (Quarto giorno: verso le 19.30. Purg., VIII)	I-2.2.5.8 (Apparizione e fuga di un animale che rappresenta il diavolo)
12) Il corpo morto di Severino sul pavimento del suo laboratorio (IV tromba) (Quinto giorno: 12.00)	La scultura di Briareo folgorato da Giove sul suolo del I girone del Purgatorio (Quinto giorno: 12.00. *Purg.*, XII)	I-2.2.5.9 (La morte per terra)
13) Malachia prostrato sul pavimento della chiesa (V tromba) (Sesto giorno: 3.30-5.00)	Adriano V prostrato sul suolo del V girone del Purgatorio (Sesto giorno: 6.15-7.00. *Purg.*, XIX)	I-2.2.5.10 (Il corpo prostrato)
14) Il requiem per l'anima di Malachia (Sesto giorno: 9.00-10.00).	La liberazione dell'anima di Stazio nel Monte Purgatorio (Sesto giorno: 6.30-10.00. *Purg.*, XX)	I-2.2.5.11 (L'ira divina)
15) L'apertura del finis Africae (Sesto giorno: 21.00-21.30)	La voce lucente ai piedi della scala del Paradiso Terrestre (Sesto giorno: 18.00. *Purg.*, XXVII)	I-2.2.5.12 (L'invito a salire in cielo)
16) L'apparizione degli animali infuocati nell'ecpirosi, incluso il travolgimento di Alinardo (VI tromba) (Settimo giorno: 0.30-5.00)	La visione dei quattro animali nel libro di Ezechiele (attraverso il testo del *Purgatorio*) (Settimo giorno: 6.20-7.00. *Purg.*, XXIX, *Eze.*, 1)	I-2.2.5.13 (Gli animali infuocati)
17) Adso si ricongiunge con Dio alla sua morte (ultima tromba) (Dopo i Sette giorni)	Il contatto finale fra Dante e Dio nell'Empireo del Paradiso (Dopo i Sette giorni. *Par.*, XXXIII)	I-2.2.6 (Davanti a Dio)

Da questo riassunto possiamo concludere variamente, per es.:

• che gli avvenimenti della struttura NR sono distribuiti su tutto l'arco temporale dei Sette giorni, inclusi i tempi prima e dopo gli stessi giorni. Ecco infatti un quadro sintetico:

un antefatto avvenuto prima dei Sette giorni
due avvenimenti il Primo giorno
quattro avvenimenti il Secondo giorno
due avvenimenti il Terzo giorno
due avvenimenti il Quarto giorno
un avvenimento il Quinto giorno
tre avvenimenti il Sesto giorno
un avvenimento il Settimo giorno
un avvenimento dopo i Sette giorni

• che i corrispondenti avvenimenti DC accaduti entro i Sette giorni hanno una distribuzione abbastanza equa fra l'*Inferno* e il *Purgatorio*, a cui si aggiunge qualche episodio trovato in altro luogo. Ecco la distribuzione degli avvenimenti DC:

un antefatto avvenuto prima dei Sette giorni (ma accennato nella *Commedia*)
sette avvenimenti riferiti nell'*Inferno*
sei avvenimenti riferiti nel *Purgatorio*
un avvenimento riferito nella *Vita nuova* che riguarda Dante come persona totale
un avvenimento riferito nei suoi particolari nel libro di Ezechiele ma iniziato attraverso un passo del *Purgatorio*
un avvenimento dopo i Sette giorni riferito nel *Paradiso*

• che le corrispondenze temporali degli avvenimenti registrati entro i Sette giorni di ambedue le strutture (2-7, 9-16) sono generalmente parlando buone, e più precisamente:

– quanto al *giorno* le corrispondenze sono perfette in 12 su 14 casi; in un caso la deviazione è di un solo giorno (avvenimento 3), e in un altro si ha una deviazione di due giorni (avvenimento 9); ma per questi due avvenimenti le deviazioni sono spiegabili (vedi I-2.2.5.2, punto B1, e I-2.2.2, punto B3, rispettivamente);

– quanto all'*ora* nei 12 casi di sopra, le corrispondenze sono praticamente perfette in due casi (avvenimenti 10 e 12); buone in due altri (avvenimenti 6-7); in cinque casi si registra una differenza teorica massima di 2-4 ore (avvenimenti 4, 11, 13-15), in tre casi tale differenza è di 6-7 ore (avvenimenti 2, 5, 16).

Per avere un'idea quantitativa delle corrispondenze temporali può essere utile

confrontare gli spazi indicati con il tempo totale dei Sette giorni, cioè 168 ore. Uno spazio di 4 ore rappresenta quindi 4/168, ossia il 2,4%, dei Sette giorni. Se lo spazio temporale in cui accade una scena è pari a 4 ore, ciò sarebbe come colpire uno spazio di 2,4 cm su una linea di 1 metro.

• che la maggior parte degli avvenimenti NR coprono episodi, scene, ecc. veramente importanti per la trama generale del *Nome della rosa*. Ci riferiamo in primo luogo alle sette trombe apocalittiche (incluse l'ecpirosi e la morte di Adso, l'Ego della narrazione), alla prima discesa nella galleria sotterranea, all'incontro con la ragazza senza nome nella cucina e all'apertura del finis Africae; nell'ambito delle digressioni XIV e XVII viene anche trattato quello che avvenne nel finis Africae l'ultimo giorno: la consumazione della commedia da parte di Jorge e l'inizio dell'incendio catastrofale;

• che alcuni degli avvenimenti DC riferiti direttamente nella *Commedia* sono molto conosciuti, per es. la scena con le tre belve dantesche, lo svenimento di Dante dopo il racconto drammatico di Francesca([3]), gli incontri con Brunetto Latini (*Inferno*) e con Sordello (*Purgatorio*), la rissa volgare tra Sinone e maestro Adamo (*Inferno*), la discesa di Dante e Virgilio per le costole di Lucifero (*Inferno*), la fuga del serpente malvagio nella Valletta dei principi (*Purgatorio*), la liberazione dell'anima di Sordello (*Purgatorio*), il contatto finale con Dio (*Paradiso*);

• che due altri avvenimenti appartenenti alla catena della struttura DC sono famosissimi nel loro genere: il sogno di Dante nella *Vita nuova* e la visione dei quattro animali di Ezechiele (che rappresenta una fra le più note visioni profetiche di tutto l'*Antico Testamento* e che anche è ripetuta, a modo suo, nella stessa *Apocalisse* di San Giovanni).

Ecco ora i riassunti B e C:

B. OGGETTI ED ALTRE COSE INANIMATE

Elencati a partire dalle tappe del cammino oltretombano di Dante (qui nella seconda colonna), all'infuori del primo oggetto (l'abbazia), in cui si svolge tutta la parte terrestre del cammino. Gli elementi scelti hanno prevalentemente riferimenti topografici ed ambientali.

Struttura NR	***Struttura DC***	***Riferimento***
Tutta l'abbazia	La parte terrestre del mondo oltretombano dantesco	I-2.1: B1 (Carattere generale dei luoghi)
Le arcate istoriate del portale della chiesa	La selva oscura prima del cammino di Dante	I-2.2.5.1: B4 (Teatro delle scene, la selva)

Il timpano della chiesa	Il colle con le tre belve	I-2.2.5.1: B4 (Teatro delle scene)
Il portale dell'abbazia	La porta dell'Inferno	I-2.2.3: B4 (La porta monumentale)
L'abisso sotto il torrione orientale (con il Fons Adae) dell'Edificio	L'Inferno	I-2.2.4: B2.1 (Posizione dei luoghi)
Il puzzo dello strame sotto il torrione orientale dell'Edificio, la notte della morte di Adelmo	Il puzzo dell'Inferno (che si sente praticamente dappertutto nell'Inferno, ma con qualche variazione di odore)	I-2.2.4: B2.2 (Esalazioni dei luoghi)
Il recipiente di sangue, la mattina della morte di Venanzio	Il Flegetonte dell'Inferno	I-2.2.5.3: A (La morte nel sangue)
La "selva" e la "landa disperata" sulle arcate del portale della chiesa	La selva dei suicidi e l'arena arsa dei bestemmiatori nell' Inferno	I-2.2.5.2: B2 (Il luogo silvestre e la landa disperata)
Il pozzo dentro l'Edificio	Il pozzo dei giganti dell'Inferno	I-2.2.3: B2 (Il pozzo collocato assialmente rispetto alle moli)
Il vento della notte in cui muore Adelmo	Il vento in fondo all'Inferno	I-2.2.4: B2.4 (Condizione atmosferica dei luoghi)
La neve ghiacciata sotto il torrione orientale dell'Edificio, la notte della morte di Adelmo	Il ghiaccio del Cocito in fondo all'Inferno	I-2.2.4: A (La persona caduta)
Lo strame sotto il torrione orientale dell'Edificio, la notte della morte di Adelmo	Le "festuche" (anime) nel ghiaccio del Cocito	I-2.2.4: B2.3 (Gli oggetti aventi l'apparenza di fuscelli di paglia)
La parte interna dei balnea	Il fondo dell'Inferno	I-2.2.5.5: B2 (Luogo delle scene)

La scala che porta alla Galleria sotteranea fra la chiesa e l'Edificio	Le costole di Lucifero in fondo all'Inferno	I-2.2.5.6: B2 (Caratteristiche di ciò lungo cui scendono)
La Galleria sotterranea stessa	La Galleria sotterranea che va dal centro del mondo fino all'isola del Monte Purgatorio	I-2.2.3: B3 (La galleria sotterranea che va alle moli)
Il rapido movimento dei topi nell'ossario (la Galleria sotterranea)	Il piccolo fiume di Lete il cui percorso comincia nel ParadisoTerrestre e finisce nella Galleria sotterranea	I-2.2.5.6: B3 (Quello che accade dopo la discesa)
L'Edificio nel suo insieme	Il Monte Purgatorio	I-2.2.3: B1 (Le moli con il paradiso terrestre)
Il chiostro abbaziale	La Valletta dei principi nell'Antepurgatorio	I-2.2.5.8: B4 (Topologia dei luoghi delle scene)
Il Fons Adae della biblioteca	Il Paradiso Terrestre in cima al Monte Purgatorio	I-2.2.3: B1.1 (Definizione delle moli)

C. PERSONAGGI, ANIMALI ED ALTRI ESSERI

Elencati a partire dalle tappe del cammino oltretombano di Dante (indicato nella seconda colonna), all'infuori di Beatrice che introducono la galleria DC.

NB. A parte le posizioni indicate nei riferimenti ci sono naturalmente anche altri luoghi a cui si potrebbe riferire. In molti casi i riferimenti coincidono, per ovvie ragioni, con quelli delle precedenti tabelle.

Struttura NR	***Struttura DC***	***Riferimento***
La ragazza senza nome	Beatrice (attraverso Dante giovane e la *Vita nuova*)([4])	I-2.2.2: B1 (Un incontro con una giovane donna)
Adso	Dante (tutto il cammino)	I-2.2.2 (La persona del discepolo)

Animali ed altri esseri nel portale e sul timpano della chiesa	Le tre belve dantesche (Sul colle ”della luce” prima di entrare nell’Inferno)	I-2.2.5.1 (La visione dei tre esseri orrendi)
Guglielmo	Virgilio (Dal colle con le tre belve fino al Paradiso Terrestre)	I-2.2.1 (La persona del maestro)
Venanzio	Alessandro Magno (Inferno, VII cerchio, I girone)	I-2.2.5.3 (La morte nel sangue)
Ubertino	Brunetto Latini (Inferno, VII cerchio, III girone)	I-2.2.5.2 (L’incontro con lo spirito ardente)
Salvatore	Il greco Sinone (Inferno, VIII cerchio, X bolgia)	I-2.2.5.4 (La rissa fra due persone volgari)
Il capo cuciniere	Maestro Adamo (Inferno, VIII cerchio, X bolgia)	I-2.2.5.4 (L’esordio delle liti)
Berengario	Frate Alberigo (Inferno, Cocito, Tolomea)	I-2.2.5.5 (Il corpo nell’acqua)
Adelmo	Lucifero (Inferno, Cocito, Giudecca)	I-2.2.4 (La persona caduta)
Ugo da Novocastro	Sordello (Antipurgatorio, II ripiano)	I-2.2.5.7 (Un incontro tra il Maestro e un suo connazionale)
Il gatto nero di Salvatore	Il malo serpente insinuatosi nella Valletta dei principi (Antipurgatorio, Valletta dei principi)	I-2.2.5.8 (Apparizione e fuga di un animale che rappresenta il diavolo)
Gli arcieri del re di Francia	Gli ”astor celestïali” di Maria a guardia della Valletta dei principi (Purgatorio, Valletta dei principi)	I-2.2.5.8: B3 (Le guardie armate presenti nelle scene)

Severino	Il gigante Briareo (Purgatorio, I girone)	I-2.2.5.9 (La morte per terra)
Malachia	Adriano V (Purgatorio, V girone)	I-2.2.5.10 (Il corpo pro-strato)
Alinardo	Ezechiele (attraverso il libro del profeta a cui si riferisce nel *Purgatorio*) (Purgatorio, Paradiso Terrestre)	I-2.2.5.13: B6 (La persona profetica che cade per terra)
Gli animali sparsi sulla corte dell'abbazia la notte dell'ecpirosi	I quattro animali della visione profetica di Ezechiele (a cui si riferisce nella *Commedia*) (Purgatorio, Paradiso Terrestre)	I-2.2.5.13 (Gli animali infuocati)
Brunello, aureolato di fuoco	La forma ardente ("figura d'uomo") della stessa visione di Ezechiele (Purgatorio, Paradiso Terrestre)	I-2.2.5.13: B6 (La persona profetica che cade per terra)
Dio	Dio (Paradiso, Empireo)	I-2.2.6 (Davanti a Dio)

Anche per i riassunti B e C si possono fare delle conclusioni rilevanti. Ma ci limitiamo a osservare quanto segue:

– in tutt'e due le strutture d'origine si reperiscono oggetti, persone, ecc. di primo piano. Basta guardare i riassunti stessi;([5])

– per quanto riguarda gli oggetti del riassunto B si noti che coprono tutto il cammino di Dante insieme con Virgilio durante i Sette giorni: dalla selva selvaggia e il colle con le tre belve, attraverso la porta dell'Inferno, poi tutto l'Inferno con il Flegetonte, la selva dei suicidi, l'arena con la pioggia di fuoco, il pozzo dei giganti, il Cocito, la Galleria sotterranea con l'ultima parte del fiume Lete, fino al Monte Purgatorio con l'Antipurgatorio (inclusa tra l'altro la Valletta dei principi) e il Purgatorio vero e proprio, e in ultimo si raggiunge il Paradiso Terrestre. Per dar carattere particolare all'Inferno si possono anche aggiungere il lezzo infernale e il vento dell'ultimo cerchio con Lucifero.

4. *Potenzialità creativa della struttura omologa definita*

Prima di concludere il capitolo vorremmo fare qualche considerazione. In primo luogo accenniamo ad un aspetto creativo della struttura omologa NR/DC come è stata definita qui: a partire da questa struttura – che di per sé costituisce un sistema di fatti talvolta contingenti in confronto alle due strutture d'origine – potremo non solo

ricostruire le strutture NR e DC, ma anche costruire altre nuove strutture (ossia storie), che potranno essere più o meno complesse, a seconda delle nostre preferenze personali; diremmo anzi che in teoria sarebbe possibile creare ”novissime” (ma distorte) versioni sia del *Nome della rosa* che della *Divina Commedia*. Il che, tuttavia, sarebbe un lavoro di Erostrato (cfr. in merito anche III-1, sez. 2f).

Secondariamente vorremmo invitare coloro che si domandano che cosa abbiamo raggiunto con la definizione della struttura NR/DC, a continuare la lettura con il capitolo I-3.

Note

[1] Se pare strano non trovare alcun elemento per il Terzo giorno, rispondiamo che ciò dipende dal fatto che da un punto di vista drammatico il Terzo giorno del cammino di Dante è praticamente vuoto; come si vede dalla tabella III, quel giorno è infatti dedicato interamente (dal suo inizio verso le 7.30 fino a mezzanotte) alla salita per la galleria sotteranea che conduce al Monte Purgatorio. Ma di legami fra il Terzo giorno del *Nome della rosa* e le vicende di Dante ce ne sono tuttavia: si pensi in primo luogo all’incontro di Adso con la fanciulla e al suo grido del ”corpo morto” dopo l’incontro, avvenimenti che abbiamo utilizzato per la definizione del Discepolo (vedi I-2.2.2, punti B1 e B3).

[2] Si noti che in questa tabella Alessandro Magno (canto XII) viene dopo Brunetto Latini (canto XV). Ciò dipende, come si vede, dal fatto che nel *Nome della rosa* Ubertino da Casale (la persona che corrisponde a Brunetto) è introdotto già il Primo giorno, disturbando così lievemente il ritmo della distribuzione degli eventi sul tempo lineare (vedi in proposito I-2.2.5.2, punto B1, dove per il resto si suggerisce una spiegazione di tale ”disturbo” temporale).

[3] Anche se Paolo, fratello del signore di Rimini e amante di Francesca, non rientra tra i personaggi utilizzati per la struttura omologa NR/DC, possiamo tuttavia, eventualmente, trovarne un’eco in uno dei precedenti bibliotecari dell’abbazia: Paolo da Rimini, il quale è anche descritto come un ”lettore vorace” (*Nome*, p. 443); e come tale era certo uso a leggere anche ”per diletto”. (Per lo svenimento di Dante e le reletive parole (”e caddi come ecc.”), vedi del resto nota 1 di sopra.)

[4] Ricordiamo che la ragazza ha preso, o almeno toccato, anche altre maschere all’infuori di quella di Beatrice, come quella della vergine nera del *Cantico dei Cantici* (digressione VI), della moglie di Putifarre (I-2.2.5.4, punto B5.4), dello stesso Dio, che lei rappresenta metaforicamente nell’unione amorosa con Adso (digressione V). Tutte queste maschere, portate o solo toccate che siano, costituiscono quindi un indizio eloquente che la ragazza nel romanzo di Eco è da considerare come un’attrice dotata di qualità drammatiche veramente straordinarie: donna accesa dall’amore – donna lasciva e seducente – meretrice – vergine innamorata – donna angelica – donna che rappresenta la divinità stessa. Per sostenere bene questi ruoli è forse meglio non avere nome.

[5] Come si osserva, nella galleria dei personaggi del *Nome della rosa* manca un nome importante che in qualche modo è presente in tutto il libro senza però presentarsi davvero: è l’eresiarca Dolcino. Sul conto di lui possiamo dire che ha una parte assai importante in una catena di vicende che si potrebbe chiamare complotto gnostico: vedi digressione XVII. Anche Remigio e Jorge avranno ruoli di primo piano in quel complotto. Per questi due si aggiunge che li incontreremo di nuovo nella definizione della struttura omologa NR-

bis/TR, come pure rivedremo anche altri personaggi importanti del romanzo i quali hanno controparti intertestuali nelle *Troiane* di Euripide, completando così l'elenco delle dramatis personae della nostra analisi.

I-3 *IL NOME DELLA ROSA* COME UNA COMMEDIA

Il concetto della ”commedia” e l’*Epistola XIII* di Dante (1a) – Definizione della ”commedia” secondo Dante (1b) – L’obiettivo preciso del capitolo (1c) – Inizio e fine della struttura omologa NR/DC in rapporto al concetto di ”commedia” secondo Dante (2) – *Il nome della rosa* come una commedia in base alla materia (*Epistola XIII*) (3a) – *Il nome della rosa* come una commedia in base al modus loquendi (*Epistola XIII*) (3b) – *Il nome della rosa* come una commedia dal punto di vista sia della materia sia del modus loquendi (*Epistola XIII*) (3c) – La consumazione del codice della commedia (4).

1a. *Il concetto della ”commedia” e l’Epistola XIII di Dante*

Prima di formulare l’obiettivo di questo capitolo (che si trova nella sezione 1c), bisogna precisare intorno al concetto della ”commedia” e quali canoni abbiamo seguito per l’analisi da eseguire.

È chiaro naturalmente che ci sono tante prescrizioni per quello che s’intende per ”commedia”. Se volessimo cercare di ricorrere ad una vera auctoritas, Aristotele stesso, la via è purtroppo bloccata: manca sempre il secondo libro della sua *Poetica*, nonostante l’esistenza di brani, probabilmente falsi, di parti di essa.([1])

Per non imbrogliarci in una discussione interminabile sul concetto della commedia, abbiamo scelto di seguire una sola definizione, quella esposta nell’*Epistola a Cangrande* di Dante (per l’autenticità della lettera, vedi più sotto). Questa definizione ha evidenti vantaggi: è già stata usata in un confronto con la *Commedia* stessa di Dante (vedi più sotto nella definizione: ”Et per hoc patet ecc.”), per cui dovrebbe essere un metro perfetto anche per un confronto con gli eventuali lati comici del *Nome della rosa*; è chiara nella sua formulazione; accanto alla definizione della commedia si fornisce anche, per confronto, una altrettanto chiara definizione della tragedia; è una definizione ponderata in quanto Dante ”procede ben oltre la primitiva differenziazione dei generi comico e tragico sulla base dei diversi piani stilistici” (*Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970-1976, voce ”Commedia”, 1); infatti la definizione ha due dimensioni: sviluppo delle vicende (materia) e modo d’esprimere (modus loquendi)([2]); per la parte della materia Dante si fonda evidentemente tra l’altro su un’analisi delle commedie di Terenzio, le quali, come è noto, sono da considerare come delle opere veramente importanti nel campo teorico e pratico della commedia, dall’antichità fino ai tempi moderni (vedi per es. Paratore, *op. cit.*, pp. 54-55.); per la parte del modus loquendi si fa richiamo ad un’altra auctoritas, Orazio, che scrisse *De arte poetica*; la definizione fa anche parte di una trattazione poetica medievale (cioè tutta l’*Epistola*) che riflette ”indubbiamente un atteggiamento interpretativo assai comune a tutta la cultura medievale” (citazione di Eco, vedi più sotto).

Però, la scelta di questa definizione comporta anche l’obbligo di fare qualche

commento supplementare.

– Come si sa, l’autenticità dell’*Epistola*, o di parti di essa, è stata discussa in varie riprese. Per una sintesi della discussione rimandiamo alla *Enciclopedia Dantesca*, voce ”Epistole”, rubrica ”Problemi di autenticità”. Tuttavia, la stessa *Enciclopedia* si è risolta a considerare autentica tutta la lettera, inclusa l’ultima parte che è costituita l’oggetto principale delle discussioni. Sull’ipotesi che solo la prima parte della lettera sia di mano di Dante (Mancini, Nardi), scrive: ”Oggi quest’ipotesi [di Mancini], ripresa e sviluppata dal Nardi, fronteggia i contributi del Mazzoni in favore di quella piena autenticità che anche a noi è parsa confermata dalla rispondenza della prospettiva critica suggerita nell’epistola alla condizione e alla coscienza letteraria di D. non molto dopo il 1315” (ibid.). Non crediamo insomma di sbagliare se aderiamo a quest’opinione; ma non ci aderiamo naturalmente senza riserve.

Tuttavia, il punto essenziale di quest’esame non è l’autenticità della lettera ma il suo contenuto, il quale non esce dai limiti della poetica medievale. Eco che ha dedicato a questa lettera un intero capitolo in *Sugli specchi e altri saggi* (”L’Epistola XIII, l’allegorismo medievale, il simbolo moderno”, pp. 215-241), esprime quest’opinione sull’autenticità e sul contenuto della lettera:

> È nota la controversia che concerne questa Epistola ... Potremmo dire che, per quanto riguarda ... la storia delle poetiche medievali ... l’argomento è irrelevante: nel senso che, anche se l’Epistola non fosse stata scritta da Dante essa rifletterebbe indubbiamente un atteggiamento interpretativo assai comune a tutta la cultura medievale (p. 215)

– Quanto alla definizione dell’*Epistola* è noto che essa si stacca su qualche punto da ciò che Dante ha detto in precedenza (in *De vulgari eloquentia*) sul genere comico, in quanto nella nuova definizione il lato umile della lingua di un’opera comica risiede nell’adoperare un idioma che anche le ”feminette” possono comprendere, cioè il volgare, mentre prima l’umiltà della veste linguistica della commedia era piuttosto una questione di tono o livello stilistico.([3]) In questo senso è evidente che Dante ha fatto una revisione della sua prima concezione. L’*Enciclopedia Dantesca* (voce ”Commedia”, 1) scrive:

> ... escogitando per esso [il poema] una nuova, più complessa formula, che nell’ambito di un titolo tradizionale tenga conto della nobiltà del soggetto e dello stile, e tuttavia lo collochi in una sfera letteraria inferiore, secondo l’antica classifica, al genere ”sublime” del poema latino [come l’*Eneide* di Virgilio].

È da aggiungere che Dante anche più tardi ribadisce il carattere comico, ossia umile, del volgare (ibid.).

1b. *Definizione della ”commedia” secondo Dante*

Vediamo adesso quanto Dante dice sulla commedia (lasciamo da parte ciò che riguarda esclusivamante la tragedia):

> Ad cuius notitiam sciendum est quod comedia dicitur a ”comos” villa et ”oda” quod est cantus, unde comedia quasi ”villanus cantus”. Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis; ... Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis. Et hinc consueverunt dictatores quidam in suis salutationibus dicere loco salutis ”tragicum principium et comicum finem”. Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter, sicut vult Oratius in sua Poetria, ubi licentiat aliquando comicos ut tragedos loqui, et sic e converso:
> ”Interdum tamen et vocem comedia tollit,
> iratusque Chremes tumido delitigat ore;
> et tragicus plerunque dolet sermone pedestri
> Telephus et Peleus, etc.”
> Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus [la *Commedia* di Dante]. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant. (*Epistola XIII*, par. 10)

In questa definizione, per quanto riguarda il richiamo a Terenzio e al suo codice comico (”inchoat asperitatem ecc.”), ricordiamo che tutte le sue commedie (almeno quelle conosciute oggi) sono composte secondo il principio ”inizio complicato e meno gradevole ma lieta fine”; hanno cioè un inizio caratterizzato da complicazioni più o meno dolorose e sempre in disarmonia, come il portare al vizio giovani donne, azioni di duri padri, separazioni, i tormenti dell’amore; e terminano con dei ”congiungimenti”, come matrimoni, riconciliazioni, riconoscimento, unioni fra uomo e donna, cose che generalmente sono considerate del tutto felici.([4])

Quanto ad Orazio possiamo constatare che, a parte quello che Dante dice e che corrisponde ai versi 89-96 di *De arte poetica* (in *Epistulae*, London & New York 1964, pp. 61-77), egli non ha praticamente altro da dire sulla commedia nella sua poetica. (I versi 281-284 che trattano fra l’altro la libertà troppo grande di certe commedie, sono senza rilevanza per il nostro argomento.) Tuttavia, l’aver allegato i versi oraziani (”Interdum tamen ecc.”) va considerato di cruciale importanza in quanto permette di adattare la lingua alle diverse situazioni e ai differenti personaggi che si ritrovano in un’opera drammatica. Anche un miles dominans poteva in effetti apparire in una commedia, e sarebbe stato assurdo farlo parlare come un pastor otiosus (cfr. in proposito nota 3). Sappiamo del resto che quella dell’adattamento linguistico è una formula che vale per tutta la *Commedia* di Dante.

Ma ritorniamo al contenuto effettivo della definizione. Come vediamo, Dante segue quattro linee nella sua trattazione: 1) la materia della commedia, cioè lo sviluppo drammatico delle vicende; 2) il modo d’esprimere delle commedie singole (il modus loquendi); 3) ciò che vale generalmente per la commedia; 4) ciò che vale particolarmente per la sua *Commedia* e che ne giustifica il titolo. Mettendo insieme

quanto dice secondo queste linee, ci pare di poter formulare nel modo seguente la concezione di Dante sulla commedia secondo l'*Epistola a Cangrande*:

Quanto alla materia:
– questo vale generalmente: la commedia "inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur";
– questo vale nel caso specifico della *Commedia* di Dante: essa è "a principio horribilis et fetida" e "in fine prospera, desiderabilis et grata".

Concludiamo sulla materia della commedia: l'inizio dev'essere aspro in qualche modo, per es. orribile e spiacevole([5]), e la fine prospera (felice), qual'è una fine che è desiderabile e grata (gradita, piacevole).

Quanto al modus loquendi:
– questo vale generalmente: la commedia dev'essere scritta (o recitata) "remisse et humiliter"; talvolta è anche lecito "comicos ut tragedos loqui", cioè "elate et sublime";
– questo vale nel caso specifico della *Commedia* di Dante: la lingua è quella umile e "vulgaris" (cioè il toscano e non il latino) in cui "et muliercule comunicant".([6])

Concludiamo sul modus loquendi della commedia: il modo d'esprimere dev'essere in primo luogo piano e umile, come è per es. quando l'opera è scritta in lingua volgare, che pure i meno istruiti (le "muliercule") capiscono; ma il suo carattere o tono stilistico può anche essere elevato e sublime.

In sintesi: una commedia è un'opera in cui si espone uno sviluppo di vicende (la materia) che devono essere strutturate secondo questo codice: inizio aspro e fine prospera o felice; la lingua della commedia, o il modo d'esprimere (il modus loquendi), dev'essere piano e umile; una condizione sufficiente per arrivare a tale qualità è che l'opera sia scritta in volgare, lingua che anche i meno istruiti capiscono; quanto al tono stilistico, nella commedia possono esserci parti di carattere elevato e sublime (a parte, s'intende, i livelli stilistici normali della commedia; vedi sempre nota 3).

Considerando questa definizione della commedia possiamo concludere che contiene sostanzialmente due parti: una parte astratta che regola la struttura complessiva della materia (o della trama), e un'altra pratica che prescrive in che forma la stessa materia debba manifestarsi. Cioè: un codice per il contenuto e una regola per la forma.

1c. *L'obiettivo preciso del capitolo*

Passiamo ora a formulare l'obiettivo preciso di questo capitolo. Dobbiamo cioè dimostrare:

– come la struttura omologa NR/DC definita, da un punto di vista della materia, possa essere descritta secondo i canoni della commedia nella sua forma esposta nell'*Epistola a Cangrande* di Dante: vedi sezione 2;
– come il libro *Il nome della rosa*, rappresentato in questo studio dalla struttura NR,

> possa essere definito quale una commedia secondo gli stessi canoni, considerate sia la dimensione della materia che quella del modo d’esprimere: vedi le sezioni 3a-3c.

Per il primo punto si precisa che esso è rilevante in quanto da un lato i suoi risultati ci aiuteranno nella dimostrazione del secondo punto; da un altro useremo gli stessi risultati nell’analisi del sistema strutturale finale (III-1, sezione 2b).

La rilevanza del secondo punto è ovvia: si riconnette infatti direttamente al secondo obiettivo di questa Prima parte del lavoro, e cioè: ”presentare un’analisi secondo cui *Il nome della rosa* può essere interpretato come una commedia” (I-1.1, sezione 1).

2. *Inizio e fine della struttura omologa NR/DC in rapporto al concetto di ”commedia” secondo Dante*

Cominciamo l’esame guardando alla struttura omologa NR/DC quale l’abbiamo presentata nel capitolo precedente. Riferendoci a quanto Dante dice nella definizione sulla materia, diciamo senz’altro che ciò che conta veramente nell’analisi che segue, è come la struttura omologa inizi e come termini. Dato che la struttura segue un iter cronologico – da ciò che accadde prima dei Sette giorni fino a ciò che accadde dopo gli stessi giorni – è facile determinarne i punti estremi: sono rappresentati rispettivamente dall’elemento omologo 5 (”la persona caduta”) e da quello numero 19 (”davanti a Dio”). Per determinare come la struttura omologa NR/DC inizi e come termini, dobbiamo quindi esaminare più da vicino questi due elementi.

Cominciamo con l’elemento omologo 5 che si riporta in I-2.3, sezione 1 (”Prima dei Sette giorni si è alla presenza di una persona che è immersa nel ghiaccio in fondo ad un abisso ecc.”). Sintetizzando quest’elemento abbiamo:

> Si assiste a una persona caduta che è immersa nel ghiaccio in fondo ad un abisso. Presenta un brutto aspetto. Il luogo dove si trova la persona caduta puzza. Nel luogo spira un vento gelido e forte.

Considerando questa sintesi, senza però trascurare gli altri punti dell’elemento, ci domandiamo se sia possibile o no definirlo nella sua interezza secondo qualche parte del criterio della commedia nella forma strutturale definita sopra: cioè, rappresenta questa serie di fatti un evento che sia da definire come aspro in qualche modo o deve invece essere definito come qualcosa di felice o neutro? La domanda è naturalmente retorica, perché la risposta non può essere altro che una conferma del carattere aspro delle ”cose” dell’evento (abisso – vento gelido e forte – persona ficcata nel ghiaccio – brutto aspetto della persona – puzzo).([7])

Applichiamo ora lo stesso tipo d’esame sull’elemento ”davanti a Dio”. Per la definizione di quest’elemento rimandiamo ancora una volta a I-2.3, sezione 1 (”Dopo il periodo dei Sette giorni accade che il Discepolo, pervaso dalla grazia divina illuminatrice, si unisce a Dio. ecc.”). Sintetizzando arriviamo a questa formulazione:

> Il Discepolo pervaso dalla grazia divina illuminatrice si unisce a Dio. Al momento dell’unione, egli vede la divina essenza e raggiunge la perfetta beatitudine, ultimo fine della sua vita.

Anche dinanzi a questa sintesi di fatti ci domandiamo se sia possibile o meno applicare i criteri della fine o del principio della commedia di cui sopra. Anche qui la risposta è univoca: quale fine può essere più lieta o felice che quella che si descrive nella sintesi? In altre parole: quella della struttura omologa NR/DC è una fine che rientra perfettamente nel campo delle cose felici, ciò che è richiesto per l’elemento terminale di una commedia secondo il codice dantesco.([8])

In base all’esame fatto dell’elemento iniziale e di quello terminale della struttura omologa NR/DC, siamo quindi in grado di concludere generalmente sulla stessa struttura: è una struttura di fatti che si sviluppa su un arco cronologico, ha un inizio aspro e termina felicemente. Confrontando infine tale somma conclusiva della struttura omologa NR/DC con il criterio della materia della commedia (***Epistola XIII***), arriviamo alla seguente conclusione finale: la struttura omologa NR/DC è da definirsi come una struttura di fatti che dal punto di vista della materia segue il codice strutturale che Dante prescrive per la commedia secondo l’***Epistola a Cangrande***.

Con ciò ci pare di aver dimostrato il primo punto esposto nella sezione 1c del presente capitolo.

3a. *”Il nome della rosa” come una commedia in base alla materia (Epistola XIII)*

Continuiamo l’analisi con il secondo punto. Dobbiamo cioè dimostrare come ***Il nome della rosa*** sia da considerare una commedia secondo i canoni dell’***Epistola XIII***, sia dal punto di vista della materia che da quello del modus loquendi.

Per la materia non si hanno problemi: considerando infatti ***Il nome della rosa*** nella sua forma strutturale definita in I-1.4, sezione 1 (struttura NR), come un concatenamento di vicende che comincia con la morte di Adelmo (prima dei Sette giorni) e termina con la morte di Adso, la voce narrante (dopo i Sette giorni), è chiaro che anche questa catena strutturale segue il codice della commedia, perché ciò che vale per l’inizio e per la fine della struttura omologa NR/DC, vale anche per i corrispondenti elementi della struttura NR (secondo la definizione stessa della struttura omologa: vedi I-1.3); vale cioè anche per la morte di Adelmo (inizio) e per la morte di Adso (fine). In altre parole, confrontando gli elementi estremi della struttura NR con quelli corrispondenti della struttura omologa NR/DC arriviamo facilmente a definire l’inizio della struttura NR come caratterizzato da ”abisso – vento gelido e forte – persona immersa nel ghiaccio – brutto aspetto della persona – puzzo”: un inizio insomma dal carattere aspro; e la fine della struttura NR – il congiungimento di Adso con la divinità – è sempre una cosa sommamente felice.([9])

3b. *”Il nome della rosa” come una commedia in base al modus loquendi (Epistola XIII)*

Per il modus loquendi constatiamo in primo luogo che il romanzo di Eco, nella forma che ha oggi, è stato scritto in italiano, lingua che risale più o meno direttamente al toscano, cioè a quell’idioma che Dante definisce ”locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant”. Tenendo conto poi del fatto che Dante stesso nell’*Epistola* vede proprio tale forma linguistica come un argomento per definire la sua *Commedia* come una commedia vera e propria anche dal punto di vista del modus loquendi (”ad modum loquendi ecc.”), è facile giungere a una simile conclusione anche per *Il nome della rosa*, ossia: anche dal punto di vista del modus loquendi il romanzo dell’Eco (versione italiana) è da considerare come una *commedia* (canoni di Dante secondo l’*Epistola a Cangrande*), in quanto la sua forma linguistica corrisponde alla ”locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant”. (Per l’umiltà della ”locutio vulgaris”, rimandiamo alla nota 6.)

Quanto al tono o al carattere stilistico si aggiunge che la definizione di Dante non prescrive niente di particolare; dice soltanto che esso poteva, ma non doveva, essere elevato e sublime: era lecito quindi usare toni alti e sublimi anche in varie parti di un’opera comica. Orazio dice infatti: ”Interdum tamen et vocem comedia tollit ecc.” (Per la portata di questa licenza si rimanda a quanto abbiamo detto nella sezione 1b.)

Tuttavia, se consideriamo *Il nome della rosa* da un punto di vista puramente stilistico, è facile constatare che nel libro di Eco si reperiscono toni di tutti i colori, inclusi i tre livelli stilistici tradizionali: stile umile o basso, per es. nel dialogo volgarissimo fra il capo cuciniere e Salvatore la mattina del Secondo giorno (”terza”); stile mezzano nell’iter normale della narrazione e dei dialoghi; stile sublime o grave, per es. nel sermone di Jorge del Quinto giorno (”compieta”) e nelle recitazioni latine, fra le altre quella del rito funebre per l’anima di Malachia (cap. ”Sesto giorno, terza”). Nel libro c’è perfino quello che si potrebbe chiamare livello astilistico: si pensi alla non-lingua di Salvatore.

3c. *”Il nome della rosa” come una commedia dal punto di vista sia della materia sia del modus loquendi (Epistola XIII)*

Con la conclusione intorno al modus loquendi del *Nome della rosa* ci pare di aver dimostrato anche il secondo punto della sezione 1c di questo capitolo.

Fatto ciò, ci pare di aver portato a termine anche la seconda parte dell’obiettivo principale della Prima parte del nostro studio, quella indirizzata a dimostrare come *Il nome della rosa* possa essere interpretato come una commedia.

Per un’esposizione schematica dell’analisi fatta, rimandiamo alla tabella VII.

Per curiosità potrebbe a questo punto essere interessante vedere in quale misura *Il nome della rosa* si adatti a ciò che – secondo il manoscritto di Adso – Aristotele dice nell’inizio della sua trattazione sulla commedia. Come ricordiamo, la notte della

catastrofe Guglielmo riesce infatti a leggerne la prima pagina (*Nome*, pp. 471-472). Ma tale esame andrebbe fuori dei limiti di questo lavoro.

4. *La consumazione del codice della commedia*

Infine, per connettere la nostra analisi sulla commedia al simbolismo esposto nella digressione XIV e che riguarda la consumazione della commedia da parte del cieco Jorge, possiamo anche dire che nel presente capitolo abbiamo dimostrato come attraverso un iter analitico che va dalla morte di Adelmo fino alla morte di Adso e al suo congiungimento con la divinità, il codice della commedia sia stato consumato. Ciò dicendo ricordiamo pure che la parola ”codice” può essere compresa anche nel significato di ”libro manoscritto”.

Dopo aver percorso la traccia della commedia continuiamo l’analisi con la traccia della tragedia, che è esposta nella Parte seconda del nostro lavoro.

Note

[1] Aristotele ci ha lasciato tuttavia qualche testimonianza della sua concezione della commedia. Nel suo primo libro della *Poetica* (se accettiamo di chiamarlo così – rimane sempre l’enigma dell’esistenza effettiva del secondo libro) inserisce infatti qua e là nella generale trattazione della tragedia anche dei commenti sulla commedia; ma questi commenti non sono che marginali, e non sono in contraddizione – ciò che riteniamo importante – alla commedia quale per es. Dante la concepisce.

[2] Per il termine di ”modo d’esprimere” per il modus loquendi abbiamo seguito la traduzione dell’*Epistola* nell’edizione da noi usata. Un altro termine potrebbe essere ”eloquio”, sul modello di quanto Guglielmo dice – in traduzione italiana – leggendo dal secondo libro della *Poetica* di Aristotele: ”Definiremo dunque di quale tipo di azioni sia mimesi la commedia, quindi esamineremo i modi in cui la commedia suscita il riso, e questi modi sono i fatti e l’eloquio” (*Nome*, p. 471). In queste poche parole ci pare quindi che ”l’eloquio” corrisponda più o meno al modus loquendi della definizione dantesca (e ”i fatti” alla materia). Tuttavia, per arrivare ad ”eloquio” si passa dal greco (Aristotele), al latino (Guglielmo attraverso Adso), al francese (Vallet) e infine all’italiano (Eco); purtroppo non disponiamo del manoscritto autografo di Adso per controllare quale parola Guglielmo usasse realmente: eloquium, elocutio, o altro.

Non possiamo non far osservare a questo punto come ”Aristotele”, formulando le regole per la commedia, faccia distinzione tra fatti ed eloquio, quasi come avesse letto in anticipo l’*Epistola a Cangrande* di Dante. E per ritornare alle parole ”i modi in cui la commedia suscita il riso”, ci pare bene ricordare che la parola ”riso” può significare varie cose in italiano, non soltanto il riso sonoro, ma anche ”allegrezza” e ”sorriso”.

[3] Ragionando in *De vulgari eloquentia* su come i poeti debbano adattare lo stile alla materia, aveva scritto: ”Deinde ... debemus discretione potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum. Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem [oportet] ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre, quandoque humile vulgare sumatur; ... Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere” (II, iv). Quanto allo stile umile ricordiamo che

nella retorica medievale esso corrispondeva al modo d'espressione tipico delle classi umili o basse. Nota è la ruota di Virgilio che distingue i tre stili fondamentali (grave, mediocre, umile) per mezzo rispettivamente del miles dominans, dell'agricola e del pastor otiosus (Guiraud, *La Stylistique*, VI ed., Paris 1970, p. 17).

[4] Vedi le sei commedie *Andria*, *Heauton timorùmenos*, *Eunuchus*, *Phormio*, *Hecyra*, *Adelphoe*, per es. in Terentius, *Comoedie* (Oxford & London 1935). In quest'edizione si trovano anche le cosiddette *perioche* in versi del grammatico Sulpicio Apollinare, nelle quali si espone in succinto il contenuto delle opere terenziane.

[5] Per l'aggettivo "spiacevole" – o altro della stessa categoria semantica: sgradito, ripugnante, abominevole, atroce, ecc. – invece di "fetido", ricordiamo che il latino "foetidus" poteva essere usato anche in modo figurato; vedi per es. *Lewis & Short*: "foul", "disgusting", Georges, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Hannover & Leipzig 1913-1918: "widrig", "ekelhaft", *Thesaurus Linguae latinae*, Leipzig 1900-1991: "ingratus", "corruptus", ecc. Ma in questo caso non va naturalmente esclusa la traduzione letterale della parola (puzzante, fetido), tanto più che sappiamo che l'Inferno di Dante proprio puzzava (vedi I-2.2.4, punto B2.2).

[6] Forse sorprende il fatto che Dante consideri umile il suo volgare ("remissus est modus et humilis"). Ma bisogna avere in mente che esso non è umile di per sé ma in confronto al latino, che ai tempi di Dante era la "lingua colta e letteraria per eccellenza" (*Il Nuovo Zingarelli*); il latino era anche considerata di più gravità del volgare, ciò che testimonia per es. Boccaccio: "... molto più d'arte e di gravità ha nel parlare latino che nel materno" (*op. cit.*, p. 5). Oggi è naturalmente difficile sentire tale umiltà del volgare di Dante. Ma la situazione linguistica dell'Italia odierna è un'altra: il latino non costituisce più nessun'alternativa naturale, e il volgare di Dante si è trasformato più o meno in lingua nazionale. Tuttavia, in un diretto confronto con il latino, la minore gravità – e con ciò la maggiore umiltà – dell'italiano di Dante resterebbe sempre la stessa (con qualche variazione di grado, s'intende). Anche oggi il Gedankenexperiment di Boccaccio dovrebbe quindi avere lo stesso esito: "quantunque [il poema di Dante] in volgare scritto sia, ... egli è nondimeno ornato e leggiadro e sublime ... Non dico però, che, se in versi latini fosse, non mutato il peso delle parole volgari, ch'egli non fosse più artificioso e più sublime molto" (ibid.).

[7] Notiamo che in questa serie di elementi spiacevoli ossia aspri troviamo buoni esempi di ciò che offende tutti e quattro i sensi esterni del corpo umano: il senso tattile (il gelo e gli urti contro il fondo dell'abisso), l'olfatto (il puzzo), la vista (il brutto aspetto), l'udito (il rumore del vento forte). (Fra i tradizionali sensi del corpo c'è anche il gusto; ma questo è un senso che si registra *dentro* al corpo.) Possiamo per questo concludere sul grado d'asprezza dell'elemento esaminato che si tratta evidentemente di un grado quanto mai elevato.

[8] Può forse sembrare strano definire ciò che accade ad Adso al momento della sua morte come una cosa felice. Ma qui dobbiamo distinguere fra due concetti della felicità, uno che riguarda l'aspetto terreno (naturale) e l'altro che concerne l'aspetto celeste (soprannaturale); cfr. per es. Pico della Mirandola: "Est autem felicitas (ut theologi praedicant) alia quam per naturam, alia quam per gratiam consequi possumus. Illam naturalem, hanc supernaturalem appellant" (*Heptaplus*, in *De hominis dignitate ecc.*, pp. 325-326). E in questo contesto non ci pare sbagliato seguire l'opinione di Pico sulla vera felicità: "Felicitatem ego sic definio: reditum uniuscuiusque rei ad suum principium" (ibid., p. 326). Per San Tommaso, Dante, Adso, Pico ed altri vale il principio che quando l'anima si ricongiunge con Dio, arriva finalmente in porto, dopo la peregrinatio terrena.

[9] Se la morte di Adso è un evento felice, non possiamo dire la stessa cosa della morte di Adelmo? Considerando *Il nome della rosa* come la storia di Adso da Melk (cfr. I-1.4, nota 1), raccontata nella forma di un Ich-Erzählung, rispondiamo che dev'essere chiaro che le morti di altre persone vengano osservate solo nei loro aspetti esteriori, cioè con tutte le bruttezze che comportano.

SECONDA PARTE

LA TRACCIA DELLA TRAGEDIA

Non in commotione,
non in commotione Dominus.
(detto da Guglielmo,
Nome, p. 496)

II-1 INTRODUZIONE

II-1.1 OBIETTIVI DELLA SECONDA PARTE

Dopo aver percorso la traccia della commedia continueremo l'esame formulando due nuovi obiettivi:

– definire una struttura omologa fra *Il nome della rosa* e *Le Troiane* di Euripide (II-2);
– presentare un'analisi secondo la quale *Il nome della rosa* può essere interpretato come una tragedia (II-3).

Questa Seconda parte è quindi una continuazione della Prima parte delle nostre indagini sui sottofondi strutturali nel *Nome della rosa*. Ciò significa che quanto abbiamo detto nell'introduzione alla Prima parte vale sostanzialmente ancora. Questo è il caso in particolare per i capitoli I-1.1 ("Obiettivo dello studio"), I-1.3 ("Che cos'è una struttura omologa"), I-1.4 ("Concetti chiave e appunti metodologici per la definizione della struttura omologa *Nome della rosa*/*Divina Commedia*"). Il capitolo I-1.2 ("*Il nome della rosa* nella critica") è una rassegna della critica sul romanzo di Eco fino all'anno della presentazione della nostra tesi (1994), un capitolo che era obbligatorio per la tesi per far vedere l'attuale stato delle ricerche sul *Nome della rosa*.

Ribadiamo infine che questa Seconda parte sulla traccia della tragedia costituisce, insieme con la Prima parte e la Terza parte (più avanti), un'unità globale con tre facce: quella della commedia, della tragedia e una sintesi delle due facce opposte.

II-1.2 APPUNTI METODOLOGICI

Sguardo generale su *Il nome della rosa* e *Le Troiane* (1) – Definizione delle strutture NR, NR-bis e TR (2) – Le traduzioni usate delle *Troiane* (3) – Le Sette unità di tempo in cui è diviso lo sviluppo delle vicende nelle due opere (4) – Altro (5).

Per il lavoro analitico della Seconda parte dello studio si fa presente che i ragionamenti, i principi e gli appunti metodologici che sono stati esposti nel corrispondente capitolo della prima parte (I-1.4), in particolare quelli della sezione 2 (*"Regole per il lavoro analitico")* valgono, dove applicabili, anche per le analisi che sfociano nella definizione della struttura omologa *Nome della rosa*/*Le troiane*.

Ad ogni buon conto si espongono qui in sintesi alcuni punti centrali che riguardano più specificamente l'analisi intorno alla traccia tragica nel libro di Eco. I punti si riconnettono (almeno parzialmente) a quanto già presentato nella Prima parte.

1. *Sguardo generale su "Il nome della rosa" e "Le Troiane"*

Tutte e due le opere rappresentano due sequenze autonome di fatti (cioè eventi effettivi; circostanze di vario tipo: posizione geografica, elementi topografici, tempo, ambiente, relazioni particolari, ecc.; oggetti, persone, ecc.). Dal punto di vista strutturale sono perciò da definire come *strutture di fatti*. Vale a dire che la struttura omologa da definire nel corso dell'esame sarà anch'essa composta di fatti, o meglio, di sintesi di fatti.

Precisiamo inoltre che nella totalità organica di una struttura di un libro o di un dramma includiamo non solo i dati ricavati dalla stessa opera, ma anche dati e informazioni reperibili in altre fonti, purché riguardino gli stessi elementi dell'opera.

2. *Definizione delle strutture NR, NR-bis e TR*

I concetti di "struttura NR", "struttura NR-bis" e "struttura TR" sono cruciali per l'analisi. Li abbiamo già definiti nella Prima parte dello studio, ma per evitare ogni malinteso li ripetiamo qui:

– struttura NR: rispecchia il libro di Eco nella sua forma italiana, e lo sviluppo degli eventi comprende non solo quello che accade entro i limiti esteriori del libro (i Sette giorni) ma anche quello che accadde prima e dopo il racconto effettivo (le morti di Adelmo e di Adso);
– struttura NR-bis: la storia dei Sette giorni come era esposta nel manoscritto latino di Adso del quale disponiamo soltanto di una versione tradotta([1]); si precisa che – a differenza della struttura NR – sarà escluso quel che accadde prima e dopo la settimana drammatica;
– struttura TR: tutto il dramma di Euripide, dall'apparizione di Poseidone e Atena, fino al crollo del Pergamo e alle ultime battute di Ecuba e del coro.

Per un quadro sintetico di queste strutture d'origine si rimanda alle tabelle I e VIII.

3. *Le traduzioni usate delle "Troiane"*

Non sapendo il greco antico che molto rudimentalmente siamo dovuti ricorrere alle traduzioni. In primo luogo sarà usata la traduzione di Davide Susanetti del 2008

(Milano). Questa edizione ha il vantaggio non solo di fornire una traduzione chiara e apparentemente affidabile, ma contiene anche un'introduzione approfondita di quaranta pagine, un vasto e particolareggiato apparato di note, nonché il testo greco a fronte. Nelle citazioni la traduzione di Susanetti sarà chiamata soltanto *Troiane* (o qualche volta *Troiane*-Susanetti per distinguerla dalla traduzione di Sanguineti).

Altre traduzioni consultate o citate sono quelle di:

– Eduardo Sanguineti: *Le Troiane*, Torino 1974. Una buona traduzione che però manca di note esplicative o informative. Questa è la traduzione che abbiamo usato, insieme a quella di Parmentier, nello studio del '94 per l'esposizione sintetica dello sviluppo del dramma;
– Léon Parmentier: *Les Troyennes*, Paris 1925. Una traduzione classica con introduzione, tante note approfondite, testo greco critico a fronte. Un vantaggio particolare della traduzione consiste nel fornire brevi spiegazioni esplicite in base a quello che è solo implicito nel testo. In molti casi tali spiegazioni aiutano la comprensione del testo in quanto funzionano come legami logici tra due passi o battute. Le abbiamo talvolta usate nelle citazioni del dramma (indicando chiaramente la loro provenienza);
– Edward P. Coleridge: *The Trojan Women*, London 1906. Anch'essa una traduzione classica. Fa parte dell'*Internet Classics Archive*. Anche Coleridge ha inserito nel testo delle spiegazioni, ma non nella stessa misura di Parmentier e talvolta, forse, in modo esagerato([2]);
– Emil Zilliacus: *Trojanskorna*, Stockholm 1952. Una traduzione in lingua svedese, in versi e abbastanza libera, ma poetica ed espressiva. Contiene anche un'introduzione al dramma inclusi vari cenni al background storico. In questa traduzione ci sono pure inserite nel testo brevi spiegazioni, alla pari della traduzione francese.

Le traduzioni differiscono anche per quanto riguarda il trattamento del coro. Nelle traduzioni di Parmentier e Zilliacus si distingue la corifea dal coro o dal semicoro, mentre in quelle di Susanetti, Sanguineti e Coleridge non si usa tale distinzione.

4. *Le Sette unità di tempo in cui è diviso lo sviluppo delle vicende nelle due opere*

Per *Il nome della rosa* c'è una corrispondenza diretta e naturale tra le Sette unità di tempo e i Sette giorni.

Le Troiane non sono divise esplicitamente in differenti atti o scene. Ci sono tuttavia diversi modi di dividere il dramma, di cui il seguente rappresenta uno fra altri possibili.

In primo luogo pare naturale considerare la parte dell'apparizione di Poseidone e Atena e del loro colloquio come un prologo a tutto quello che seguirà. Questo prologo rappresenterà quindi la prima parte in cui abbiamo diviso il dramma.

In secondo luogo abbiamo usato i grandi interventi corali per la divisione del resto del dramma fino alla sesta parte. Infatti, presso Euripide tali interventi avevano spesso carattere di interludio fra due atti (cfr. per es. *Teaterhistoria*, trad., Halmstad 1965, p. 15). Con questo metodo si riesce a definire senza complicazioni gli interludi tra le parti II-III, III-IV, IV-V e V-VI. Si veda la tabella IX.

In terzo luogo consideriamo come una "fine dell'atto" il lungo dialogo tra Ecuba (sette interventi) e il coro (sei interventi) alla fine dell'episodio del funerale di

Astianatte (nel quale le parole lamentose sono dirette anche al morto ragazzino). Un indizio di più che si tratti veramente di una ”fine dell’atto” è costituito dal fatto che il dialogo è seguito da un intervento da parte della corifea che fa un breve commento alla triste morte del figlio di Andromaca, introducendo con poche parole – immediatamente dopo – l’episodio che seguirà (la distruzione della città e l’ordine alle troiane di imbarcarsi sulle navi greche).

Nella tabella IX c’è un prospetto della divisione del dramma in sette parti, ossia prologo e sei ”atti”, secondo la metodologia esposta qui.

Insomma, le sette parti del dramma di Euripide coincidono con i Sette giorni del *Nome della rosa*. Si ha quindi una divisione in ***Sette unità di tempo*** in tutti e due i casi.

5. *Altro*

Per gli appunti metodologici che riguardano specificamente le analisi topografiche, rimandiamo a II-2.2.2.1 (”Le piante, il loro orientamento, metodo per i confronti”).

Note

[1] Ricordiamo che il manoscritto latino steso da Adso alla fine del Trecento è il testo originale; poi c’è un’edizione secentesca di Mabillon (che aveva trovato il manoscritto nel monastero di Melk), seguita da una traduzione francese fatta dall’abate Vallet (edizione del 1842), la quale in ultimo è stata tradotta in italiano da Eco. Vedi l’informazione nel cap. ”Naturalmente, un manoscritto” del *Nome della rosa*, p. 11.

[2] Un esempio: terminato il processo ad Elena, Coleridge inserisce dopo le ultime parole di Menelao: ”***Exit MENELAUS, dragging HELEN with him***”. Presso Parmentier si legge invece: ”Ménelas s’éloigne avec son escort. Hécube reste de nouveau abimée dans sa douleur” (p. 71). Alcune battute prima (dopo l’ordine di Menelao di portarla a bordo) Parmentier ha inserito: ”On emmène Hélène” (p. 70). (Ma le parole di Coleridge sono naturalmente più espressive.)

II-2 LA STRUTTURA OMOLOGA *NOME DELLA ROSA-bis/LE TROIANE*

La struttura omologa NR-bis/TR che si definisce in questa parte dello studio consiste di 17 elementi omologhi. Gli elementi saranno chiamati elementi omologhi NR-bis/TR 1, 2, 3, ecc. Il primo è un elemento di base, gli altri sono complementari. L'elemento di base è definito nel capitolo che segue, gli elementi complementari in II-2.2.

II-2.1 ELEMENTO OMOLOGO DI BASE: NR-bis/TR 1 Le Sette unità di tempo e teatro delle vicende

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Nell'elemento di base definiremo da un punto di vista generale le vicende delle due strutture d'origine.

Le vicende della struttura NR-bis sono quelle che accadono all'abbazia durante i Sette giorni del racconto di Adso, dal cap. "Primo giorno, prima", nel quale Adso e Guglielmo appaiono per la prima volta, fino all'ecpirosi del cap. "Settimo giorno, notte".

Nella struttura TR le vicende sono quelle raccontate nelle *Troiane*, quelle cioè che coincidono con le Sette parti in cui abbiamo diviso la tragedia di Euripide, dal prologo in cui appaiono Poseidone ed Atena fino all'"atto finale" con gli ultimi lamenti delle troiane e il crollo di Pergamo.

Ricordiamo che un termine comune per i Sette giorni del *Nome della rosa* e le Sette parti delle *Troiane* sarà Sette unità di tempo (tabella VIII).

B. ANALISI COMPARATIVA

Il teatro delle vicende delle Sette unità di tempo (B1) – Dimensioni dei Territori (B2) – I costruttori dei Territori (B3) – Posizione dei Territori (B4) – I capi supremi (B5) – Il grande tesoro sottoterra (B6).

B1. IL TEATRO DELLE VICENDE DELLE SETTE UNITÀ DI TEMPO

Il teatro delle vicende dei Sette giorni del *Nome della rosa* è naturalmente tutta l'abbazia, a cui s'aggiunge qualche parte territoriale fuori delle mura come il sentiero che la mattina del Primo giorno portò Adso e Guglielmo fino all'abbazia (*Nome*, p. 29) e i luoghi della discesa a valle che Adso, Severino e alcuni porcai fecero il Quarto giorno alla ricerca di tartufo (pp. 290-292).

Per descrivere il complesso abbaziale guardiamo in primo luogo la pianta NR1a dove si vede un territorio circondato da mura e sul quale si trovano varie costruzioni di cui si distingue in modo particolare l'Edificio. Dal manoscritto di Adso sappiamo

che in principio l'Edificio era una rocca. Ascoltiamo la descrizione della sua prima visita notturna alla biblioteca insieme con Guglielmo:

> Mentre salivamo ci parve di udire un rumore di sopra.
> Ristemmo un attimo in silenzio, poi dissi: "È impossibile. Nessuno è entrato prima di noi..."
> "Ammesso che questa fosse la sola via d'accesso all'Edificio. Nei secoli passati questa era una rocca, e deve avere più accessi segreti di quanto non sappiamo." (*Nome*, p. 167)

L'Abate stesso non esita a chiamare l'Edificio proprio una rocca, come nel colloquio con Guglielmo il Sesto giorno:

> La casa dell'Abate era sopra il capitolo e dalla finestra della sala, grande e sontuosa, in cui egli ci ricevette, si poteva vedere, nel giorno sereno e ventoso, oltre il tetto della chiesa abbaziale, le forme dell'Edificio.
> L'Abate, in piedi davanti a una finestra, lo stava appunto ammirando, e ce lo indicò con un gesto solenne.
> "Ammirevole rocca," disse, "che riassume nelle sue proporzioni la regola aurea che presiedette alla costruzione dell'arca." (p. 447)

Vediamo anche come Adso lo descrive nel cap. "Primo giorno, terza": "Non avevo l'esperienza di un maestro muratore, ma mi avvidi subito che esso [l'Edificio] era molto più antico delle costruzioni che lo attorniavano, nato forse per altri scopi, e che l'insieme abbaziale gli si era disposto intorno in tempi posteriori" (p. 34).

Da queste testimonianze è chiaro come sul territorio dell'abbazia, in un primo tempo, ci fosse solo una rocca munita intorno alla quale furono erette altre costruzioni fino a che tutto il territorio ebbe l'aspetto di un castello con grandi mura e varie strutture dentro la cinta. E anche se gli uomini che all'inizio popolavano il "castello" erano di altra razza che i monaci di Abbone, le caratteristiche del territorio rimasero sostanzialmente sempre quelle di prima.

Possiamo quindi concludere che gli avvenimenti dei Sette giorni del *Nome della rosa* accaddero in un territorio costruito intorno a una rocca originaria e fortificato con grandi mura.

Vediamo ora come definire il teatro delle vicende delle *Troiane*. Come ben sappiamo queste vicende non si svolgevano dentro le mura di Troia ma fuori da esse, e più precisamente in "The Greek camp before Troy", come si legge nella traduzione inglese di Arthur Way delle *Troiane* (p. 355). Questo campo si trovava quindi proprio presso la città di Troia; cfr. fig. 4 dove si vede parte della valle antistante il lato settentrionale di Troia.

Per quanto riguarda le caratteristiche di Troia si sa che era una città fortemente munificata e circondata da grandi mura, ma di piccole dimensioni almeno agli occhi della nostra epoca (vedi per es. pianta VIII, "Burg Troja"). Infatti, la lunghezza massima da una parte all'altra della cinta muraria più grande della cosiddetta sesta città, ossia Troia VI (che per grandezza coincide con Troia VII), non era più di circa

200 metri. (Per confronto possiamo constatare che l'espansione massima dell'Acropoli classica di Atene si aggira intorno ai 320 metri.) Per precisione dobbiamo aggiungere che al tempo della guerra troiana quella che chiamiamo la città di Troia (Troia VIIa) era con ogni probabilità una "città alta" (acropoli) con una "città bassa" che si estendeva verso sud e sudovest fuori delle mura: si veda per es. il sito internet *The Prehistoric Archaeology of the Aegean*, Lesson 27 ("Troy VII and the Historicity of the Trojan War"): "Remains of several houses outside the walls ... indicate that a lower city extended beyond the walls of the citadel in Troy VIIa as it had in Troy VI". (Per le varie città di Troia si rimanda alla digressione XVIII ed alla pianta IX, "Main archeological layers of the site of Troy/Hisarlik".)

Della "città alta" di Troia, cioè l'acropoli, sappiamo inoltre che era costruita intorno a una rocca originaria, la Pergamo. Ascoltiamo Schliemann (in traduzione italiana):

> Questo lavoro faticoso [gli scavi in profondità] ha prodotto tuttavia risultati interessanti per la topografia dell'acropoli, perché ha permesso di scoprire che tutta questa parte orientale del monte della rocca è un allargamento della Pergamo originaria, sorto soltanto dopo la distruzione della quarta città. (Schliemann, *La scoperta di Troia*, trad., Torino 1962 e 1995, p. 240)

La città di Troia della guerra omerica può quindi essere definita allo stesso modo dell'abbazia: un territorio fortificato con grandi mura e costruito intorno a una rocca originaria. Ed era presso questo territorio che si svolgevano le vicende delle *Troiane.*

- *Le vicende delle rispettive strutture accadono in o presso un territorio costruito intorno a una rocca originaria e fortificato con grandi mura. In seguito questi territori saranno chiamati semplicemente i Territori. Per distinguere il Territorio dell'abbazia da quello di Troia si aggiungeranno, se necessario, gli indici "NR" e "TR".*

Notiamo che volendo esprimere con una sola parola i concetti di "in" (entro, dentro) e "presso" possiamo ricorrere per es. alla preposizione latina "apud"([1]). Si può per questo aggiungere "apud" fra parentesi dopo "in o presso" nella conclusione.

B2. DIMENSIONI DEI TERRITORI

L'abbazia era di modeste dimensioni. La distanza massima da un muro all'altro sull'asse orizzontale non doveva infatti superare i 350 metri. Il calcolo si basa sulla supposizione che la lunghezza dell'altare maggiore della chiesa non dovesse superare i 4 metri (II-2.2.2.1, sez. C); usando tale lunghezza come metro per la rilevazione della massima distanza dell'abbazia si arriva a circa 320 metri, a cui, per non rischiare di sbagliare, applichiamo un margine di 30 metri.

Nel punto precedente abbiamo constatato che la lunghezza massima da una parte all'altra della cinta muraria di Troia VI, non superava i 200 metri circa. Anche il Territorio^{TR} era quindi di modeste dimensioni.

- *I Territori erano di modeste dimensioni non superando i 350 metri.*

B3. I COSTRUTTORI DEI TERRITORI

Purtroppo non sappiamo i nomi dei maestri muratori che eressero le costruzioni e le mura dell'abbazia. Disponiamo soltanto di un'indicazione generica di Adso circa i costruttori dell'Edificio:

> Era questa [l'Edificio] una costruzione ottagonale che a distanza appariva come un tetragono ... i cui lati meridionali si ergevano sul pianoro dell'abbazia, mentre quelli settentrionali sembravano crescere dalle falde stesse del monte, su cui s'innervavano a strapiombo. Dico che in certi punti, dal basso, sembrava che la roccia si prolungasse verso il cielo, senza soluzione di tinte e di materia, e diventasse a un certo punto mastio e torrione (opera di giganti che avessero gran familiarità e con la terra e col cielo). (*Nome*, p. 29)([2])

Nel caso della città di Troia siamo un po' più fortunati in quanto la storia mitica di Ilio racconta che almeno le mura furono edificate da due dei e un eroe. In una nota al testo del dramma Susanetti scrive:

> Per scontare una punizione inflitta da Zeus, Poseidone e Apollo servirono per un anno Laomedonte, signore di Troia. E per lui costruirono la cinta muraria della città ... Da Pindaro ... si apprende che gli dei associarono alla loro opera di edificazione anche l'eroe Eaco (*Troiane*, p. 147)

Per Poseidone e Apollo non è naturalamente esagerato affermare che anche loro avevano "gran familiarità e con la terra e col cielo".

- *Tra i costruttori dei Territori c'erano anche quelli che avevano grande familiarità e con la terra e con il cielo.*

B4. POSIZIONE DEI TERRITORI

Il Territorio di Abbone era situato in cima ad un alto colle. Lo sappiamo da un paio di citazioni, per es.

> Anzi, scesi che fummo di molto, mi voltai a guardare la cima del monte, e non vidi più nulla: da metà della salita in avanti, la sommità del colle, il pianoro, l'Edificio, tutto, scomparivano tra le nubi. (*Nome*, p. 291: Adso descrive la discesa per cercar tartufo insieme con Severino e alcuni porcai.)

> Era una bella mattina di fine novembre. Nella notte aveva nevicato un poco ... Al buio, subito dopo laudi, avevamo ascoltato la messa in un villaggio a valle. Poi ci eravamo messi in viaggio verso le montagne, allo spuntar del sole. (p. 29: Guglielmo e Adso si avvicinano all'abbazia, il Primo giorno.)

Un altro fattore che caratterizza la posizione dell'abbazia è la distanza dal mare, sulla quale ci informa Adso stesso (cap. "Quarto giorno, sesta"): "Il mattino del nostro arrivo, quando già eravamo tra i monti, a certi tornanti, era ancora possibile scorgere, a non più di dieci miglia e forse meno, il mare" (p. 291). Non si sa di quale "miglio"

si trattava, ma poteva bene essere un miglio romano, cioè circa 1,48 chilometri; però, dato che per Adso un miglio (ossia mille passi) poteva essere un po' più lungo, ci pare di non rischiare di sbagliare se interpretiamo "non più di dieci miglia e forse meno" come 20 chilometri al massimo.

Il mare era anche visibile dalla collina dell'abbazia; cfr. quello che Severino afferma a Guglielmo nel "dialogo dottissimo" del Primo giorno: "... [il] Signore, che ha posto il nostro altopiano a cavallo di una catena che vede a meridione il mare, e ne riceve i venti caldi, e a settentrione la montagna più alta di cui riceve i balsami silvestri" (p. 74); e ritornando al cap. "Quarto giorno, sesta" (la ricerca di tartufo) leggiamo che non si potevano vedere le coste per il tempo grigio: "Quel mattino invece tutto era grigio, e quasi bianco latte, e non v'erano orizzonti anche quando le gole si aprivano verso le coste lontane" (p. 292).

Insomma, l'abbazia era situata su una collina a una distanza di non oltre 20 chilometri dal mare, il quale si poteva vedere dalla stessa collina.

Vediamo ora come queste caratteristiche possano applicarsi anche al Territorio^{TR}. Per quanto riguarda la posizione alta su una collina non è una novità che la città di Troia si trovava sulla collina di Hissarlik. Sappiamo pure che Troia non era molto distante dal mare: citiamo per es. Wieland Schmied, curatore italiano del testo classico di Schliemann, per avere una cifra abbastanza precisa:

> Heinrich Schliemann, sulla scorta soprattutto dell'*Iliade* di Omero, la cercò piú a nord, in una collina detta Hissarlik, alta una cinquantina di metri sul livello del mare, di lato alla valle del fiume Scamandro, a circa 5 chilometri di distanza dal mar Egeo e dallo stretto dei Dardanelli.([3]) (Schmied, *Lo scavo di Troia*, in Schliemann, op. cit., p. 21)

Si consulti pure la pianta X ("Posizione di Troia") dove si vedono Troia, le coste del mar Egeo e dell'Ellesponto, i fiumi Scamandro e Simoe, nonché i monti circostanti.

E dall'altura di Hissarlik si poteva anche vedere il mare. Leggiamo quanto Schliemann scrive (in traduzione inglese):

> The view from the hill of Hissarlik is extremely magnificent. Before me lies the glorious Plain of Troy, which, since the recent rain, is again covered by grass and yellow buttercups; on the north-north-west, at about un hour's distance, it is bounded by the Hellespont. (Schliemann, *Troy and Its Remains ecc.*, trad., London 1875, p. 68)

Dalla collina di Hissarlik si vede quindi il mare, che sulla fig. 5 è la striscia bianca all'orizzonte. (Si sa del resto che anche oggi, se il tempo lo permette, il mare può essere visto dalle rovine della vecchia Troia.)

- *Sia l'abbazia che la città di Troia avevano una posizione su una collina che distava non oltre 20 chilometri dal mare, il quale era visibile dalla stessa collina.*

B5. I CAPI SUPREMI

Il vecchio con molti figli (B5.1) – Il curatore del trasporto della salma di un personaggio famoso (B5.2) – Il fato di essere ucciso in relazione alla distruzione del Territorio (B5.3).

B5.1. IL VECCHIO CON MOLTI FIGLI

Il capo supremo dell'abbazia era naturalmente Abbone nella sua qualità di Abate. Era un uomo vecchio avendo circa 70 anni, anno più anno meno. Lo si sa perché in gioventù aveva assistito san Tommaso d'Aquino alla sua morte, nel 1274:

> Abbone – si dice – era figlio naturale del signore di questa plaga, era cresciuto nell'abbazia di Fossanova, si diceva che giovinetto avesse assistito san Tommaso quando morì laggiù e avesse curato il trasporto di quel gran corpo giù per la scala di una torre da dove il cadavere non riusciva a passare... quella era la sua gloria, mormoravano i maligni quaggiù... (*Nome*, p. 424)

Supponendo che Abbone avesse 15-20 anni alla morte del Doctor Angelicus, doveva quindi avere 68-73 anni nel 1327, quando avvennero le vicende della Settimana fatale.

L'abbazia di Abbone non era grande, aveva solo sessanta monaci, ciò che si legge qua e là nel romanzo, per es.: "'Certo, è un'abbazia piccola ma ricca,' ammise con sussiego l'Abate. 'Centocinquanta famigli per sessanta monaci' (p. 41). Per i monaci di un monasterio si usa talvolta anche la denominazione "figli"; cfr. per es. l'omelia di Paolo VI nella consacrazione della chiesa dell'Archicenobio di Montecasino (24 ottobre 1964): "Pace a voi, Figli di San Benedetto, che di nome così alto e soave fate emblema dei vostri monasteri" (da Internet: vedi la bibliografia).

Insomma, Abbone era un uomo vecchio che aveva 60 figli (in senso metaforico), i quali erano tutti di sesso maschile in quanto monaci.

Priamo, capo supremo di Troia fino alle Sette unità di tempo, aveva quasi le stesse caratteristiche. (Per la sua morte vedi più sotto). Era vecchio, come si legge parecchie volte nell'*Iliade*, per es. in queste righe del racconto della visita del re nella tenda di Achille (nella classica traduzione di Vincenzo Monti): "E colla destra [Achille] sollevò il cadente / Veglio, il bianco suo crin commiserando / Ed il mento canuto" (*Iliade*-Monti, XXIV, vv. 652-654); "Buon vecchio, sia così, soggiunse Achille" (v. 851); "Destasi il vecchio sbigottito" (v. 874).

Se Abbone aveva sessanta figli (monaci), Priamo era padre di "solo" cinquanta figli maschi, generati da diverse madri (fra cui Ecuba); leggiamo per es. in *Myth Index. Greek Mythology* (online edizione), voce "Priam": "According to the Homeric tradition, he was the father of fifty sons, nineteen of whom were children of Hecabe, to whom others add an equal number of daughters". Cfr. anche *Ephemeridos belli troiani* di Dictys Cretensis([4]): "ceterum se diversi partus quinquaginta filiorum patrem beatissimum regum omnium habitum ad postremum Alexandri natalem diem,

quem evitari ne dis quidem praecinentibus potuisse" (III:26). Anche i versi 501-505 dell'*Eneide* sono illustrativi.

- *La funzione di capo supremo del rispettivo Territorio durante o poco prima delle Sette unità di tempo competeva a un uomo vecchio che aveva, metaforicamente o no, molti figli (50-60) di sesso maschile.*

Sul conto di Abbone si può aggungere che, a parte il fatto che il suo nome è coniato in base alla parola aramaica "abba" ("padre") con l'aggiunta del suffisso "one"([5]), lui era anche un "padre" in senso religioso.

B5.2. CURATORE DEL TRASPORTO DELLA SALMA DI UN PERSONAGGIO FAMOSO

Nel punto precedente abbiamo allegato una citazione (*Nome*, p. 424) in cui si legge che Abbone, in gioventù, aveva assistito il morente Tommaso d'Aquino, la cui fama è universale in tutta la cristianità specialmente cattolica. Ma si legge pure che aveva "curato il trasporto di quel gran corpo giù per la scala di una torre da dove il cadavere non riusciva a passare" (ibid.). Egli poteva quindi vantarsi di essere curatore del trasporto della salma di una persona famosa.

Così anche Priamo. Infatti, nell'ultimo libro dell'*Iliade* si racconta con tanti particolari come il pietoso padre, in compagnia del fedele araldo Ideo, si rechi alla tenda di Achille nel campo nemico per riscattare il corpo morto di Ettore ucciso in combattimento dall'eroe greco, e come il re nell'alta notte si affretti, sempre assistito dall'araldo, a portare indietro a Troia la salma coricata su un plaustro. Citiamo alcuni passi illustrativi del ritorno dal campo nemico (traduzione di Monti):

> Rïentrò [Achille] quindi nella tenda, e sopra / il suo seggio col tergo alla parete / sedutosi di fronte a Prìamo, disse: / Buon vecchio, il tuo figliuol, siccome hai chiesto, / è in tuo potere, e nel ferètro ei giace. / Potrai dell'alba all'apparir vederlo, / e via portarlo. (vv. 756-762)
>
> Destasi [nella notte] il vecchio sbigottito [per la visita di Mercurio], e sveglia / l'araldo: aggioga l'Argicida istesso [Mercurio] / i cavalli e le mule, e presto presto / spinti i carri, invisibile traversa / gli accampamenti [nemici]. (vv. 874-878)
>
> volò Mercurio al cielo, e i due canuti / con gemiti e lamenti alla cittade / celeravan la via. Grave del caro / cadavere davanti iva il carretto, / né d'uomo orecchio, né di donna ancora / il fragor ne sentìa. (vv. 882-887)
>
> E le lagrime, i gemiti, le grida / sul deplorato Ettorre avrìan l'intero / giorno consunto su le meste porte, / se Prïamo dal cocchio all'inondante / turba rivolto non dicea: Sgombrate / al carro il varco: pascervi di pianto / su quel corpo potrete entro la reggia. / S'aprì la folta, passò il carro, e giunse / negl'incliti palagi. (vv. 908-916)

Questa è quindi una parte del lungo racconto del famoso riscatto della salma di Ettore, con il successivo trasporto del corpo dal campo nemico.

E per quanto riguarda la fama di Ettore, essa è forse anche più grande e più universale di quella del Doctor Angelicus.

- *Tutti e due erano stati curatori del trasporto della salma di un personaggio famoso.*

B5.3. IL FATO DI ESSERE UCCISO IN RELAZIONE ALLA DISTRUZIONE DEL TERRITORIO

L'uccisione (B5.3.1) – Gli uccisori (B5.3.2).

B5.3.1. L'UCCISIONE

Abbone morì di asfissia rinchiuso in una scala segreta dentro l'Edificio, poco prima o poco dopo l'inizio dell'incendio catastrofale. Nella notte fatale aveva cercato di raggiungere il finis Africae attraverso una via segreta che cominciava dall'ossario. Guglielmo spiega:

> Mi ero sempre chiesto se non vi fosse un altro accesso al finis Africae, in questo Edificio così pieno di passaggi. Evidentemente c'è; dall'ossario, prima di salire in cucina, si apre un tratto di parete e si sale per una scala parallela a questa, nascosta nel muro, fuoriuscendo direttamente nella stanza murata. (*Nome*, p. 461)

Ma Abbone, dopo essere entrato nel passaggio, non poteva uscirne perché Jorge, che era già nel finis Africae aveva bloccato sia l'entrata che l'uscita del passaggio. Guglielmo e Adso, che anch'essi si trovavano nell'Edificio a quell'ora, sentivano nel muro il rumore sordo di colpi, evidentemente di una persona disperata. Alla domanda di Adso chi poteva essere, il Maestro rispose che nel passaggio segreto c'era una persona e nel finis Africae un'altra:

> Una [Jorge] è nel finis Africae, un'altra [Abbone] ha cercato di raggiungerla, ma quella in alto deve avere bloccato il meccanismo che regola entrambe le entrate. Così il visitatore è rimasto intrappolato. E deve agitarsi molto perché, immagino, in quel budello non passerà molta aria. (ibid.)

Guglielmo e Adso si affrettano a salire in biblioteca per entrare nel finis Africae e cercare di salvare l'infelice nel "budello". Entrano attraverso lo specchio e lì dentro trovano Jorge seduto a un tavolo in mezzo alla stanza: "'Sei tu, Guglielmo da Baskerville?' chiese. 'Ti attendevo da oggi pomeriggio prima di vespro, quando venni a rinchiudermi qui. Sapevo che saresti arrivato'" (p. 467).

Poi segue un dialogo fra Guglielmo e Jorge, da cui risulta che il monaco cieco ha bloccato e chiuso intenzionalmente il passaggio distruggendone il meccanismo, che era impossibile salvare la vita dell'Abate e che l'aveva ucciso perché non poteva più fidarsi di lui, il quale, disperato com'era per le cose accadute nel monastero, voleva por fine ai misteri della biblioteca aprendo il finis Africae. Ma questo non lo voleva Jorge, che invece uccise l'Abate intrappolandolo con inganno in un passaggio dove mancava l'aria.

Date anche le altre morti di cui era autore Jorge, non è esagerato considerarlo un omicida spietato. Non a torto Guglielmo lo chiamava diavolo e Anticristo (pp. 480, 494).

Anche il capo supremo di Troia aveva il fato di essere ucciso in relazione alle Sette unità di tempo, e più precisamente nel disordine generale della conquista greca della città prima delle Sette unità di tempo([6]). Virgilio racconta come il vecchio re fosse ucciso da Neottolemo (ossia Pirro) dopo aver cercato di vendicare l'uccisione del figlio Polite, avvenuta presso l'altare del palazzo davanti agli occhi dei genitori stessi (Priamo ed Ecuba):

> sic fatus senior [Priamo] telumque imbelle sine ictu / coniecit, rauco quod protinus aere repulsum, / et summo clipei nequiquam umbone pependit, / cui Pyrrhus: "referes ergo haec et nuntius ibis / Pelidae genitori [Achille, padre di Neottolemo]. illi mea tristia facta / degeneremque Neoptolemum narrare memento. / nunc morere." hoc dicens altaria ad ipsa trementem / traxit et in multo lapsantem sanguine nati, / implicuitque comam laeua, dextraque coruscum / extulit ac lateri capulo tenus abdidit ensem. / haec finis Priami fatorum, hic exitus illum / sorte tulit Troiam incensam et prolapsa videntem / Pergama ... (*Aeneidos*, II, vv. 544-556)

Anche Dictys Cretensis racconta con poche parole come Priamo fosse ucciso "senza riguardo per l'età e la dignità" dallo spietato Neottolemo davanti all'altare del palazzo reale: "dein Priamum Neoptolemus sine ullo aetatis atque honoris dilectu retinentem utraque manu aram iugulat" (*Ephemeridis belli troiani*, V:12). Seneca chiama tale crimine (nefas) "maius admissum fide" (Seneca, *Troades*, v. 45).

Per quanto riguarda il carattere di Neottolemo basta leggere come egli uccise prima Polite e poi Priamo (*Aeneidos*, II, vv. 526-539). E nei già citati versi 547-549 Neottolemo stesso rivela il proprio carattere quando dice al re prima di ucciderlo: "referes ergo haec et nuntius ibis / Pelidae genitori. illi mea tristia facta / degeneremque Neoptolemum narrare memento". Quindi, anche Neottolemo era un omicida spietato, come Jorge da Burgos.

Il figlio di Achille aveva del resto ucciso tante altre persone, prima o dopo la caduta di Troia: si veda *Wikipedia italiana*, voce "Neottolemo".([7])

- *I capi supremi erano destinati ad essere uccisi da un omicida spietato durante o poco prima delle Sette unità di tempo.*

B5.3.2. GLI UCCISORI

Il color fuoco rosso (B5.3.2.1) – Gli oggetti preziosi portati ai Territori (B5.3.2.2) – Le morti degli uccisori (B5.3.2.3).

B5.3.2.1. IL COLOR FUOCO ROSSO

È chiaro che Jorge può essere legato al brutale Neottolemo soprattutto attraverso l'uccisione di Abbone (Priamo), ma sembra che ci siano anche altri legami, meno evidenti. Fatto sta che nell'ultima parte del sermone inquietante di Jorge del Quinto

giorno (compieta) il monaco fa un ritratto dell'Anticristo che sta per venire, descrivendone i tratti caratteristici:

> Questi sono i tratti che lo distingueranno: la sua testa sarà di fuoco ardente, il suo occhio destro iniettato di sangue, il suo occhio sinistro di un verde felino, e avrà due pupille, e le sue palpebre saranno bianche, il suo labbro inferiore grande, avrà debole il femore, grossi i piedi, il pollice schiacciato e allungato! (*Nome*, p. 408).

Dopo queste parole Guglielmo fa un commento riferito da Adso sedutogli vicino: "'Sembra il suo ritratto,' sogghignò Guglielmo in un soffio. Era una frase molto empia, ma gliene fui grato, perché i capelli mi si stavano rizzando sul capo" (ibid.).

Se Jorge aveva tale aspetto (in senso figurato, s'intende), uno dei tratti salienti che lo distinguevano era quello della testa di fuoco ardente.

Il crudele Neottolemo non aveva un aspetto di "fuoco ardente" bensì un nome alternativo che in greco significava "fuoco rosso": "Pirro". ("pyrrós" = "feuerfarben, gelbrot" secondo *Langenscheidts Taschenwörterbuch: Griechisch-Deutsch*, XII ed., 1914, Berlin-Schöneberg, p. 392). La ragione di questo secondo nome, che aveva ereditato da Achille, suo padre, è conosciuta. Citiamo da *Wikipedia italiana*, voce "Neottolemo":

> Achille portava ... il soprannome di Pirra, "la Fulva", poiché la madre Teti, dopo aver saputo da un oracolo che suo figlio sarebbe morto davanti a Troia, immaginò di nascondere il giovane rivestendolo di abiti femminili e facendolo vivere alla corte di Licomede, re di Sciro, dove visse per nove anni con le figlie del re, fra cui Deidamia [che divenne madre di Neottolemo], e, proprio per il colore dei suoi capelli di un biondo ardente, prese questo appellativo alla corte reale, che poi ereditò Neottolemo prendendo l'epiteto di Pirro. In ogni caso è riconosciuto con due nomi, Neottolemo e Pirro, usati indistintamente.

- *Tutti e due avevano in comune di essere caratterizzati, in senso figurato o meno, dal colore del fuoco rosso.*

B5.3.2.2. GLI OGGETTI PREZIOSI PORTATI AI TERRITORI

Un altro legame sarebbe che tutti e due avevano a che fare con l'arrivo al rispettivo Territorio di oggetti preziosi e di grande fama. Nel caso di Jorge sappiamo attraverso le indagini di Guglielmo che il monaco cieco, tanti anni prima della Settimana fatale, aveva portato da Silos (nell'odierna provincia di Burgos in Spagna) all'abbazia una certa quantità di manoscritti preziosi tra cui la famosa Poetica di Aristotele.

Entriamo nella scena in cui Guglielmo, dopo aver finalmente penetrato insieme con Adso nel finis Africae la notte dell'ultimo giorno, ci trova Jorge seduto a un tavolo; tra i due sorge uno scambio di parole con botte e risposte, e a un certo punto il Maestro dice con enfasi anaforica di voler vedere certi manoscritti:

> "Voglio vedere," disse Guglielmo, "l'ultimo manoscritto del volume rilegato che raccoglie un testo arabo, uno siriano e una interpretazione o trascrizione della 'Coena

> Cypriani'. Voglio vedere quella copia in greco, fatta probabilmente da un arabo, o da uno spagnolo, che tu hai trovato quando, aiuto di Paolo da Rimini, hai ottenuto che ti mandassero nel tuo paese a raccogliere i più bei manoscritti delle Apocalissi di Leon e Castiglia, un bottino che ti ha reso famoso e stimato qui all'abbazia e ti ha fatto ottenere il posto di bibliotecario, mentre spettava ad Alinardo, di dieci anni più vecchio di te. Voglio vedere quella copia greca scritta su carta di panno, che allora era molto rara, e se ne fabbricava proprio a Silos, vicino a Burgos, tua patria. Voglio vedere il libro che tu hai sottratto laggiù, dopo averlo letto, perché non volevi che altri lo leggesse, e che hai nascosto qui, proteggendolo in modo accorto, e che non hai distrutto perché un uomo come te non distrugge un libro, ma soltanto lo custodisce e provvede a che nessuno lo tocchi. Voglio vedere il secondo libro della Poetica di Aristotele, quello che tutti ritenevano perduto o mai scritto, e di cui tu custodisci forse l'unica copia." (*Nome*, p. 470)

Se Neottolemo non aveva personalmente portato a Troia degli oggetti della stessa preziosità e fama dei manoscritti di Silos, era stato almeno parte di una piccola comitiva che aveva persuaso il greco Filottete, che da Eracle aveva avuto l'arca e le frecce del dio, a lasciare Lemno (dove stava per una terribile ferita da un morso di un serpente velenoso) e venire con loro a combattere a Troia recandoci l'arca e le frecce dell'eroe. (Il motivo per cui Filottete si trovava a Lemno, è un altra storia; si veda qualunque enciclopedia di mitologia greca). Per conoscere le circostanze della partenza da Lemno consultiamo *Wikipedia italiana*, voce "Filottete", in cui si riferisce una delle versioni:

> Filottete rimase per dieci anni su quell'isola allora deserta, e vi sopravvisse uccidendo uccelli con le frecce d'Eracle. Frattanto davanti a Troia i Greci catturarono l'indovino Eleno, e seppero da quest'ultimo che la città non sarebbe mai caduta se Neottolemo ed il possessore dell'arco e delle frecce di Eracle (cioè Filottete) non fossero venuti a combattere in mezzo a loro.
> Ulisse partì dunque in ambasciata verso Lemno, accompagnato da Neottolemo e Diomede, e convinse Filottete ad unirsi a loro promettendogli la cura dei figli d'Asclepio, i medici delle schiere greche.

Tutti e tre arrivarono a Troia. Filottete fu guarito e con le frecce di Eracle riuscì a uccidere almeno tre avversari forse più (ibid.).

- *Tutti e due gli uccisori avevano agito, da soli o in compagnia, affinché fossero portati da lontano al rispettivo Territorio oggetti preziosi e di grande fama.*

A questo punto non ci sembra fuori luogo aggiungere che le frecce di Ercole erano velenose, come pure la Poetica di Aristotele, però solo dopo l'arrivo all'Abbazia.

5.3.2.3. LE MORTI DEGLI UCCISORI

Nel cap. "Settimo giorno, notte" si descrive come il vecchio monaco, davanti agli occhi di Guglielmo e Adso, nel finis Africae, prendesse a lacerare le pagine del libro proibito ponendosele in bocca, come i due cercassero di impedirlo creando invece trambusto e confusione nella stanza, come il vecchio riuscisse a spegnere il lume e fuggire dal finis Africae, come Adso riuscisse a sua volta ad accendere il lume

permettendo loro di continuare l'inseguimento del vecchio, eccetera. Fino a che la biblioteca cominciò a bruciare. A un certo punto Adso si voltò verso Guglielmo e vide

> proprio alle sue spalle, Jorge che si era avvicinato di nuovo. Il calore era ormai così forte che egli lo avvertì benissimo, seppe con assoluta certezza dove stava il fuoco, e vi gettò l'Aristotele.
> Guglielmo ebbe un moto d'ira e diede una spinta violenta al vecchio che urtò contro un armadio picchiando la testa contro uno spigolo e cadendo a terra... Ma Guglielmo ... non si prese cura di lui ... L'Aristotele, ovvero quanto ne era rimasto dopo il pasto del vecchio, già stava bruciando. (pp. 483-487)

Se Jorge non morì proprio in quell'instante, doveva sicuramente morire avvelenato nelle fiamme della biblioteca. Tutto sommato, una morte drammatica.

Come Jorge anche il figlio di Achille morì in modo drammatico, nel tempio di Apollo a Delfi. Secondo il testo di *Andromaca* di Euripide fu ucciso davanti all'altare del dio da un gruppo di cittadini i quali, su istigazione di Oreste, pensavano che Neottolemo fosse giunto alla città per rubare i tesori del tempio. Nella tragedia si legge (in traduzione inglese di Coleridge) come fu ucciso (un messaggero racconta a Peleo, padre di Achille):

> ... he crosses the threshold of the temple ... and was busy with his burnt-offering; when a body of men armed with swords set themselves in ambush against him in the cover of the bay-trees, and Clytemnestra's son [Oreste], that had contrived the whole plot was one of them. There stood the young man praying to the god in sight of all, when lo! with their sharp swords they stabbed Achilles' unprotected son from behind. But he stepped back, for it was not a mortal wound he had received, and drew his sword, and snatching armour from the pegs where it hung on a pillar, took his stand upon the altar-steps ... ; then cried he to the sons of Delphi, and asked them: "Why seek to slay me when I am come on a holy mission?" ... But of all that throng of bystanders, no man answered him a word, but they set to hurling stones. Then he, though bruised and battered by the showers of missiles from all sides, covered himself behind his mail and tried to ward off the attack, holding his shield first here, then there, at arm's length, but all of no avail; for a storm of darts, arrows and javelins, hurtling spits with double points, and butchers' knives for slaying steers, came flying at his feet ... At last, when they were hemming him in on all sides, allowing him no breathing space, he left the shelter of the altar, the hearth where victims are placed, and with one bound was on them as on the Trojans of yore; and they turned and fled like doves when they see the hawk. ... Calm and still my master stood there in his gleaming harness like a flash of light, till from the inmost shrine there came a voice of thrilling horror, stirring the crowd to make a stand. Then fell Achilles' son, smitten through the flank by some Delphian's biting blade. (Euripides, *Andromache*)([8])

- *Jorge e Neottolemo morirorno tutti e due in modo drammatico.*

B6. IL GRANDE TESORO SOTTOTERRA

Il Sesto giorno, dopo la morte di Malachia, Guglielmo voleva parlare con Nicola per informarsi delle vicende dei precedenti bibliotecari dell'abbazia. Il Maestro ed Adso

trovarono il vetraio nella cucina dell'Edificio insieme con i cuochi con cui stava discutendo (perché era da quel giorno anche cellario). Per aver più tempo per il colloquio, Nicola suggerì che andassero tutti e tre alla chiesa perché lì doveva sorvegliare, nella cripta del tesoro, il lavoro di politura delle teche. Entrarono in chiesa, passarono dietro l'altar maggiore e scesero una scaletta entrando "in una sala dalle volte molto basse sostenute da grossi pilastri di pietra non lavorata" (***Nome***, p. 421). Adso continua: "Eravamo nella cripta in cui si custodivano le ricchezze dell'abbazia, luogo di cui l'Abate era molto geloso e che si apriva solo in circostanze eccezionali e per ospiti di molto riguardo" (ibid.). Ecco quanto vedeva:

> Tutto intorno stavano teche di grandezza disuguale, all'interno delle quali la luce delle torce ... faceva risplendere oggetti di meravigliosa bellezza. Paramenti dorati, corone auree tempestate di gemme, scrigni di vari metalli istoriati con figure, lavori di niello, avori. Nicola ci mostrò estasiato un evangeliario la cui rilegatura ostentava mirabili placche di smalto che componevano una variegata unità di regolati scomparti, divisi da filigrane d'oro e fissati, a mo' di chiodi, da pietre preziose. Ci indicò una delicata edicola con due colonne in lapislazzuli e oro che inquadravano una deposizione dal sepolcro raffigurata in sottile bassorilievo d'argento sormontata da una croce aurea tempestata di tredici diamanti su di uno sfondo di onice variegato, mentre il piccolo frontone era centinato in agata e rubini. Poi vidi un dittico criselefantino diviso in cinque parti, con cinque scene della vita di Cristo, e al centro un mistico agnello composto da alveoli di argento dorato con paste di vetro, unica immagine policroma su di uno sfondo di cerea bianchezza. (pp. 421-422)

Ma c'era anche di più: dopo aver discusso con Guglielmo sul passato intricato dell'abbazia, Nicola "[c]i additava i tesori sparsi tutto intorno, e tralasciando croci e altre suppellettili, ci portò a vedere i reliquiari che costituivano la gloria di quel luogo" (p. 425), tra cui c'erano rarità come un brandello della tovaglia dell'ultima cena, la borsa di san Matteo, una tibia di santa Margherita, ecc. (pp. 425-426). E quanto ai reliquiari alcuni ne dovevano essere antichi come le reliquie stesse. Adso scrive:

> E poi [vidi] ancora altre reliquie che non riconobbi, di cui forse erano più preziosi i reliquiari e alcune (a giudicare dalla fattura dei loro contenitori, di argento annerito) antichissime (p. 426)

Ai fini del confronto con il tesoro troiano, che è naturalmente il cosiddetto "tesoro di Priamo"([9]), elenchiamo qui gli oggetti del "tesoro di Abbone" che sembrano più interessanti per un confronto.

> Teche di grandezza disuguale, all'interno delle quali c'erano oggetti di meravigliosa bellezza; corone auree tempestate di gemme; lavori di niello (secondo ***Wikipedia italiana*** il niello è "una lega metallica di colore nero che include zolfo, rame, argento e spesso anche piombo, usata come intarsio nell'incisione di metalli"); contenitori di reliquie di argento annerito; la scena della deposizione dal sepolcro raffigurata in bassorilievo

> d'argento; un dittico con tra l'altro la figura di un agnello composto da alveoli di argento dorato con paste di vetro; scrigni di vari metalli.

Vediamo ora il tesoro di Priamo (che non era proprio di Priamo perché apparteneva a Troia II, forse più di 1000 anni prima della guerra omerica). Cominciamo con le parole di Schliemann stesso (tradotte in inglese):

> This Treasure of the supposed mythical king Priam ... which I discovered at a great depth in the ruins of the supposed mythical Troy, is at all events a discovery which stands alone in archeology. (Schliemann, *Troy and Its Remains*, p. 22)

Si tratta quindi del famoso tesoro che Schliemann, nel maggio del 1873, aveva trovato nascosto a una profondità di circa 28 piedi (ibid., p. 15) nel grande muro di cinta di Troia II (vedi le figure 6a-b). Precisiamo che il tesoro fu trovato in un nascondiglio il quale, come la cripta del "tesoro di Abbone", era a fondo cieco. Si rammenti in proposito che anche la cripta della chiesa abbaziale potrebbe essere considerata un nascondiglio in quanto la parola "cripta" viene originariamente, attraverso il latino, da un verbo greco, ***krýptein***, che significa "nascondere, coprire" (*Grande Dizionario Garzanti*).

Il carattere di nascondiglio del luogo del tesoro si capisce leggendo il testo di Schliemann:

> In excavating this wall further and directly by the side of the palace of King Priam [secondo l'ipotesi erronea di Schliemann], I came upon a large copper article of the most remarkable form, which attracted my attention all the more as I thought I saw gold behind it ... While the men were eating and resting [dopo il segnale (prematuro) di pausa per fare colazione], I cut out the Treasure with a large knife, which it was impossible to do without the very greatest exertion and the most fearful risk of my life, for the great fortification-wall, beneath which I had to dig, threatened every moment to fall down upon me. (Schliemann, *Troy and Its Remains*, p. 323)

Schliemann suggerisce perfino che il tesoro si trovasse in origine in una cassa di legno, che poi è andata distrutta dal fuoco:

> As I found all these articles together, forming a rectangular mass, or packed into one another, it seems to be certain that they were placed on the city wall in a wooden chest ... This appears to be the more certain, as close by the side of these articles I found a copper key about 4 inches long, the head of which ... greatly resembles a large safe-key of a bank. (ibid., p. 333)

Ma in cosa consisteva il tesoro trovato? Schliemann stesso lo descrive accuratamente nel cap. XXIII di *Troy and Its Remains*, in particolare nelle pagine 324-340, dove ci sono anche figure e tavole illustrative. Dopo la pagina 22 del suo lavoro ha inserito una tavola con una "general view" del tesoro (vedi fig. 7a). In *Wikipedia italiana* (come pure nella versione inglese) c'è un sommario degli oggetti del tesoro:

> uno scudo di rame / un calderone di rame con manici / un oggetto di rame non identificato, forse la chiusura di una cassetta / un vaso d'argento contenent[e] due diademi d'oro, tre braccialetti, 8.750 anelli, due piccoli globuli, bottoni e altri piccoli oggetti d'oro (i cosiddetti "gioielli di Elena") / un vaso di rame / una bottiglia d'oro battuto / due coppe d'oro una battuta e una fusa / diversi globuli in terracotta rossastra / una coppa di elettro / sei lame di coltello in argento battuto, che Schliemann ritenne fossero state monete / tre casi d'argento con parti fuse in rame / diversi globuli e vasi in argento / tredici punte di lancia in rame / quattordici asce in rame / sette daghe in rame / altri manufatti in rame tra i quali la chiave di una cassetta (*Wikipedia italiana*, voce "Tesoro di Priamo")

Per meglio poter confrontare i due tesori precisiamo quest'elenco su qualche punto. In primo luogo descriviamo con maggior accuratezza i "gioielli di Elena" che si trovavano nel vaso d'argento (che era anche il più grande); seguiamo il testo di Schliemann:

> ... the largest silver vase, at the bottom of which I found two splendid gold diadems ... ; a fillet, and four beautiful gold ear-rings of most exquisite workmanship: upon these lay 56 gold ear-rings of exceedingly curious form and 8750 small gold rings, perforated prisms and dice, gold buttons, and sinmilar jewels, which obviously belonged to other ornaments: then followed six gold bracelets, and on the top of all the two small goblets. (*Troy and Its Remains*, p. 335)

Da questa descrizione è chiaro che possiamo affermare che gli oggetti del vaso erano "di meravigliosa bellezza", come pure gli oggetti che Adso vedeva nelle teche della cripta (*Nome*, p. 421). Uno dei diademi, che fa parte dei cosiddetti "gioielli di Elena", si vede in fig. 7b. (In questo contesto si deve naturalmente anche menzionare la famosa immagine di Sophia Schliemann adornata di questi gioielli.)

Dobbiamo in secondo luogo precisare che tra gli oggetti trovati si potevano anche vedere figure di vario tipo (la cui menzione manca nell'elenco di sopra); nel citato testo di Schliemann leggiamo per es. che tra i "gioielli di Elena" c'erano "four little cross chains, at the end of which hangs a glittering golden idol of the tutelar goddess of Troy" (p. 335), "at the end of every one of the sixteen chains there hangs a golden idol ... with the owl's head of the Ilian tutelary goddess" (p. 336); eccetera.

Per poter confrontare in modo chiaro gli oggetti del "tesoro di Priamo" con quelli del tesoro dell'abbazia, produciamo una tabella con gli oggetti che sembrano più adatti ad un confronto, fornendola anche di adeguate sintesi in base al confronto.

Il tesoro di Abbone	***Il "tesoro di Priamo"***	***Sintesi degli oggetti***
teche di grandezza disuguale, all'interno delle quali c'erano oggetti di meravigliosa bellezza	un vaso d'argento contenente oggetti d'oro di meravigliosa bellezza ("gioielli di Elena") tra cui:	uno o più contenitori con oggetti di meravigliosa bellezza
corone auree tempestate di gemme	due diademi d'oro tempestati di gemme	due o più ornamenti del capo in oro tempestati di gemme

lavori di niello* * Per il niello, lega metallica a base di argento, vedi la citazione più sopra di *Wikipedia italiana*.	una coppa di elettro* * L'elettro è una lega metallica di oro e di argento, usata nell'antichità (*Wikipedia italiana*, voce "Elettro").	uno o più oggetti di una lega metallica a base di argento
contenitori di reliquie di argento annerito	diversi globuli e vasi in argento	diversi oggetti d'argento
- la scena della deposizione dal sepolcro raffigurata in bassorilievo d'argento - un dittico con tra l'altro la figura di un agnello composto da alveoli di argento dorato con paste di vetro	- four little cross chains, at the end of which hangs a glittering golden idol of the tutelar goddess of Troy (tra i "gioielli di Elena") - at the end of every one of the sixteen chains there hangs a golden idol ... with the owl's head of the Ilian tutelary goddess (tra i "gioielli di Elena") ecc.	diverse figure in metallo prezioso (oro ed argento) tra cui uno o più animali di simbolismo religioso
scrigni di vari metalli	- una bottiglia d'oro battuto - due coppe d'oro di cui una battuta e una fusa - sei lame di coltello in argento battuto - un vaso di rame - tredici punte di lancia in rame ecc.	altri oggetti di vari metalli

Confrontando gli oggetti elencati dei due tesori con le relative sintesi possiamo formulare una conclusione.

- *Nella parte centrale di ambedue i Territori si trovava sottoterra, in uno spazio a fondo cieco, un grande tesoro composto tra l'altro da questi oggetti:*
  - *un contenitore con oggetti di meravigliosa bellezza*
  - *ornamenti del capo in oro tempestati di gemme*
  - *un oggetto di una lega metallica a base di argento*
  - *diversi oggetti d'argento*
  - *diverse figure in metallo prezioso, tra cui uno o più animali di simbolismo religioso*
  - *altri oggetti di vari metalli*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 1 (ELEMENTO DI BASE)

Nel corso di Sette unità di tempo accade una serie di vicende più o meno drammatiche in o presso (apud) un territorio costruito intorno a una rocca originaria e fortificato con grandi mura (il Territorio). La distanza massima da un muro all'altro

del Territorio non supera 350 metri. Il Territorio è situato su una collina che dista al massimo 20 chilometri dal mare, il quale è anche visibile dalla collina. Tra i costruttori del Territorio c'erano anche quelli che avevano grande familiarità con la terra e con il cielo.

La funzione di capo supremo del Territorio durante o poco prima delle Sette unità di tempo compete a un uomo vecchio che ha, metaforicamente o no, molti figli (50-60) di sesso maschile. Ha curato il trasporto della salma di un personaggio famoso e muore in relazione alla distruzione catastrofale del suo Territorio, ucciso da un omicida spietato.

L'uccisore è caratterizzato, in senso figurato o meno, dal colore del fuoco rosso. Ha agito, da solo o in compagnia, affinché fossero portati da lontano al Territorio oggetti preziosi e di grande fama. Muore in modo drammatico.

Nella parte centrale del Territorio si trova sottoterra, in uno spazio a fondo cieco, un grande tesoro composto tra l'altro da questi oggetti: un contenitore con oggetti di meravigliosa bellezza, ornamenti del capo in oro tempestati di gemme, un oggetto di una lega metallica a base di argento, diversi oggetti d'argento, diverse figure in metallo prezioso tra cui uno o più animali di simbolismo religioso, altri oggetti di vari metalli.

---

[1] Per precisione si aggiunge che il significato della preposizione "apud" è normalmente "presso" o "vicino a", ma soprattutto nel periodo postclassico la si usava anche nel significato di "in" (stato in luogo), come *apud villam, insulam, Asiam* (*Norstedts latinsk-svenska ordbok*, II ed., Stockholm 2001). Del resto, anche "presso" può assumere in certe circostanze il significato di "in", come "lettura scenica presso la biblioteca", "la mostra si svolge presso il Castello".

[2] Per la gran familiarità "e con la terra e col cielo" dei giganti, ricordiamo che questi esseri erano figli di Gea, che era stata fecondata dal sangue di Urano. Gea (o Gaia) era la dea primigenia della Terra. (Cfr. per es. *La Nuova Enciclopedia Universale Garzanti*, voce "Giganti").

[3] Al tempo della guerra omerica la distanza al mare doveva essere anche minore data la continua elevazione della terra che allontana la linea della costa.

[4] La cronaca di Dictys Cretensis è un'opera pseudoclassica. L'autore sarebbe stato compagno del re Idomeneo all'assalto a Troia. La versione latina (IV secolo d.C.) sarebbe una traduzione dal greco, che a sua volta risalirebbe a un manoscritto in lingua fenicia. Dell'esistenza della "prima" versione non ci sono prove reali, ma quella greca sembra essere esistita veramente (*Wikipedia inglese*, voce "Dictys Cretensis").

[5] Cfr. José Beluci-Caporalini, *O problema antropológico em o Nome da Rosa*, p. 84, in *Foro Latinoamericano* (novembre 2006).

[6] Precisiamo che la distruzione di Troia avvenne in due tappe: alla irruzione dei greci nella città (con l'aiuto del cavallo di legno) seguì – come di solito nelle guerre antiche – un gran disordine con incendi, saccheggi e violenze di ogni sorta (durante il quale Enea, con suo figlio, suo padre e altri, riuscì a fuggire); il giorno dopo (o qualche giorno dopo), quando il dramma delle *Troiane* comincia si vede ancora il fumo della città semidistrutta. Alla fine della tragedia Taltibio, l'araldo di Agamennone, dà ordine ai soldati greci di incendiare

tutta la città e raderla al suolo. Dopo di che la distruzione totale comincia, e in ultimo crolla anche Pergamo, l'antica rocca.

[7] È sempre arduo speculare sulle origini di un tratto caratteristico della psiche di un uomo. Ma per quanto riguarda gli esempi di cieca crudeltà da parte di Neottolemo, tale comportamento può essere spiegato – almeno secondo la sezione "Mitologia greca", voce "Pirro", del sito Internet *Mitologia e... dintorni* – alla luce della giovane età dell'uccisore: "Può stupire l'ovvio calcolo che il figlio di Achille non avesse più di dieci anni quando si avviò alla guerra di Troia: Achille infatti e Deidamia lo avevano concepito quando il decennale conflitto era nella fase iniziale e Ulisse aveva ordito l'inganno di cui si è detto. L'età poco più che infantile di Pirro, come peraltro già di Achille, spiega il suo temperamento impulsivo e generoso, ma anche capace di crudeltà spietata, come avvenne per il sacrificio della innocente Polissena" e, aggiungiamo, nell'uccidere davanti agli occhi di Ecuba il figlio e il marito.

[8] Non possiamo non ammettere che la morte davanti all'altare fosse un premio adeguato per Neottolemo che aveva ucciso il re di Troia e suo figlio Polite davanti a un altro altare.

[9] Bisogna aggiungere che si sono trovati anche altri tesori nel suolo di Troia, ma quello di Priamo è il più grande e più noto (cfr. per es. Frisch, *Europas kulturhistoria*, I, Stockholm 1962, p. 225).

II-2.2 GLI ELEMENTI OMOLOGHI COMPLEMENTARI

Gli elementi omologhi complementari sono complessivamente 16 e distribuiti in due serie: quelli che si basano su confronti tra ciò che accade nelle Sette unità di tempo (II-2.2.1), e quelli definiti a partire da corrispondenze tra strutture topografiche ed architettoniche dei due Territori (II-2.2.2). C'è quindi una serie di *elementi drammatici* e un'altra di *elementi topografici*. Cominciamo con la prima serie.

II-2.2.1 CIÒ CHE ACCADE NELLE SETTE UNITÀ DI TEMPO

Gli elementi omologhi complementari di questa prima serie ammontano a otto, un numero relativamente basso rispetto a quelli definiti in base alle strutture NR e DC. Tale discrepanza numerica dipende sostanzialmente dal minor volume del testo del dramma greco: nella traduzione italiana di Susanetti le vicende delle *Troiane* si svolgono in sole 44 pagine (88 con il testo originale a fronte). Però, a bilanciare tale ristretto numero di elementi se ne definiranno in II-2.2.2 altri otto alzando così il numero di elementi omologhi NR-bis/TR fino a diciassette, cioè quasi al livello del numero della struttura omologa NR/DC.

Gli elementi omologhi di II-2.2.1 si susseguiranno in uno spazio temporale in cui i giorni del *Nome della rosa* corrisponderanno ad altrettante parti del dramma di Euripide come l'abbiamo diviso secondo la metodologia esposta in II-1.2, sez. d. Al pari della struttura omologa NR/DC gli elementi della nuova struttura rispecchieranno anche, a modo loro, particolari delle strutture d'origine come singole parti o pezzi di un puzzle incompleto o sottoposto al "gioco deformante" come le immagini della stanza dello specchio nella biblioteca dell'Edificio.

II-2.2.1.1 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 2 L'esordio pacifico

A. OGGETTO DELL'ANALISI

La prima scena da definire del *Nome della rosa* si svolge nelle prime pagine del primo capitolo del Primo giorno, cioè nella Prima unità di tempo. Comincia pacificamente con due viaggiatori che si avvicinano all'abbazia. Sono Guglielmo e Adso.

> Era una bella mattina di fine novembre. Nella notte aveva nevicato un poco, ma il terreno era coperto di un velo fresco non più alto di tre dita. Al buio, subito dopo laudi, avevamo ascoltato la messa in un villaggio a valle. Poi ci eravamo messi in viaggio verso le montagne, allo spuntar del sole.
> Come ci inerpicavamo per il sentiero scosceso che si snodava intorno al monte, vidi l'abbazia. (*Nome*, p. 29)

La scena include il noto episodio di Brunello, il cavallo scappato dell'Abate, e si protrae fino alle conclusioni di Adso sulle capacità mentali del suo Maestro: "Così era il mio maestro ecc." (pp. 32-33). (Poi il filo del racconto continua e i due arrivano all'abbazia.)

Anche la prima parte della corrispondente scena delle *Troiane* ha un'atmosfera calma e pacifica nonostante l'immagine della città distrutta sullo sfondo. Siamo nel prologo del dramma, ossia nella Prima unità di tempo. Il primo personaggio ad apparire è Poseidone:

> Eccomi. Ho lasciato gli abissi dell'Egeo, i cori e le belle danze delle Nereidi: io sono Poseidone e questa è Troia. Le sue mura, le sue torri le avevamo costruite Apollo ed io: un lavoro perfetto. Da quella volta non ho mai smesso di amare la città dei Troiani. E ora, con il saccheggio dei Greci, è solo fumo e macerie. … Addio, mia città, un tempo eri prospera e felice! Addio belle torri! Se non fosse per la figlia di Zeus, per Atena, sareste ancora in piedi, salde sulle vostre fondamenta! (*Troiane*, p. 55)

Quando il dio sta per partire spunta all'improvviso la stessa Atena, e quest'incontro "potrebbe essere carico di tensioni e di pregressi rancori", come dice Susanetti nell'introduzione al dramma (*Ecuba e le altre: lo spettacolo delle vittime*) p. 6, perché (come si legge nell'esordio) Poseidone era uno dei costruttori della città, mentre la dea aveva aiutato i greci a distruggerla. Si stabilisce però subito un tono blando fra di loro:

> ATENA: Posso parlarti? Ho messo da parte le vecchie ostilità. Tu sei un dio tanto potente, un dio importante, il parente più stretto di mio padre.
> POSEIDONE: Ma sì, grande Atena! Una chiaccherata in famiglia fa sempre piacere. (*Troiane*, p. 57)

La scena continua con l'accordo fra i due sul ritorno dei greci (vedi il punto B2 più sotto) e finisce quando scompaiono dalla scena.

B. ANALISI COMPARATIVA

Il rappresentante della sapienza (B1) – La meraviglia (B2).

B1. IL RAPPRESENTANTE DELLA SAPIENZA

Come abbiamo già potuto constatare nel confronto tra Guglielmo e Virgilio, il Maestro era un uomo con una reputazione di sapienza (I-2.2.1, punto B5). Ma vedi in ogni modo qualche opinione di Adso:

> I francescani che avevo conosciuto in Italia e nella mia terra erano uomini semplici, sovente illetterati, e mi stupii con lui della sua sapienza. (*Nome*, p. 25)

> Infatti avevo avuto modo di accorgermi che il mio maestro, in tutto e per tutto uomo di altissima virtù, indulgeva al vizio della vanità quando si trattava di dar prova del suo acume e, avendone già apprezzato le doti di sottile diplomatico, capii che voleva arrivare alla meta preceduto da una solida fama di uomo sapiente. (p. 31: Riflessione di Adso dopo l'episodio di Brunello del Primo giorno.)

Si confronti pure il giudizio dell'Abate dopo il lungo colloquio con il Maestro il Secondo giorno: "Datemi il bacio della pace, frate Guglielmo. Con un uomo del vostro sapere potremmo discutere a lungo su sottili questioni di teologia e di morale" (p. 159).

Possiamo quindi affermare che Guglielmo è un buon rappresentante della sapienza.

Come lo è anche la dea Atena, sul conto della quale si legge per es. nella *Nuova Enciclopedia Universale Garzanti*, voce "Atena": "personificazione della sapienza".

- *Uno dei due personaggi comparsi è in ambedue i casi un rappresentante della sapienza.*

B2. LA MERAVIGLIA

Nel corso della scena del *Nome della rosa* si assiste a un momento di meraviglia, quando cioè Guglielmo fa una serie di prodigiose affermazioni intorno al cavallo scappato dell'Abate, affermazioni che si rivelano tutte esatte e veritiere. E lo fa senza aver visto l'animale. Quelli dell'abbazia che stavano ricercando il cavallo e avevano incontrato Guglielmo e Adso sul sentiero che conduce al monastero, si affrettano, dopo l'incontro, a continuare la ricerca lungo il sentiero indicato dal Maestro. Ascoltiamo Adso:

> Il cellario [il capo del gruppo dell'abbazia] ebbe un momento di esitazione [dopo aver parlato con Guglielmo], poi fece un segno ai suoi e si gettò giù per il sentiero di destra, mentre i nostri muli riprendevano a salire. Mentre stavo per interrogare Guglielmo, perché ero morso dalla curiosità, egli mi fece cenno di attendere: e infatti pochi minuti dopo udimmo grida di giubilo, e alla svolta del sentiero riapparvero monaci e famigli riportando il cavallo per il morso. Ci passarono di fianco continuando a guardarci alquanto sbalorditi e ci precedettero verso l'abbazia. (p. 31)

Ma non solo il cellario e gli uomini dell'abbazia erano meravigliati, lo era anche Adso, perché dopo che i monaci e i famigli se ne erano andati, egli porse una serie di domande al suo Maestro, dal quale ricevette altrettante risposte piene di mirabile acume e dottrina:

> "E ora ditemi," alla fine non seppi trattenermi, "come avete fatto a sapere?"
> "Mio buon Adso," disse il maestro. "È tutto il viaggio che ti insegno a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un grande libro ecc." (p. 31)

> "Sì," dissi, "ma il capo piccolo, le orecchie aguzze, gli occhi grandi..."
> "Non so se li abbia, ma certo i monaci lo credono fermamente. Diceva Isidoro di Siviglia che la bellezza di un cavallo esige 'ut sit exiguum caput et siccum prope pelle ossibus adhaerente, aures breves et argutae, oculi magni, nares patulae, erecta cervix, coma densa et cauda, ungularum soliditate fixa rotunditas' ecc." (p. 32)

> "Va bene," dissi, "ma perché Brunello?"
> "Che lo Spirito Santo ti dia più sale in zucca di quel che hai, figlio mio!" esclamò il maestro. "Quale altro nome gli avresti dato se persino il grande Buridano, che sta per

diventare rettore a Parigi, dovendo parlare di un bel cavallo, non trovò nome più naturale?" (p. 32)

La meraviglia della scena delle *Troiane* si avverte soprattutto da parte di Poseidone (e dai noi lettori o spettatori) perché Atena, che prima era stata fautrice della distruzione di Troia, rivela, contro ogni aspettativa, di aver cambiato posizione in favore dei troiani. Ascoltiamo gli dei dopo le prime battute pacifiche:

ATENA: Sei disponibile [per una chiacchierata]. Bene, perché ho una proposta di comune interesse.
POSEIDONE: Un nuovo ordine di Zeus o di un altro dio?
ATENA: No, la faccenda riguarda Troia. Ti vorrei mio alleato: sono venuta per questo.
POSEIDONE: Ma senti senti. Hai smesso di odiare Troia? Adesso che è ridotta in cenere, vieni a piangerla? (*Troiane*, p. 57)

Lo stupore di Poseidone che si avverte nell'ultima battuta, non sembra diminuire nelle battute che seguono:

ATENA: Non divagare, Vuoi condividere il mio piano? Mi aiuti a realizzarlo?
POSEIDONE: Va bene, ma prima voglio sapere che hai in mente: vieni per i Greci o per i Troiani?
ATENA: I Troiani prima erano miei nemici, ma adesso voglio farli contenti: voglio rovinare il ritorno all'esercito greco.
POSEIDONE: Cosa sono questi scatti inconsulti? Prima sei in un modo, poi in un altro: ami e odi a caso e non hai mai una misura! (p. 59)

In questo scambio di battute si noti pure che la meraviglia da parte di Poseidone gli ha fatto porgere delle domande che spieghino quanto sta dicendo la dea – proprio come le affermazioni di Gugliemo avevano spinto Adso a chiederne spiegazioni.

Prima di lasciare i compagni olimpici aggiungiamo che Poseidone si dimostrerà un fedele alleato della dea: si pensi per esempio al temporale nelle vicinanze dell'isola di Tenedo (non molto lontano dalla stessa Troia) in cui numerose navi greche naufragarono, per non parlare delle peripezie di Ulisse prima che potesse rivedere la sua Itaca. Il motivo del cambiamento di modo di Atena è che i "Greci hanno oltraggiato il tempio della dea: Aiace ha strappato dall'altare la supplice Cassandra e il resto dell'armata greca non si è preoccupato di sanzionare l'empietà" (Susanetti, op. cit., p. 7).

- *Nel corso delle scene si avverte un momento di meraviglia per quello che ha affermato il personaggio sapiente, una meraviglia tale da spingere l'altro a porgere delle domande.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 2

Nella Prima unità di tempo si assiste a una scena in vista del Territorio, nella quale si presentano due personaggi in un'atmosfera calma e pacifica. Uno dei personaggi è un

rappresentante della sapienza. Nel corso della scena si avverte un momento di meraviglia per quello che ha affermato il personaggio sapiente, una meraviglia tale da spingere l’altro a porgere delle domande.

II-2.2.1.2 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 3
Il corpo disteso per terra

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Nella mattina del Secondo giorno (Seconda unità di tempo) un corpo morto è trovato dai servi dell'abbazia in un grande orcio pieno di sangue (proveniente dal macello autunnale dei maiali). L'Abate, che ne è subito avvertito nella chiesa, interrompe le funzioni delle Laudi per accorrerci insieme a Guglielmo e altri monaci.

> L'Abate ordinò che si traesse dal liquido infame il cadavere ... I porcai esitanti si appressarono al bordo e bruttandosi di sangue ne trassero la povera cosa sanguinolenta. Come mi era stato detto, rimestato a dovere subito dopo esser stato versato, e lasciato al freddo, il sangue non si era raggrumato, ma lo strato che ricopriva il cadavere tendeva ora a solidificarsi, ne inzuppava le vesti, ne rendeva il volto irriconoscibile. Si appressò un servo con un secchio di acqua e ne gettò sul volto a quella misera spoglia. Qualcun altro si chinò con un panno a pulirne i lineamenti. E apparve ai nostri occhi il volto bianco di Venanzio da Salvemec, il sapiente di cose greche ... (*Nome*, p. 112)([1])

La scena da analizzare cominicia quando il morto giace per terra e continua fino a che si è formato un cerchio di monaci spaventati che vociano attorno al cadavere.

> Guglielmo si chinò sul cadavere, come se fosse uso a trattare corpi morti. Intinse il panno che giaceva accanto nell'acqua del secchio e deterse meglio il viso di Venanzio. Frattanto gli altri monaci si affollavano spaventati, formando un cerchio vociante a cui l'Abate stava imponendo il silenzio. (p. 113)

All'inizio della scena corrispondente delle *Troiane* si vede Ecuba giacere tutta sola per terra. Ascoltiamo parte del suo monologo introduttivo:

> Su, poveraccia! Alza la testa, tieni dritto il collo: Troia non c'è più e io non sono più una regina! Il destino è cambiato: rassegnati! ... Ah, il grande orgoglio di un tempo! Giù come un vela ammainata! Non era davvero niente! Che devo fare? Sto zitta? Parlo? Mi lamento? Non ne posso più di stare stesa per terra: è così dura! Mi fa male dappertutto. (p. 61)

Dopo il lungo monologo, ecco che entra in scena il primo semicoro di donne troiane le quali sono state spaventate dai lamenti della regina:

> SEMICORO A: Ecuba, perché urli? Cosa sono queste grida? Nelle tende abbiamo sentito i tuoi lamenti e ci siamo spaventati ... (pp. 63-65)

Dopo alcune battute fra Ecuba e il semicoro A, esce a sua volta dalla tenda il secondo semicoro, anch'esso composto di donne spaventate:

> SEMICORO B: Eccoci fuori dalla tenda di Agamennone. Tremiamo di paura, ma vogliamo sapere. Parla, regina: i Greci ci vogliono uccidere? I marinai sono già ai remi? (p. 65)

La scena TR finisce con un breve dialogo tra Ecuba e il semicoro B. (Poi viene l'intermezzo che commenta l'azione e prepara all'"atto" seguente.)

Per questa entrata in scena delle due parti del coro Susanetti commenta in una nota al testo:

> La parodo corale [la prima entrata in scena del coro] ... ha una struttura articolata. Il coro delle donne troiane si suddivide in due gruppi che fanno il loro ingresso in momenti distinti ... Il primo semicoro esce dalla tenda perché ha udito le urla e i gemiti di Ecuba ... il secondo semicoro entra in scena ai vv. 176 sgg. (*Troiane*, nota 38, p. 155)

A questa definizione si aggiunge che in tutti e due i casi le persone che si radunano attorno alla persona per terra è dello stesso sesso: nel *Nome della rosa* sono dei monaci e il coro delle *Troiane* è composto da sole donne.

B. ANALISI COMPARATIVA

Apparenza fisica delle persona per terra (B1) – Il trasporto dai luoghi abituali (B2) – La capacità di pensare in greco (B3).

B1. L'APPARENZA FISICA

Il corpo morto di Venanzio doveva agli occhi degli astanti essere in uno stato miserabile dove giaceva sulla terra tutto imbrattato di sangue: nella citazione più sopra (*Nome*, p. 112) l'aspetto del cadavere è descritto come "povera cosa sanguinolenta" e "misera spoglia". A quest'immagine si aggiunge che la figura ha anche il capo rasato. Lo si sa perché in qualità di monaco Venanzio portava la tonsura, cioè la totale e parziale rasatura dei capelli, proprio come si usava a quei tempi (vedi per es. *Wikipedia italiana*, voce "Il nome della rosa (film)": "Il regista impose a tutti gli attori la tonsura dei capelli, esattamente come usava allora tra i monaci").

Se Ecuba non è un cadavere vero e proprio ha invece l'apparenza di esserlo, almeno secondo quanto ella stessa afferma nella battuta dove esprime la propria paura per il futuro:

> Di chi sarò schiava? In che paese?
> Io, una povera vecchia, senza forze,
> un cadavere ambulante, il fantasma di me stessa! (*Troiane*, p. 67)

> Hélas, hélas! chez quel maître, où, en quelle région serai-je esclave, triste vieille, semblable à un frelon, figure misérable de morte, vaine image d'un trépassé? (*Les Troyennes*-Parmentier, p. 36)

> Ah me! ah me! Whose slave shall I become in my old age? in what far clime? a poor old drone, the wretched copy of a corpse, set to keep the gate or tend their children, I who once held royal rank in Troy. (*The Trojan Women*-Coleridge)

Per il miserabile stato fisico della regina si leggano anche le seguenti parole in cui non solo ribadisce il suo stato miserabile ma anche rivela di avere i capelli rasati:

> Avevo un trono e adesso sono qui
> per terra, accanto alla tenda di Agamennone!
> Io, una povera vecchia devastata,
> con i capelli rasati a zero,
> in segno di lutto,
> trascinata via da casa,
> a fare la schiava! (*Troiane*, p. 63)

- *Le persone per terra si trovano in uno stato miserabile e sono senza vita o paiono almeno esserlo; hanno i capelli rasati.*

Servono due commenti: abbiamo constatato che Ecuba aveva l'apparenza di un corpo morto mentre Venanzio era morto davvero. Questo rappresenta un altro esempio della tecnica (di Eco) di confrontare due elementi di cui uno è un oggetto reale e l'altro ha l'apparenza di esserlo; si veda anche I-2.2.4, punto B2.3, dove si mettono a confronto fuscelli veri e propri (in materia puzzolente di sterco e strame) con l'apparenza di fuscelli (anime congelate nel Cocito).
Per i capelli rasati di Venanzio si deve ammettere che tale elemento era fuori dal controllo dell'autore del romanzo.

B2. IL TRASPORTO DAI LUOGHI ABITUALI

In vita Venanzio si trovava normalmente nella parte centrale dell'abbazia (chiesa, dormitorio, chiostro) o nell'Edificio. Nella notte del Secondo giorno era nella biblioteca sfogliando le pagine avvelenate del libro proibito. Sentendo il forte veleno nella bocca e nel corpo scese in cucina per bere dell'acqua, ma invano. Quello che accadde dopo è spiegato con poche parole da Guglielmo:

> Berengario [che anch'egli era entrato nell'Edificio] trova il corpo di Venanzio in cucina, teme che ne nasca una indagine ... Non sa come fare, si carica il corpo in spalla e lo butta nell'orcio del sangue, pensando che tutti si convincessero che era annegato. (*Nome*, p. 473)

A questa soluzione elegante del mistero della morte di Venanzio, Guglielmo non era arrivato senza molto lavoro deduttivo; però, già nella mattina del Secondo giorno, quando insieme ad Adso stava esaminando il luogo intorno alla giara, aveva fatto delle osservazioni precise. Adso racconta:

> Ma ciò che più ci parve degno di interesse, era che tra quelle impronte [di piedi umani] si frammischiava una traccia più continua, come di qualcosa trascinato da chi aveva lasciato le impronte. In breve, una scia che andava dalla giara alla porta del refettorio, sul lato dell'Edificio che stava tra la torre meridionale e quella orientale. (p. 114)

Insomma, dopo la morte in cucina Venanzio era stato trascinato da Berengario al recipiente di sangue che si trovava davanti agli stabbi, cioè in un luogo che lo sfortunato monaco non era solito visitare. (Si precisa che il corpo morto di Venanzio, dopo essere stato buttato nell'orcio, fu tirato su dal sangue e posizionato per terra.)

Ecuba, se non è propriamente trascinata fuori dalle mura della città al luogo della scena, ci è evidentemente portata in un modo o nell'altro perché dice di dover essere trascinata via come schiava: cfr. le seguenti parole che abbiamo già citato più sopra:

> trascinata via da casa,
> a fare la schiava! (*Troiane*, p. 63)
>
> Comme esclave, on emmène la vielle que je suis (*Les Troyennes*-Parmentier, p. 34)
>
> Forth from my home to slavery they hale my aged frame (*The Trojan Women*-Coleridge)

- *Le persone per terra sono state portate dai loro luoghi abituali al posto della scena.*

B3. LA CAPACITÀ DI PENSARE IN GRECO

Sappiamo che Venanzio era un abile traduttore dal greco e la sua conoscenza della lingua era tale che Guglielmo non esita ad affermare che anche pensava in greco. Cogliamo il Maestro quando cerca di interpretare la carta di Venanzio con il messaggio segreto:

> Trasse dal saio la carta di Venanzio e rilesse: "La mano sopra l'idolo opera sul primo e sul settimo dei quattro." Si guardò intorno: "Ma certo! L'idolum è l'immagine dello specchio! Venanzio pensava in greco e in quella lingua, più ancora che nella nostra, *eidolon* è sia immagine che spettro" (*Nome*, p. 321)

Sulla capacità della regina di Troia di pensare in greco non ci devono essere dei dubbi.

- *Ognuna delle persone per terra ha o ha avuto la capacità di pensare in greco.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 3

Nella Seconda unità di tempo si vede una persona distesa per terra, attorno alla quale si radunano gradualmente altre persone di uno stesso sesso le quali sono spaventate e commentano a viva voce quello che accade sulla scena.

La persona per terra ha i capelli rasati, si trova in uno stato miserabile ed è senza vita o pare esserlo; è stata portata dai suoi luoghi abituali al posto della scena; ha o ha avuto la capacità di pensare in greco.

Nota

[1] Si rammenti che in I-2.2.5.3 abbiamo legato Venanzio, quando stava ancora immerso nel sangue, ad Alessandro Magno.

II-2.2.1.3 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 4
Le pessime notizie

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Nel Terzo giorno (Terza unità di tempo), prima del processo a Remigio, Guglielmo ed Adso stanno a conversare con l'Abate che annuncia l'imminente arrivo all'abbazia di Bernardo Gui, l'inquisitore francese. Abbone si allontana, e mentre Guglielmo e Adso rimangono a parlare, ad un tratto viene correndo Nicola da Morimondo per raccontare la notizia desolante che le due lenti di Guglielmo, sulle quali doveva lavorare, si erano rotte:

> In quel momento ci corse incontro Nicola da Morimondo, latore di pessime notizie. Mentre cercava di molare meglio la lente migliore, quella su cui Guglielmo riponeva tante speranze, essa si era rotta. E un'altra, che poteva forse sostituirla, si era incrinata mentre provava a inserirla nella forcella. (*Nome*, p. 216)

Il corrispondente momento delle *Troiane* si verifica quando nel secondo "atto" (Terza unità di tempo), prima della scena con Cassandra, Taltibio, il messaggero di Agamennone, viene avanti con passi spediti verso le donne troiane che lo vedono con timore. Il coro (o la corifea presso Parmentier) esclama:

> Ma ecco che arriva un messo dell'esercito greco. Avrà qualche novità da comunicare: viene avanti spedito. Che notizia ci porta? Me lo immagino già: schiave in terra dorica! (*Troiane*, p. 69)

Per la speditezza dell'arrivo di Taltibio, vedi anche le traduzioni di Parmentier e di Coleridge:

> Voici justement le héraut de l'armée grecque. Chargé d'un nouveau message, il vient d'un pas rapide l'accomplir. Que nous apporte-t-il ? que va-t-il dire ? Nous sommes bien désormais esclaves de la terre dorienne. (*Les Troyennes,* p. 38)

> But mark! a herald from the host of Danai, with store of fresh proclamations, comes hasting hither. What is his errand? what saith he? List, for we are slaves to Dorian lords henceforth. (*The Trojan Women*)

B. ANALISI COMPARATIVA

Qualità delle notizie e le reazioni alle stesse (B1) – Qualità particolare dei latori delle notizie (B2).

B1. QUALITÀ DELLE NOTIZIE E LE REAZIONI ALLE STESSE

Sappiamo già la qualità delle notizie di Nicola: "In quel momento ci corse incontro Nicola da Morimondo, latore di pessime notizie ecc." (*Nome*, p. 216). E la reazione di Guglielmo a queste notizie è amara, tanto che è quasi sul punto di buttarsi sull'infelice monaco. Adso riferisce:

> Era già l'ora del vespro e l'oscurità stava scendendo. Per quel giorno non si sarebbe più potuto lavorare. Un'altra giornata perduta, convenne amaramente Guglielmo, reprimendo (come mi confessò dopo) la tentazione di afferrare alla gola il vetraio maldestro, il quale d'altra parte era già abbastanza umiliato. (***Nome***, p. 216)

Anche nelle *Troiane* si assiste a una reazione forte da parte di chi riceve le notizie. Ma prima diamo un'occhiata al contenuto del messaggio. Entra l'araldo:

> TALTIBIO: Ecuba, sono Taltibio. Tu mi conosci bene: sono venuto spesso a Troia come araldo dell'esercito greco. Adesso sono qui con nuovi ordini.
> ECUBA: Ecco mie care [le altre donne troiane], proprio quello che temevo!
> TALTIBIO: Abbiamo finito il sorteggio, se è questa la tua paura. (***Troiane***, p. 69)

I greci avevano quindi deciso la spartizione delle troiane fra gli uomini dell'esercito vincitore. Ormai le donne sanno il loro brutale destino: quello di dover essere portate in paesi stranieri per divenire schiave di uomini che avevano ucciso i loro mariti, padri e figli, un messaggio insomma quanto mai desolante.

La reazione di Ecuba è forte. Dopo aver ascoltato il messo ella rivela la sua emozione in una esclamazione la quale, anche se già avvertita nella traduzione di Susanetti, è resa più efficace in quelle di Parmentier e Coleridge:

> Parla dunque! Dove? In una città della Tessaglia, a Ftia, in Boezia? (***Troiane***, ibid.)

> Hélas ! quelle ville de Thessalie, de Phthiotide ou du pays cadméen veux-tu ainsi nous désigner? (***Les Troyennes***, p. 38)

> Ah me! What city didst thou say, Thessalian, Phthian, or Cadmean? (***The Trojan Women***)

Aggiungiamo che nel testo greco la prima parola della riga è in traslitterazione "aiaî", che in tedesco significa "wehe!" o "ach!" (***Langenscheidts Taschenwörterbuch: Griechisch-Deutsch***, cit., p. 10.

Nelle battute che seguono Taltibio rende conto del destino di Cassandra, la vergine di Apollo, che deve essere concubina di Agamennone; di Polissena che doveva essere guardiana della tomba di Achille ma che ormai ha "smesso di soffrire", cioè è stata uccisa; di Andromaca che sarà moglie di Neottolemo, l'uccisore spietato di Priamo (e forse anche del piccolo Astianatte: vedi II-2.2.1.7, nota 2). E il destino di Ecuba stessa?

> ECUBA: E io, che non sto neanche in piedi
> senza il bastone, io a chi dovrò fare la serva?
> TALTIBIO: Sei toccata a Odisseo, signore di Itaca: sarai sua schiava. (***Troiane***, p. 73)

La reazione di Ecuba è prevedibile:

> No, no! Prendermi a pugni,
> battermi la testa,
> graffiarmi a sangue le guance,
> ecco cosa devo fare!

> Io schiava di quell'essere immondo ... (ibid.)

Insomma, le notizie che hanno provocato una tale reazione non sono soltanto cattive, sono pessime.

- *In ambedue i casi le notize trasmesse sono pessime e provocano una forte reazione emozionale da parte di chi le riceve.*

B2. QUALITÀ PARTICOLARE DEI LATORI DELLE NOTIZIE

Il nome di Nicola viene dal greco e significa "vittorioso tra il popolo" (*Il Nuovo Zingarelli*).

Anche Taltibio era vittorioso, ma lo era perché faceva parte dell'esercito vincitore. E che egli avesse avuto anche una parte attiva nella vittoria, lo si capisce fra l'altro alla fine del dramma, dove l'araldo conduce un gruppo di soldati con torce in mano con le quali si inizieranno le prime fiamme della distruzione di Troia.

> TALTIBIO: Mi rivolgo agli uomini incaricati di incendiare la città: è ora di darsi da fare con quelle torce, andate e appicate il fuoco. Quando avremo raso al suolo Troia, potremo partircene felici e contenti per casa nostra. (***Troiane***, p. 135)

- *I messaggeri sono persone vittoriose.*

Possiamo aggiungere che l'araldo di Agamennone era "vittorioso" anche in un modo indiretto (e piuttosto curioso) in quanto ricevitore di un premio che in realtà apparteneva al suo signore. Infatti, nel canto XXIII dell'*Iliade* vengono descritte le note gare fra le truppe greche (in onore del morto Patroclo), e all'ultima gara, la prova delle lance,

> si presentano Agamennone e Merione: ma con atto generoso e nobile Achille [il giudice], riconoscendo l'indiscutibile superiorità di Agamennone, gli concede il premio, un lebète [vaso emisferico], anche senza gareggiare. (Commento di Lea Nissim Rossi in *Iliade*-Monti, p. 653:)

E le ultime parole del canto di Omero sono: "A Merïone / Diede Achille la lancia, ed all'araldo / D'Agamennon [Taltibio] lo splendido lebète" (ibid., XXIII, 1131-1133).

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 4

Nella Terza unità di tempo una persona viene avanti con passi spediti per recare pessime notize le quali provocano una forte reazione emozionale da parte di chi le riceve. Il latore delle notizie è una persona vittoriosa.

II-2.2.1.4 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 5
La danza della figlia del principe

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Il Terzo giorno (Terza unità di tempo), dopo aver parlato con Ubertino nella chiesa, Adso decide di visitare da solo la biblioteca. Prende la via attraverso l'ossario arrivando prima allo scriptorium dove, fermatosi per qualche tempo, ha un intenso ricordo visivo della morte del fraticello Michele sul rogo a Firenze. Sale poi alla biblioteca, che però lascia dopo un po' perché sfogliando tra le pagine istoriate di alcuni libri si sente irrequieto e confuso. Scende, prima allo scriptorium e poi al refettorio. Ancora in uno stato di lieve confusione per le immagini istoriate si reca alla cucina per calmarsi e bere dell'acqua. Ma lì, nella penombra, incontra la ragazza senza nome la quale lo seduce accendendolo di un amore irresistibile.

La ragazza appare prima con una luce: "Perché mi avvidi subito che qualcuno stava nella cucina, presso al forno del pane: o almeno mi avvidi che in quell'angolo brillava un lume" (*Nome*, p. 245). Vedendo poi che non è solo nella cucina Adso spegne il suo lume, come lo fa anche la ragazza. Spenti i lumi i due giovani sono soli nella penombra della cucina. Avvicinatasi ad Adso la ragazza gli accarezza il viso, gesto che lo fa inebriare da un forte amore, e di colpo il giovane novizio identifica la ragazza con la sposa del *Cantico de' Cantici*:

> Cosa provai? Cosa vidi? ... In quell'istante si annullì in me il senso vigile della differenza. ... Di colpo la fanciulla mi apparve così come la vergine nera me bella di cui dice il Cantico. ... E "Come sei bella, mia amata, come sei bella," mi venne da mormorare, "la tua chioma è come un gregge di capre che scende dalle montagne di Galaad ..." (*Nome*, p. 248)([1])

Con questa identificazione tra la ragazza e Sullamita del *Cantico* la ragazza riceve una nuova serie di attributi i quali possono essere definiti a partire da come la Rosa di Saron è descritta nel *Cantico* ([2]), ciò che faremo nella sez. B più sotto.

Anche la scena corrispondente delle *Troiane* comincia con l'apparizione di un lume, e più precisamente nel momento in cui Cassandra, nel secondo "atto" (Terza unità di tempo), esce da una tenda portando in mano una fiaccola e comincia a recitare la sua parte estatica e insieme confusa in vista del suo "matrimonio" (che sarà poi un concubinato) con Agamennone. Leggiamo nelle *Troiane* (con un'aggiunta esplicativa di Parmentier inserita nella sua traduzione):

> TALTIBIO: Ma che succede là dentro? Cos'è quella luce? Hanno acceso una fiaccola? Cosa si sono messe in testa, queste troiane? Vogliono incendiare le tende?
> ...
> ECUBA: No, nessun incendio, è solo mia figlia Cassandra: sta correndo qui come una pazza.

[Cassandre entre en dansant, parée de ses insignes de prêtresse (branches de laurier, bandelettes de laine blanche, clef du temple); elle croit qu'elle célèbre son hyménée devant le santuaire d'Apollon et tient un flambeau. (*Les Troyennes*, p. 41)*]*

CASSANDRA: Su la fiaccola, qui: fai luce!
Ecco ecco: luce nel tempio!
Con la mia torcia onoro
questo luogo sacro.
Imeneo, Imeneo, dio delle nozze! (*Troiane*, p. 75)

B. ANALISI COMPARATIVA

Qualità della sposa e dello sposo (B1) – Azioni nel corso delle scene (B2).

B1. QUALITÀ DELLA SPOSA E DELLO SPOSO

Quando nel *Cantico* la sposa comincia una danza (vedi sotto) il coro dice: ”Quam pulchri sunt gressus tui in calceamentis, filia principis!” (*Canticum, 7:*1). Sullamita è quindi una figlia di principe. Sappiamo anche che sposerà un re, Salomone stesso, ciò che viene evidenziato tra l'altro dal coro che esorta le figliuole di Gerusalemme (Sion) a uscire a vedere lo sposo che sta venendo: ”Egredimini et videte, filiae Sion, / Regem Salomonem in diademate quo coronavit illum mater sua / In die desponsationis illius” (3:11). Bisogna pure aggiungere che nella *Vulgata* il *Cantico* porta il nome di ”Canticum Canticorum Salomonis”, anche se non è certo come interpretare il titolo (vedi in proposito per es. *Wikipedia inglese*, voce ”Song of Songs”).

Per quanto riguarda lo stato di Cassandra sappiamo naturalmente che anche lei è figlia di un principe, cioè di Priamo stesso. E lo sposo di Cassandra è, come abbiamo già detto, Agamennone, re di Argo. Ascoltiamo le parole di Cassandra:

Evviva lo sposo! Evviva me!
Ad Argo mi sposerò con un re!
Imeneo, Imeneo, dio delle nozze! (*Troiane*, p. 75)

- *Le due donne sono figlie di principi e sposeranno ognuna un re.*

B2. AZIONI NEL CORSO DELLE SCENE

L'estasi (B2.1) – La danza (B2.2) – L'uso del fuoco come simbolo dell'amore (B2.3).

B2.1. L'ESTASI

Nel ”Summarium” del *Cantico* esposto nella *Vulgata* leggiamo che all'inizio la sposa cade in estasi: ”Sponsa, sodalibus comitata, sponsum expectat, eoque adventante, uterque mutuum amorem declarat, adeo ut sponsa, extra se rapta, in exstasim incidat” (*Canticum*, Summarium: 1:1–2:7([3])).

Prima di uscire dalla tenda Cassandra è già caduta in estasi. Ecuba replica a Taltibio (vedi più sopra) quando si osserva una luce lì dentro:

> No, nessun incendio, è solo mia figlia Cassandra: sta correndo qui come una pazza. (*Troiane*, p. 75)

Più avanti, dopo i primi passi della danza della figlia, il coro, pensando evidentemente che l'estasi della giovane principessa possa aver brutte conseguenze, dice a Ecuba:

> Mia regina, è fuori di sé, fermala: è capace di andare ballando fino all'accampamento dei Greci! (p. 77)

Più avanti ancora Cassandra ammette lei stessa di essere ispirata divinamente:

> Sarò anche matta, ma adesso so quel che dico: niente deliri, almeno per un po'. (p. 79)

- *Ognuna delle due donne cade o è già caduta in estasi.*

B2.2. LA DANZA

Nel *Cantico* la sposa comincia a ballare. Leggiamo questo scambio di parole in cui la danza della sposa assomiglia a un "chorus castrorum", ossia "una danza a due schiere" (nella traduzione classica di Diodati, 6:13([4])):

(Chorus:)	Revertere, revertere, Sulamitis! Revertere, revertere ut intueamur te.
(Sponsa:)	Quid videbis in Sulamite, nisi choros castrorum?
(Chorus:)	Quam pulchri sunt gressus tui in calceamentis, filia principis! (*Canticum*, 6:12-7:1)([5])

Per questa danza notiamo che non è una danza qualunque ma una forma di danza nuziale; cfr. per es. *Svenskt bibliskt uppslagsverk*, cit., voce "dans", dove si legge in traduzione italiana: "Di un particolare tipo di danza è la 'danza delle armi' (più precisamente l'espressione significa in ebreo 'danza del campo'), di cui si fa menzione nel *Cantico de' Cantici*, 7:1 (6:12 nella traduzione svedese) e che di solito è considerata come un esempio di danza nuziale."([6])

Cassandra, poco dopo essere uscita dalla tenda, fa i primi passi di una danza nuziale e vuole che anche la madre, Ecuba, la segua:

> Su le gambe, balla, canta!
> Sì, sì, per Dioniso,
> come ai bei tempi,
> quando c'era papà!
> Questa è una danza santa.
> ...
> Balla, mamma cara, e ridi di gioia,
> balla insieme a me,
> segui i miei passi, uno qui, uno lì,
> e poi una bella giravolta. (*Troiane*, pp. 75-77)

- *Eseguono una danza nuziale.*

B2.3. L'USO DEL FUOCO COME SIMBOLO DELL'AMORE

Verso la fine del *Cantico* la sposa dice così di se stessa e dell'amore ("dilectio"):

> Pone me ut signaculum super cor tuum,
> Ut signaculum super brachium tuum,
> Quia fortis est ut mors dilectio,
> ...
> Lampades eius lampades ignis atque flammarum. (*Canticum*, 8:6)

Sullamita usa quindi il fuoco come simbolo dell'amore.

Già all'inizio della scena Cassandra porta una fiaccola in mano (vedi l'esordio della scena). Continua, sempre con la fiaccola in mano:

> Mamma, tu non fai altro che piangere
> per la morte del papà, per la nostra patria,
> e allora tocca a me levare la fiaccola,
> fare luce per il mio matrimonio,
> questa luce è per te, dio delle nozze
> per te, Ecate, signora dei morti,
> è così che si fa
> quando una ragazza si sposa. (*Troiane*, p. 75)

Del fuoco della fiaccola si sa che anche nei riti nuziali dell'antica Grecia esso simboleggiava l'amore. Vedi per es. "fiaccola accesa sostenuta dal dio Imeneo, emblema delle nozze" (***Wikipedia italiana***, voce "Nozze di Alessandro e Rossane"); "Torch. ... It has been used in initiation and fertility rites in many cultures and was the emblem, in Greek mythology, of Eros and Aphrodite, symbolizing the flame of love" (*Cemetery Symbols Found in Forest Lawn Cemetery, Buffalo, NY*, da Internet: vedi la bibliografia).

- *Le donne usano il fuoco come simbolo dell'amore.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 5

Terza unità di tempo. Una donna appare che all'inizio della scena porta un lume. È figlia di un principe e sposerà un re. Cade o è già caduta in estasi, esegue una danza nuziale ed usa il fuoco come simbole dell'amore.

Note

[1] Per queste parole cfr. *Vulgata*: "Quam pulchra es, amica mea! quam pulchra es! / ... / Capilli tui sicut greges caprarum / Quae ascenderunt de monte Galaad" (*Canticum*, 4:1).

[2] Bisogna aggiungere che il *Cantico*, a parte il suo contenuto sul piano letterario (interpretazione per litteram) è carico di simbolismo soprattutto religioso (interpretazione allegorica): nella tradizione ebraica la sposa può essere interpretata come Israele e lo sposo come Jahvè; nel cristianesimo la sposa rappresenta la Chiesa ("la vera Israele"), e lo sposo Cristo stesso. Il *Cantico* può anche avere un'interpretazione anagogica (il congiungimento

dell'anima con Dio). (***Svenskt bibliskt uppslagsverk***, Stockholm 1962-63, voce "Höga Visan"). In quest'analisi si prescinde dalle interpretazioni religiose.

[3] Il ***Summarium*** non c'è nella ***Nova Vulgata*** del 1979.

[4] In questa traduzione il verso 6:13 corrisponde ai versi 6:12-7:1 della ***Vulgata***.

[5] Nella ***Nova Vulgata*** il testo si esprime con più chiarezza riguardo alla danza della sposa: "Convertere, convertere, Sulamitis; / convertere, convertere, ut intueamur te. / Quid aspicitis in Sulamitem, / cum saltat inter binos choros?" (***Canticum***, 7:1). Diodati traduce dall'ebraico: "Ritorna, ritorna, o Sullamita; ritorna, ritorna, ché noi ti miriamo. Che mirerete nella Sullamita? Come una danza a due schiere" (***Cantico***-Diodati, 6:13).

[6] In svedese: "Ett särskilt slag av d. är den i Höga V. 7:1 (sv. öv. 6:12) omnämnda 'vapendansen' (det hebr. uttrycket betyder eg. 'lägerdans', vilken brukar räknas som exempel på bröllopsdans".

II-2.2.1.5 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 6
Il ricordo della persona amata

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Quarto giorno (Quarta unità di tempo). Passeggiando solo sul pianoro dell'abbazia Adso si sente invaso dall'amore attraverso le cose che lo circondano, e la sua mente è occupata dal ricordo della ragazza che aveva incontrato la notte precedente nella cucina dell'Edificio.

Dopo un lungo dialogo del terzo "atto" (Quarta unità di tempo) tra Andromaca ed Ecuba sulla loro terribile sorte (con un breve intervento del coro), la moglie di Ettore comincia il suo grande discorso in memoria di suo marito morto.

B. ANALISI COMPARATIVA

L'immagine della persona amata (B1) – La persona amata come rappresentante del Buono (B2) – La similitudine dell'animale da tiro (B3) – I due lati opposti dell'unione con la persona amata (B4) – Lo stato vergine (B5).

B1. L'IMMAGINE DELLA PERSONA AMATA

Cercando di fugare il ricordo della brutta vista del corpo annegato di Berengario Adso comincia a pensare intensamente alla ragazza raffigurandosi nella mente la sua immagine.

> Mi balzava alla mente sovreccitata il fantasma di Berengario gonfio di acqua, e rabbrividivo di ribrezzo e pietà. Poi, come per fugare quel lemure, la mia mente si rivolgeva ad altre immagini di cui la memoria fosse fresco ricettacolo, e non potevo evitare di vedere, evidentemente ai miei occhi (agli occhi dell'anima, ma quasi come se apparisse innanzi agli occhi carnali), l'immagine della fanciulla, bella e terribile come esercito schierato in battaglia. (*Nome*, p. 280)

> Io pensavo alla fanciulla. La mia carne aveva dimenticato il piacere, intenso, peccaminoso e passeggero (cosa vile) che mi aveva dato il congiungermi con lei; ma la mia anima non aveva dimenticato il suo volto (p. 281)

Adso non solo pensa intensamente a lei ma afferma pure di "averla sempre vicina", cioè di non poterla mai dimenticare:

> Era come se tutto il creato mi parlasse di lei, e desideravo, sì, di rivederla, ma ero pur pronto ad accettare l'idea di non rivederla mai più, e di non congiungermi mai più con lei, purché potessi godere del gaudio che mi pervadeva quel mattino, e averla sempre vicina anche se fosse stata, e per l'eternità, lontana. (ibid.)

Nel suo discorso in memoria di Ettore, Andromaca afferma che sarebbe un tradimento se dimenticasse la sua persona e cominciasse ad amare un altro uomo, ossia colui con cui deve sposarsi (il greco Neottolemo (o Pirro), figlio di Achille):

> Se metterò da parte il ricordo del mio caro Ettore e aprirò il cuore al mio nuovo sposo, sarò una puttana agli occhi del morto. (*Troiane*, p. 99)

> Si je regette de ma pensée le visage aimé d'Hector pour ouvrir mon cœur à l'époux d'aujourd'hui, je paraîtrai lâche au disparu (*Les Troyennes*-Parmentier, pp. 55-56)
>
> And if I set aside my love for Hector, and open my heart to this new lord, I shall appear a traitress to the dead (*The Trojan Women*-Coleridge)

Tra queste traduzioni ci pare che Parmentier sia più esplicito almeno per quanto riguarda l'espressione usata ("le visage aimé d'Hector") per rendere "Héctoros phílon cára" del testo greco.([1])

Da queste poche righe si può comunque concludere che Andromaca si ricorda bene della cara immagine di suo marito e che non lo dimenticherà mai, perché sarebbe un tradimento amare un altro.

Si aggiunge che se non potrà mai amare un altro, ciò significa che non potrà dimenticare il suo primo amato. Si legga in proposito la sua convinzione sulla fedeltà verso un coniuge amato: "Dimenticare il proprio marito per infilarsi in un nuovo letto, amare un altro? Che orrore!" (*Troiane*, p. 99)

- *Sia Adso che Andromaca hanno un buon ricordo dell'immagine della persona amata e affermano di non doverla mai dimenticare.*

B2. LA PERSONA AMATA COME RAPPRESENTANTE DEL BUONO

Paragonando la ragazza con tutte le bontà della creatura di Dio, Adso la vede come un rappresentante del Buono; ascoltiamo queste sue parole che sono in parte eloquenti, in parte estatiche:

> Era come se tutto il creato mi parlasse di lei ... Era, ora cerco di capire, come se tutto l'universo mondo, che chiaramente è quasi un libro scritto dal dito di Dio, in cui ogni cosa ci parla dell'immensa bontà del suo creatore, in cui ogni creatura è quasi scrittura e specchio della vita e della morte, in cui la più umile rosa si fa glossa del nostro cammino terreno, tutto insomma, di altro non mi parlasse se non del volto che avevo a mala pena intravisto nelle ombre odorose della cucina. (*Nome*, pp. 281-282)

Anche il seguente passo è significativo: "ma la mia anima non aveva dimenticato il suo volto, e non riuscivo a sentire perverso questo ricordo, anzi palpitava come se in quel volto risplendessero tutte le dolcezze del creato" (p. 281).

Per Andromaca Ettore rappresentava tutte le buone cose. Rivolgendosi al morto marito ella dice: "Ettore caro, eri il mio sposo ideale: eri intelligente, nobile, ricco, coraggioso, eri un grande!" (*Troiane*, p. 99). Si aggiunge che nella Grecia antica le qualità indicate facevano parte dell'idea dell'uomo perfetto.

- *Per Adso e Andromaca le persone amate erano rappresentanti del Buono.*

B3. LA SIMILITUDINE DELL'ANIMALE DA TIRO

Camminando sul pianoro Adso arriva alle stalle da cui vede uscire numerosi buoi i quali, all'improvviso, divengono per lui simboli della vera amicizia. Ispirato dalla

vista di tanti animali mansueti egli rappresenta con una similitudine il concetto della nostalgia affettuosa con il bue che sente la mancanza del compagno di lavoro davanti all'aratro:

> Frattanto il mio passo mi portava alle stalle dei buoi, che stavano uscendo in quantità guidati dai loro bovari. Mi parvero subito quali erano e sono, simboli di amicizia e bontà, perchì ogni bue sul lavoro si volge a cercare il proprio compagno di aratro, se per caso esso in quel momento sia assente, e a esso si rivolge con affettuosi muggiti. (*Nome*, pp. 285-286)

Volendo descrivere la sua nostalgia di Ettore, Andromaca ricorre alla similitudine della cavalla da tiro che sente la mancanza della compagna se ne è separata: "Nemmeno una cavalla si sottomette facilmente al giogo quando è separata dalla sua compagna" (*Troiane*, p. 99).

- *Per descrivere la nostalgia affettuosa Adso e Andromaca usano la similitudine dell'animale da tiro che sente la mancanza del compagno di lavoro.*

B4. I DUE LATI OPPOSTI DELL'UNIONE CON LA PERSONA AMATA

Tanti anni dopo la settimana fatale Adso cerca di valutare filosoficamente quello che sentiva il giorno dopo il congiungimento con la ragazza. Conclude che l'unione aveva due lati opposti, uno buono e uno cattivo. Sul conto positivo c'era il fatto che l'incontro nella cucina aveva fatto nascere in lui un forte sentimento di amore, che era anche arrivato a compimento; sul conto negativo registra invece che l'unione (soave di per sé) rappresentava una chiara rottura del voto di castità che aveva pronunciato come novizio; aveva cioè fatto una cosa quanto mai proibita.

> E quindi io pativo quella mattina ciò che era male per me, ma per altri forse era bene, e bene dolcissimo, per cui ora capisco che il mio turbamento non era dovuto alla pravità dei miei pensieri, in se degni e soavi, ma alla pravità del rapporto tra i miei pensieri e i voti che avevo pronunciato. E quindi facevo male a godere di una cosa buona sotto una certa ragione, cattiva sotto un'altra (*Nome*, pp. 282-283)

Più avanti ribadisce ancora i due lati opposti dell'unione con la fanciulla: "Parlo di quelli che furono i miei colpevoli ardori di gioventù. Erano male, ma la verità mi impone di dire che allora li avvertii come estremamente buoni" (p. 284).

Per Andromaca l'unione con Ettore – meta a cui aveva deliberatamente aspirato – conteneva due lati opposti, uno positivo e l'altro negativo. Lo concede lei stessa con queste parole: "Io desideravo avere una buona fama [cioè di diventare moglie di Ettore] e l'ho avuta, fin troppo, ma ho perso la felicità" (*Troiane*, p. 97). Sul conto positivo c'era quindi il fatto che aveva raggiunto la sua meta matrimoniale sposandosi con Ettore. Ma come moglie del più bravo figlio del re di Troia diventò anche una persona di riguardo e, come tale, divenne particolarmente interessante per l'ersercito vincitore. E la sorte volle che tra i greci fosse il figlio di Achille, l'uccisore di

Ettore([2]), a scegliere Andromaca per moglie. Sulla connessione tra la sua condizione di donna di riguardo (lato positivo dell'unione con Ettore) e il suo nuovo stato futuro di moglie schiava di uno dei greci odiati (lato negativo), Andromaca si esprime in questo modo efficace:

> Ma la fama della mia virtù è arrivata fino all'esercito greco ed è stata la mia rovina. Appena catturata, Neottolemo, il figlio di Achille, mi ha voluta per il suo letto: farò la serva in casa di assassini. (p. 99)

- *Per Adso e Andromaca l'unione con la persona amata aveva due lati opposti: uno positivo e uno negativo.*

B5. LO STATO VERGINE

Per quanto riguarda il congiungimento stesso Adso ammette di non averlo mai prima provato: "E credo che amore di concupiscenza fosse stato quello della notte, in cui volevo dalla fanciulla qualcosa che non avevo mai avuto" (*Nome*, p. 283). Adso era quindi vergine al momento di congiungersi con lei. (A parte questa esperienza Adso mantenne per tutta la sua vita il voto di castità: "Non esiterei a chiamar beato colui a cui fosse concesso di provare qualcosa di simile ... anche raramente, in questa vita (e di fatto lo provai solo quella volta)" (p. 252).)

Anche Andromaca si unì a Ettore come vergine: "Ero pura quando mi hai presa dalla casa di mio padre: ho perso la verginità nel tuo letto" (*Troiane*, p. 99).

- *Unendosi carnalmente con le persone amate Adso e Andromaca erano vergini.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 6

Quarta unità di tempo. Si assiste a una scena in cui una persona ha un buon ricordo dell'immagine di un'altra persona amata affermando di non doverla mai dimenticare. Per la persona amante l'altra persona è un rappresentante del Buono. Per descrivere la nostalgia affettuosa usa la similitudine dell'animale da tiro che sente la mancanza del compagno di lavoro. L'unione con la persona amata aveva per la persona amante due lati opposti di cui uno era positivo e l'altro negativo. Unendosi carnalmente con la persona amata la persona amante era vergine.

Note

[1] Anche nelle traduzioni di Sanguineti e di Zilliacus si usa un'espressione che sembra più vicina a quella originale: "la mia cara testa di Ettore" (*Le Troiane*-Sanguineti, p. 34); "Hektors kära anlete" (*Trojanskorna*-Zilliacus, p. 76) (in italiano: "il caro viso di Ettore").

[2] Achille aveva anche ucciso, nel sacco della città di Tebe in Cilicia, il padre di Andromaca e sette dei suoi fratelli (*Myth Index. Greek Mythology* (online edizione), voce "Andromache"). E per quanto riguarda Neottolemo stesso, egli fu quello che uccise Priamo. Eventualmente era anche stato coinvolto nell'uccisione di Astianatte, il piccolo figlio di Andromaca; si veda II-2.2.1.7, nota 2.)

II-2.2.1.6 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 7
Il processo

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Il Quinto giorno (Quinta unità di tempo) inizia il processo a Remigio accusato (erroneamente) di aver ucciso l'erborista Severino, ma interrogato durante il processo soprattutto circa i suoi delitti come eretico. Verso la fine del lungo processo Remigio è portato via dagli arcieri di Bernardo Gui, l'inquisitore avignonese, il quale annuncia che il cellario sarà condotto ad Avignone per esservi bruciato.

> Gli arcieri condussero via il cellario ancora in preda a convulsioni. Bernardo radunò le proprie carte. Poi fissò gli astanti, immobili in preda a grande turbamento.
> "L'interrogatorio è finito. L'imputato, reo confesso, sarà condotto ad Avignone, dove avrà luogo il processo definitivo, a salvaguardia scrupolosa della verità e della giustizia, e solo dopo quel regolare processo sarà bruciato." (***Nome***, p. 392)

Il processo corrispondente delle ***Troiane*** è naturalmente quello contro Elena del quarto "atto" (Quinta unità di tempo). Verso la fine di quel processo Elena è portata via dalla scorta di Menelao, il quale, come giudice ed ex marito, annuncia che l'imputata sarà condotta in Grecia per esservi giustiziata:

> Servi, portatela a bordo.
> ...
> Arrivata ad Argo farà una brutta fine: è quello che si merita per essersi comportata come una puttana. (***Troiane***, p. 121)

Per la "brutta fine" si legge già nell'esordio della scena:

> MENELAO: Metterò Elena su una nave e la porterò in Grecia con me. Una volta arrivati, la farò ammazzare (p. 111)

A questo punto bisogna precisare che nei testi di Eco e di Euripide non si dice niente sulla fine effettiva dei protagonisti. Remigio poteva infatti fuggire durante il lungo tragitto ad Avignone, poteva morire prima dell'arrivo in Francia, eccetera. E per quanto riguarda la fine di Elena il mito racconta diversamente:

> Helen returned to Sparta and lived for a time with Menelaus, where she was encountered by Telemachus in *The Odyssey*. According to another version, used by Euripides in his play *Orestes*, Helen had long ago left the mortal world by then, having been taken up to Olympus almost immediately after Menelaus' return. (***Wikipedia inglese,*** voce "Helen")

Secondo il geografo Pausania (II secolo d. Cr.) Elena ebbe una drammatica fine in quanto – dopo tante complicate vicende – fu impiccata a Rodi da donne travestite da furie (ibid.).

B. ANALISI COMPARATIVA

L'accusatore (B1) – L'imputato (B2).

B1. L'ACCUSATORE

L'arrivo al Territorio (B1.1) – La duplice agende (B1.2).

B1.1. L'ARRIVO AL TERRITORIO

Prima dell'arrivo all'abbazia della legazione papale si era stabilito che la sua incolumità sarrebbe stata affidata "a una compagnia di arcieri del re di Francia agli ordini di persona di sua fiducia" (*Nome*, p. 152). Questa persona di fiducia era Bernardo Gui, che venne il Quarto giorno da Avignone insieme con gli arcieri e la legazione (p. 303). Che Bernardo fosse anche il capo effettivo della compagnia armata, si capisce da molti passi nel testo di Adso, per es. quando i soldati avevano preso Salvatore la notte del Quarto giorno: "Arrivò l'Abate, arrivò Bernardo Gui, a cui il capitano degli arcieri fece un breve rapporto" (p. 330). E i soldati di Bernardo erano presenti anche al processo (p. 373).

Se Bernardo veniva da Avignone, ciò significa che aveva viaggiato molta distanza prima di giungere all'abbazia, che si trovava nella zona montuosa ad occidente di Bobbio, non lontano dal mare.([1]) Veniva quindi da una città situata in un altro paese molto lontano dall'abbazia, verso occidente.

Anche Menelao, fratello di Agamennone, viene da lontano, e più precisamente da Sparta in Laconia (nel Peloponnese sud-orientale), cioè molto lontano dalla città di Troia. Quando arriva è naturalmente accompagnato da soldati i quali non dovevano essere pochi. Secondo Dares Phrygius Menelao partì da Sparta con 60 navi (*Excidio Troiae Historia*, a cura di F. Meister, Lipsiae, 1873, p. 17). (Anche se possiamo dubitare dell'esattezza dell'informazione delle 60 navi, è almeno un'indicazione di un considerevole numero di navi e soldati.)

- *Gli accusatori vengono da una città che si trova in un altro paese, molto lontano dal Territorio, verso occidente; arrivano accompagnati da soldati.*

B1.2. LA DUPLICE AGENDA

Arrivando all'abbazia Bernardo aveva una duplice agenda. Quanto alla prima parte di essa ascoltiamo la sua risposta, subito dopo l'arrivo, a una frase (sottilmente velenosa) di Guglielmo: "Pare che in questi giorni, per richiesta dell'Abate, e per assolvere il compito affidatomi ai termini dell'accordo che ci vede qui riuniti, dovrò occuparmi di vicende tristissime in cui si avverte il pestifero odore del demonio" (*Nome*, p. 304). Una delle sue mansioni era ovviamente di investigare "per richiesta dell'Abate" sui delitti accaduti all'abbazia, delitti dei quali, secondo Adso, egli doveva già essere a conoscenza. Adso scrive: "Bernardo doveva già essere stato informato dall'Abate circa i delitti commessi all'abbazia" (ibid.). L'altro incarico affidatogli era quello di essere a capo della compagnia di arcieri incaricata di

assicurare l'incolumità della legazione papale. Già nel cap. "Secondo giorno, nona", p. 152, si legge che il papa "[a]veva posto quindi la condizione che l'incolumità dei suoi inviati fosse stata affidata a una compagnia di arcieri del re di Francia agli ordini di persona di sua fiducia". E la scelta della "persona di sua fiducia" era caduta su Bernardo.

Si aggiunge che dopo l'arresto di Remigio pare che l'inquisitore abbia ampliato ancora la sua agenda includendovi anche un tentativo di screditare la cosa francescana e l'autorità di Abbone come mediatore fra i teologi delle due legazioni (del papa e dell'imperatore) (p. 385). L'aver catturato un dolciniano ed ex francescano entro le mura dell'abbazia, costituiva infatti un colpo mortale per ogni conciliazione tra le parti (ibid.).

Per quanto riguarda la duplice agenda di Menelao prima dell'arrivo a Troia, il testo delle *Troiane* è esplicito in quanto nel lungo monologo che introduce la scena del processo, il re di Sparta dice:

> Non è come pensa la gente: non sono venuto a Troia per mia moglie, ma per quel farabutto che me l'ha rapita dopo essere stato ospite in casa mia. (*Troiane,* p. 111)

Aggiunge immediatamente dopo che lo scopo principale è stato raggiunto: "Ora, grazie al cielo, lui è stato punito, e la sua patria è stata distrutta dall'esercito greco" (ibid.). Rimane la punizione di Elena: "Sono qui per portarmi via la Spartana" (ibid.).

- *Arrivando al Territorio gli accusatori avevano una duplice agenda.*

B2. L'IMPUTATO

Qualità caratteristiche dell'imputato (B2.1) – La vita agitata (B2.2) – La difesa (B2.3).

B2.1. QUALITÀ CARATTERISTICHE DELL'IMPUTATO

Cominciamo l'esame definendo alcune qualità che caratterizzano il cellario e sembrano coincidere bene con altrettante qualità di Elena.

1) *Il tempo trascorso all'abbazia*. Durante l'interrogatorio il cellario dice:

> Anni fa, quando il pontefice emanò la bolla "Sancta Romana" ... pensai fosse più utile alla mia anima peccatrice sottrarmi a un ambiente carico di seduzioni e ottenni di essere ammesso tra i monaci di questa abbazia, dove da più di otto anni servo come cellario. (*Nome*, p. 374)

Più avanti, in un tentativo di scongiurare di essere sottoposto a turtura, precisa il tempo trascorso all'abbazia: "No signore. La tortura no. Io sono un uomo vile. Ho tradito allora, ho rinnegato per undici anni in questo monastero la mia fede di un tempo" (p. 389).

2) *Il gusto per la buona vita*. Nel lungo colloquio tra Guglielmo e l'Abate del Secondo giorno (nona) la discussione si volgeva anche sulla questione dei fraticelli, cioè i francescani che professavano la povertà rigorosa. Abbone dice di avere certi

sospetti nei riguardi di Remigio, sospetti che a Guglielmo paiono poco verosimili date le sue stesse osservazioni del carattere del cellario:

> ”Ma visto che state indagando sulla vita di questa abbazia è bene che anche voi conosciate queste cose. Vi dirò allora che sospetto, badate, sospetto in base a cose che ho udito o indovinato, che ci sia stato un momento molto buio nella vita del nostro cellario, che appunto arrivò qui anni fa seguendo l’esodo dei minoriti([2]).”
> ”Il cellario? Remigio da Varagine un dolciniano? Mi pare l’essere più mite e in ogni caso meno preoccupato da madonna povertà che io abbia mai visto...” disse Guglielmo. (p. 155)

Che Remigio fosse tutt’altro che fautore della povertà si deduce anche dal suo aspetto fisico del quale Adso ci fornisce alcuni tratti caratteristici: ”Il cellario era uomo pingue e di aspetto volgare ma gioviale, canuto ma ancor robusto, piccolo ma veloce” (p. 35). Un uomo di siffatte caratteristiche corporali non sembra onorare la povertà ma piuttosto la buona vita.

Un altro indizio del gusto di Remigio per la buona vita era il modo in cui svolgeva la funzione di cellario all’abbazia; infatti, in tale lavoro aveva evidentemente raggiunto una considerevole capacità, ciò che si deduce per esempio dalla descrizione di Adso dei piatti che si offrivano alla tavola dell’abate il Primo giorno (compieta), alla quale sedeva anche il cellario (p. 102):

> Ma, come dissi, alla tavola dell’Abate ci si prendevano alcune licenze, e ci avvenne di lodare i piatti che ci furono offerti, mentre l’Abate celebrava le qualità del suo olio, o del suo vino. ...
> Mangiammo carni allo spiedo, dei maiali appena uccisi, e mi avvidi che per altri cibi non si usava grasso di animali né olio di ravizzone, ma del buon olio d’oliva, che veniva da terreni che l’abbazia possedeva a piedi del monte verso il mare. L’Abate ci fece gustare (riservato alla sua mensa) quel pollo che avevo visto preparare in cucina. (ibid.)

Ed ecco una confessione del cellario stesso (cap. ”Quarto giorno, prima”): ”Poi diventi vecchio, non diventi saggio, ma diventi ghiottone. E qui faccio il ghiottone... ” (p. 276).

3) *La debole carne*. Prima di incontrare la bella fanciulla nella cucina dell’Edificio (cap. ”Terzo giorno, dopo compieta”), Adso è andato alla chiesa dove trova Ubertino con cui ha un lungo colloquio. Il monaco gli racconta, fra tante altre cose, le vicende delle sette eretiche, in particolare quella di Dolcino. Dice anche di aver conosciuto Remigio in un convento di minoriti. Sul suo conto dice:

> ”Non so dove sia stato Remigio prima che io lo incontrassi. So che fu sempre un buon frate, almeno dal punto di vista dell’ortodossia. Quanto al resto, ahimè, la carne è debole...”
> ”Cosa intendete dire?”
> ”Non sono cose che devi sapere. Ebbene, insomma, poiché ne abbiamo parlato, e devi poter distinguere il bene dal male...” esitò ancora, ”ti dirò che ho sentito sussurrare qui, all’abbazia, che il cellario non sappia resistere a certe tentazioni... ” (pp. 232-233)

Non è difficile capire a quali tentazioni Ubertino alludesse, tanto più che il cellario stesso lo rivela apertamente nel suo colloquio con Guglielmo (cap. ”Quarto giorno, prima”): ”È vero, sono un povero uomo carnale, e cedo alle lusinghe della carne. ... Tu hai viaggiato molto, Guglielmo, sai che neppure i cardinali di Avignone sono modelli di virtù” (p. 275).

Anche il seguente commento che Guglielmo fece ad Adso nel corso del processo è illustrativo: ”Guglielmo mi disse: ‘Il cellario non era solo un peccatore carnale per il bene suo, ma faceva anche il ruffiano’” (p. 382).

Vediamo ora come le suddette qualità del cellario corrispondano a qualità paragonabili di Elena.

1) *Il tempo trascorso a Troia*. Non si sa naturalmente quanto tempo esattamente Elena si trovasse nella città di Priamo. Si sa comunque che dopo il suo diparto da Sparta insieme con Paride,

> Menelao, grazie all'aiuto del fratello Agamennone radunò un incredibile esercito, formato dai maggiori comandanti dei regni greci e dai loro sudditi, muovendo così guerra contro Troia. Il conflitto durò all'incirca 10 anni, con gravi perdite da ambo i lati. (***Wikipedia italiana***, voce ”Guerra di Troia”)

Per quanto riguarda l’*Iliade*, l’ultimo canto (XXIV) finisce nel decimo anno con i funerali di Ettore, quando la guerra non era ancora finita.([3]) Si può concludere pertanto che Elena si trovava a Troia da almeno dieci anni, forse qualche anno in più.

2) *Il gusto per la buona vita*. Nelle *Troiane* Ecuba non si esprime con mezzi termini sull’inclinazione di Elena per una vita in lusso:

> In Grecia vivevi modestamente, ma la città dei Frigi navigava nell’oro: così hai lasciato Sparta e sei venuta qui sperando di spendere fiumi di denaro. Ti piace il lusso sfrenato e la reggia di Menelao non ti bastava. (*Troiane*, p. 119)

3) *La debole carne*. Che Elena fosse una donna lussoriosa non è una novità. Basta vedere le tante immagini di lei insieme con il suo amante Paride. Si vedano per esempio ”Les Amours de Pâris et d'Hélène” (1788) di David. Anche sul carattere erotico di Elena, la madre di Paride si esprime in modo esplicito nel suo grande discorso contro la spartana:

> Mio figlio era bellissimo e, quando lo hai visto, Afrodite ce l’avevi tu nella testa. Gli uomini chiamano Afrodite tutte le loro follie d’amore. Afrodite sta per sesso sfrenato, c’è pure l’assonanza.([4]) (*Troiane*, p. 117)

A proposito dell’indole erotica di Elena, non si dimentichi che Dante la pone nel cerchio dei lussoriosi:

> Elena vedi, per cui tanto reo
> tempo si svolse ... (*Inferno*, V, vv. 64-65)

- *Sul conto degli imputati si possono mettere le seguenti caratteristiche:*
  - *vivevano sul Territorio da una decina di anni;*
  - *avevano gusto per la buona vita;*
  - *erano persone lussoriose.*

B2.2. LA VITA AGITATA

Nel cap. ”Terzo giorno, dopo compieta” Adso incontra nella chiesa Ubertino che gli racconta la lunga e drammatica storia di fra Dolcino. Adso suggerisce che forse anche Remigio e Salvatore sarebbero stati con l’eresiarca prima di entrare nell’abbazia. Ubertino non vuole sentire parlare di sospetti del genere affermando comunque che il cellario, e molti altri spirituali, ebbero vita agitata in quegli anni:

> Taci, e non pronunziare giudizi temerari. Conobbi il cellario in un convento di minoriti. ... Molti spirituali in quegli anni, prima che decidessimo di trovar rifugio nell’ordine di san Benedetto, ebbero vita agitata, e dovettero lasciare i loro conventi. (*Nome,* p. 232)

Una ”vita agitata” è naturalmente un termine molto vago per cui conviene precisarlo con particolar riguardo al cellario. E qui ci viene in aiuto Adso il quale, descrivendo l’inizio della sconcertante autoconfessione di Remigio verso la fine del processo, riesce a sommare in cinque capi la vita agitata del cellario:

> il grido che uscì dalla sua bocca era il grido della sua anima e in esso e con esso egli scaricava anni di lunghi e segreti rimorsi. Ovvero dopo una vita di incertezze, entusiasmi e delusioni, viltà e tradimenti, messo di fronte alla ineluttabilità della sua rovina, egli decideva di professare la fede della sua giovinezza, senza più chiedersi se fosse giusta o sbagliata (p. 385)

La vita del cellario era quindi una vita di ”incertezze, entusiasmi e delusioni, viltà e tradimenti”. Leggendo i colloqui di Guglielmo con Salvatore e Remigio nel cap. ”Quarto giorno, prima” e, in particolar modo, la descrizione del processo stesso, possiamo senz’altro confermare tale sommario, il quale, come vedremo, sembra conformarsi bene anche alla vita agitata della bella Elena.

Vediamo quindi come i punti *incertezze, entusiasmi, delusioni, viltà* e *tradimenti* si adattino anche a differenti episodi della vita della (ex) moglie di Menelao.

1) *Incertezze*. Quando Elena aveva raggiunto l’età da marito, Tindaro, re della Laconia e padre([5]) della fanciulla, aveva il compito delicato di sceglierle uno sposo adatto. Ma le manovre per arrivare alla giusta scelta erano tante e tortuose e dovevano perciò rappresentare un periodo di grandi incertezze non solo per il padre ma anche per la giovane Elena; i pretendenti erano infatti non meno di venticinque, forse trentasei(!). *Wikipedia inglese* (voce ”Helen”) racconta:

> There are three available lists of suitors, compiled by Pseudo-Appollodorus, Hesiod, and Hyginus respectively. In these catalogs, suitors range from twenty-five to thirty-six – from Hesiod’s poem we only have fragments.

C'era perfino il rischio che la rivalità tra i pretendenti generasse un conflitto, tanto che Tindaro, pur di evitare la guerra, decise alla fine di lasciare la scelta alla ragazza stessa. Menelao fu eletto e dopo l'abdicazione (o la morte) di Tindaro, Menelao e Elena diventarono signori di Sparta. In questo contesto si deve tuttavia aggiungere una cosa importante per lo sviluppo del dramma troiano: prima della scelta effettiva i pretendenti avevano giurato di accorrere in aiuto di chiunque fosse stato lo sposo "nel caso qualcuno avesse tentato di rapirgli la sposa" (***Wikipedia italiana***, voce "Elena"). E fu in base a questo giuramento che Agamennone, fratello di Menelao, riuscì a radunare il grande esercito per l'assalto a Troia, dopo il cosiddetto "rapimento di Elena".

2) ***Entusiasmi.*** La storia dell'amore tra Elena e Paride è una delle più note della storia. Ci sono diverse versioni della sua genesi, ma nelle ***Troiane*** Ecuba, la quale in via diretta o indiretta è stata testimone delle vicende di Elena, racconta come essa fosse ammaliata dalla vista del giovane principe di Troia:

> Quando lo hai visto tutto splendente d'oro, vestito di lusso, come si fa qui da noi, sei impazzita di desiderio. (***Troiane***, p. 117)

> Donc, en voyant mon fils dans son costume barbare et tout d'or éclatant, tu sentis ton âme s'affoler. (***Les Troyennes***-Parmentier, p. 68)

> so when thou didst catch sight of him in gorgeous foreign garb, ablaze with gold, thy senses utterly forsook thee. (***The Troyan Women***-Coleridge)

Ecuba continua (con un passo che abbiamo già citato in B2.1):

> In Grecia vivevi modestamente, ma la città dei Frigi navigava nell'oro: così hai lasciato Sparta e sei venuta qui sperando di spendere fiumi di denaro. Ti piace il lusso sfrenato e la reggia di Menelao non ti bastava. (***Troiane***, p. 119)

A parte l'innamoramento Elena si immaginava anche, ovviamente con entusiasmo, di poter vivere in lusso e in feste a Troia.

3) ***Delusioni.*** Ma nell'inevitabile guerra che seguì al tradimento e alla fuga a Troia, Paride morì ucciso da Filottete e Elena fu costretta a diventare sposa di Deifobo, fratello di Paride, un matrimonio di cui Elena sembra molto delusa:

> Avevo un altro marito, Deifobo: mi ha presa con la violenza e mi ha tenuta con sé anche se i Troiani non erano d'accordo.([6]) ... Per la mia bellezza non ho ricevuto premi e corone, no, sono stata venduta come una schiava! (p. 117)

La sua delusione si nota anche al funerale di Ettore dove, secondo Omero, si lagna di essere venuta a Troia come sposa di Paride e di aver perso il rispetto e la simpatia dei cittadini:

> O a me il più caro de' cognati, Ettorre[sic],
> Poiché il fato mi trasse a queste rive
> Di Paride consorte! oh morta io fossi

> Pria che venirvi! ...
> ...
> Quind'io te piango e in un [e insieme] la mia sventura;
> Chè in tutta Troia io non ho più chi m'ami
> O compatisca, a tutti abbominosa. (*Iliade*-Monti, XXIV, vv. 973-988)

4) ***Viltà.*** Elena dimostra un carattere vile durante i combattimenti in quanto tormentava Paride inneggiando le gesta di Menelao (per deprezzare poi il suo valore di guerriero quando i troiani avevano più successo in battaglia). Ascoltiamo Ecuba nel suo discorso contro la spartana:

> Poi sei arrivata a Troia [dopo il "ratto" dalla reggia di Sparta], i Greci sono venuti a cercarti ed è scoppiata la guerra. Ogni volta che ti riferivano un successo di Menelao, tu gli facevi grandi lodi per umiliare mio figlio: volevi che si tormentasse di avere un rivale così forte. Se invece i Troiani avevano la meglio, Menelao non valeva niente. Guardavi come andavano le cose e ti regolavi di conseguenza, ma la regola della virtù, quella no, non eri disposta a seguirla! (*Troiane*, p. 119)

Per due altri atti di viltà di Elena, vedi i tradimenti riferiti qui sotto, tradimenti che lei commise senza esserci costretta.

5) ***Tradimenti***. Il primo grande tradimento fu naturalmente quello che fece nei confronti di Menelao a Sparta. Ascoltiamo alcune battute delle *Troiane* (pp. 119-121):

> ECUBA: In sostanza, Menelao, voglio dirti questo: uccidila, copri di gloria la Grecia, fai un gesto degno di te! Che questa sia la regola per tutte le altre donne: morte a chi tradisce il marito!
> CORO: Menelao, punisci tua moglie, comportati in modo degno della tua famiglia e dei tuoi antenati ...
> MENELAO: La penso come te. Se ne è andata via per infilarsi nel letto di uno straniero.

Del resto, la (falsa) affermazione di Elena che era stata rapita da Paride, viene fermamente confutata da Ecuba:

> Ma passiamo ad altro... Dici che mio figlio ti ha rapita. Ma come mai a Sparta nessuno se ne è accorto? Perché non hai gridato? I tuoi fratelli, Castore e il suo gemello Polluce, erano ancora vivi, non si erano ancora trasformati in stelle. (p. 119)

Se Elena commise un atto di tradimento che fu l'inizio della guerra trioana, ne consumò un altro alla fine della guerra, cioè nella notte stessa in cui i greci irruppero nella città. Secondo Virgilio (*Aeneidos*, VI, vv. 520-529) Deifobo (il suo nuovo marito dopo Paride) si era addormentato, stanco morto, nella camera da letto della loro casa. Mentre lui dormiva profondamente Elena rimosse di nascosto le sue armi sottraendo perfino la spada che lui aveva sotto il capo; poi spalancò la porta della casa e chiamò Menelao, che venne presto insieme con Ulisse. Deifobo fu ucciso, anzi mutilato. Il motivo di quest'ultimo tradimento della spartana sarebbe – sempre

secondo Virgilio (attraverso la voce dell'anima di Deifobo) – che con tale gesto essa poteva estinguere la sua cattiva reputazione del primo tradimento:

> egregia interea coniunx arma omnia tectis
> emovet, et fidem capiti subduxerat ensem:
> intra tecta vocat Menelaum et limina pandit,
> scilicet id magnum sperans fore munus amanti [per Menelao],
> et famam extingui ueterum sic posse malorum. (vv. 523-527)

- *Remigio ed Elena hanno avuto ambedue una vita agitata caratterizzata da incertezze, entusiasmi e delusioni, viltà e tradimenti.*

B2.3. LA DIFESA

Il processo del cap. "Quinto giorno, nona" può essere diviso sostanzialmente in due parti: la parte della difesa di Remigio e quella della sua confessione che sfocia in una sconcertante autoconfessione che esorbita da ogni limite ragionevole. Qui ci interesseremo della prima parte, in cui ci sono tre elementi che spiccano e sembrano avere corrispondenze nella difesa di Elena. I tre elementi sono: la loquacità dell'imputato, l'accusa contro altri e l'inginocchiamento davanti all'accusatore. Cominciamo con la difesa di Remigio.

1) *La loquacità*. Remigio è costretto a rispondere a due accuse: di eresia (la sua appartenenza alla setta di fra Dolcino) e di omicidio (l'uccisione di Severino). Si difende con rigore sviluppando un'ammirevole loquacità cercando di evitare le trappole dell'inquisitore, raccontando prolisse bugie, storcendo la verità, lanciando invettive ecc. I suoi interventi – risposte, accuse, domande, esclamazioni e sotterfugi – ammontano a circa 30, inclusi quei pochi nei confronti di Salvatore e Malachia. Ascoltiamo uno dei più lunghi, quello in cui ammette di essere stato dolciniano ma di portare ancora in sé "lo spirito di mansuetudine":

> Sì, è vero, fui con loro nel bresciano e nel bergamasco, fui con loro a Como e in Valsesia, con loro mi rifugiai alla Parete Calva e in val di Rassa, e infine sul monte Rebello. Ma non presi parte a nessuna malefatta, e quando essi commisero saccheggi e violenze, io portavo ancora in me lo spirito di mansuetudine che fu proprio dei figli di Francesco ecc. (*Nome*, p. 383)

Bugie che disdice egli stesso nella seconda parte del processo, quando ancora non ha perso il lume dell'intelletto:

> "Sì è vero," gridò, "sono stato con Dolcino e ne ho condiviso i delitti, le licenze, forse ero pazzo, confondevo l'amore del signor nostro Cristo Gesù con il bisogno di libertà e con l'odio per i vescovi, è vero, ho peccato" (pp. 385-386)

Nella sua difesa sviluppa anche non poca astuzia, il che si nota per es. quando si tratta di definire la vera chiesa. Bernardo gli domanda in che cosa il cellario creda:

> "Signore," disse smarrito il cellario, "ditemi voi quale credete che sia la vera chiesa..."

> ”Io credo che sia la chiesa romana, una, santa e apostolica, retta dal papa e dai suoi vescovi.”
> ”Così io credo,” disse il cellario.
> ”Ammirevole astuzia!” gridò l’inquisitore. ”Ammirevole arguzia de dicto! L’avete udito: egli vuole intendere che egli crede che io creda a questa chiesa, e si sottrae al dovere di dire in che cosa creda lui! (p. 376)

Un altro lato della sua loquacità concerne le esclamazioni rivolte a Salvatore e Malachia:

> Mentre Salvatore parlava, il cellario lo guardava con odio, e a un certo punto non poté trattenersi dal gridargli: ”Serpe, scimmia lasciva, ti sono stato padre, amico, scudo, così mi ripaghi!” (p. 378)

> ”Malachia”, disse Bernardo, ”stamattina, dopo la confessione resa nella notte da Salvatore, vi ho domandato se avevate ricevuto dall’imputato qui presente delle lettere...”
> ”Malachia!” urlò il cellario, ”poco fa mi hai giurato che non farai nulla contro di me!” (p. 379)

2) *L’accusa contro altri.* Nel corso dell’interrogatorio interviene (come abbiamo già constatato) anche Malachia chiamato da Bernardo Gui per raccontare cosa sapeva delle lettere (sommamente eretiche) di Dolcino. Nella sua risposta, dopo la furiosa esclamazione del cellario riportata sopra, dice tra l’altro: ”Le lettere erano state consegnate al signor Bernardo questa mattina, prima che tu uccidessi Severino...” (p. 379). Ma contro quest’accusa Remigio si difende con energia accusando invece, seppur in modo implicito, Malachia stesso: ”Ma tu sai, tu devi sapere che io non ho ucciso Severino! Tu lo sai perché eri già là!” (ibid.). Malachia lo nega naturalmente (anche se mentisce).

Che questo fosse un vero tentativo di accusare il bibliotecario, lo conferma Bernardo più avanti nel processo commentando il tradimento fatto da Remigio per salvarsi dal disastro imminente sul monte Rebello:

> Molto interessante. Questo ci dice che non solo fosti eretico, ma anche che fosti vile e traditore. Il che non cambia la tua situazione. Come oggi per salvarti hai tentato di accusare Malachia, che pure ti aveva reso un servizio, così allora per salvarti consegnasti i tuoi compagni di peccato nelle mani della giustizia. (p. 384)

Anche per quanto riguarda il suo stato di eretico Remigio cerca di discolparsi attribuendo ad altri la radice dei propri errori. Bernardo Gui domanda e Remigio risponde:

> ”Puoi ancora negare, frate eretico e impenitente, che hai avuto commercio e contubernio con la setta degli pseudo apostoli?”
> Il cellario ormai non poteva più negare. ”Signore,” disse, ”la mia gioventù è stata popolata di errori funestissimi. Quando appresi della predicazione di Dolcino, già sedotto com’ero dagli errori dei frati di povera vita, credetti nelle sue parole e mi unii alla sua banda.” (p. 383)

3) *L'inginocchiamento*. Verso la fine della difesa Remigio cerca di discolparsi con un giuramento, ma l'inquisitore lo interrompe: "'Un giuramento!' disse Bernardo. 'Ecco un'altra prova della tua malizia!'" (p. 384). Poi continua respingendo a priori ogni giuramento fatto da uno "pseudo apostolo". Remigio è disperato e cade in ginocchio:

> "Ma allora cosa devo fare?" urlò il cellario, cadendo ginocchioni.
> "Non prosternarti come un beghino! Non devi fare nulla. Ormai io solo so cosa si dovrà fare," disse Bernardo con un sorriso tremendo. "Tu non devi che confessare." (ibid.)

Per precisione si aggiunge che l'inginocchiamento del cellario si verifica davanti a Bernardo; lo sappiamo perché all'inizio del processo Adso fa una descrizione sommaria della distribuzione dei protagonisti nella sala capitolare:

> Bernardo Gui si pose al centro del grande tavolo di noce nella sala del capitolo. Accanto a lui un domenicano svolgeva le funzioni di notaio e due prelati della legazione pontificia gli stavano a lato come giudici. Il cellario era in piedi davanti al tavolo, tra due arcieri. (p. 373)

Vediamo ora come la bella Elena si difende.

1) *La loquacità.* Anche lei sviluppa una difesa energica, e lo fa principalmente in un grande discorso indirizzato a Menelao, che nel testo greco comprende più di cinquanta righe e in cui riesce tra l'altro ad accusare altri (vedi più sotto), rendere conto della fatale gara di bellezza sul monte Ida, esporre la propria versione del "ratto" da parte di Paride, raccontare i suoi tentativi di lasciare Troia e lagnarsi del matrimonio con Deifobio. E tale è l'effetto della sua difesa che il coro quasi se ne spaventa:

> Mia regina, difendi i tuoi figli e la tua patria, demolisci la sua retorica; non deve convincere nessuno. È colpevole, ma ha parlato bene. Ed è una cosa terribile! (*Troiane*, p. 117)

Possiamo tuttavia aggiungere che Ecuba non rimane in silenzio, anzi disdice Elena su ogni punto in una risposta che è anche più lunga del discorso della nuora.

2) *L'accusa contro altri*. Al fine di declinare la propria responsabilità del primo tradimento e delle sue conseguenze fatali, Elena riesce nel suo discorso a incolpare non meno di tre persone e una dea:

– Ecuba e Priamo: Ecuba per aver messo al mondo Paride, e Priamo per non aver ucciso il neonato (il che avrebbe potuto fare in qualità di pater familias):

> Primo: lei [Ecuba] ha messo al mondo Paride ed è stato questo l'inizio di tutte le disgrazie. Secondo: il vecchio Priamo non lo ha ucciso appena nato e così ha rovinato Troia e me (p. 115) (Secondo Elena avrebbe dovuto farlo perché aveva avuto "un brutto sogno dove lui [Paride] era un tizzone" (ibid.).)

– Menelao stesso perché andò a Creta lasciandola sola mentre Paride era ancora nella casa reale come ospite. (In questo caso l'accusa è implicita ma efficace lo stesso.)

> Quel genio del male – Alessandro o Paride, chiamala come ti pare – era arrivato in compagnia di una dea potente e tu, disgraziato, lo hai lasciato a casa tua e sei salpato per Creta [per partecipare a funerali]. (ibid.)

– Afrodite che la fece innamorare di Paride:

> Devi punire Afrodite, devi essere più forte di Zeus: lui è il re di tutti gli dei, eppure è schiavo della dea dell'amore (ibid.)

Elena ritorna più avanti con una nuova accusa quando s'inginocchia davanti a Menelao:

3) *L'inginocchiamento*. Quando Menelao la minaccia di morte imminente con lapidazione (che non si verificherà perché sarà portata in Grecia dove Menelao intende giustiziarla), Elena si getta in ginocchio.

> MENELAO: E tu muoviti, gli uomini ti stanno aspettando per lapidarti: devi pagare con la vita le sofferenze che hai inflitto ai Greci; sarà questione di un attimo, mentre i Greci hanno sofferto a lungo. Così impari a coprirmi di vergogna!
>
> *[Hélène se jette à ses pieds (Parmentier)]*([7])
>
> ELENA: No, ti supplico, non uccidermi, sono stati gli dei a farmi impazzire, non è colpa mia, perdonami! (p. 121)

(Ma neanche tale gesto intenerisce il re di Sparta.)

- *Per difendersi nei rispettivi processi gli imputati sviluppano una loquacità notevole, accusano altri e s'inginocchiano davanti all'accusatore.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 7

Nella Quinta unità di tempo si assiste a un processo alla cui fine l'imputato è portato via dalla scorta dell'accusatore il quale annuncia che sarà condotto in un paese straniero per esservi giustiziato; l'accusatore viene dallo stesso paese, da una città situata molto lontano dal Terrritorio, ad occidente; all'arrivo è accompagnato da soldati ed ha una duplice agenda.

Sul conto dell'imputato si possono registrare le seguenti caratteristiche: viveva sul Territorio da una decina di anni, aveva gusto per la buona vita, era una persona lussoriosa. Ha avuto una vita agitata caratterizzata da incertezze, entusiasmi e delusioni, viltà e tradimenti.

Per difendersi nel processo l'imputato sviluppa una loquacità notevole, accusa altri e s'inginocchia davanti all'accusatore.

Note

[1] Per la relativa vicinanza a Bobbio dell'abbazia, vedi il cap. "Ultimo folio", p. 499, dove si legge che dopo la distruzione dell'abbazia Guglielmo ed Adso lasciarono il luogo su "due cavalcature trovate smarrite nel bosco", puntando verso oriente e giungendo così a Bobbio.)

[2] Molti fraticelli e spirituali che dopo il 1316 non potevano più girovagare predicando la povertà assoluta, ottennero il permesso di entrare in altri ordini. Le loro idee sulla povertà furono condannate dal papa come eretiche.

[3] Secondo Dares Phrygius, che naturalmente non è una sorgente sicura, la guerra durò 10 anni, 6 mesi e 12 giorni (op. cit., p. 52). Bisogna anche precisare che in questi dieci anni non si combatteva tutto il tempo. Vi erano lunghi periodi di armistizio.

[4] L'ultima frase può sembrare oscura. Susanetti spiega che "il passo è impossibile da rendere in italiano" perché c'è di sotto un gioco di parole (*Troiane*, p. 183). Parmentier traduce con forse più aderenza al testo greco: "et le nom de la déesse commence à bon droit comme le mot aphrosyné" (*Les Troyennes*, p. 68). Per "aphrosyné" egli spiega in una nota: "c'est-à-dire Déraison" (ibid.). Coleridge traduce: "and rightly does her name of Aphrodite begin the word for 'senselessness'" (*The Trojan Women*).

[5] Secondo il mito il "vero" padre di Elena fu Zeus.

[6] Il principe Deifobo era detestato dai troiani perché non voleva consegnare Elena a Menelao, il suo primo e legittimo marito, il quale lo uccise la notte stessa in cui Troia fu presa.

[7] Le prime parole della battuta di Elena che segue, sono così tradotte da Parmentier: "Je sui a te genoux" (*Les Troyennes*, p. 70). Le parole greche sono in traslitterazione: "Mê, prós se ghonátôn". L'aggiunta del traduttore francese pare quindi fondata. Nelle traduzioni di Coleridge, Sanguineti e Zilliacus si legge del resto rispettivamente: "Oh, by thy knees" – "per le tue ginocchia" (p. 48) – "Vid dina knän" (p. 99) (in italiano: "alle tue ginocchia").

II-2.2.1.7 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 8
I riti funebri per il principe caduto

A. OGGETTO DELL'ANALISI

La mattina del Sesto giorno (Sesta unità di tempo) Adso va alla chiesa per partecipare ai riti funebri per il morto bibliotecario che giace su un catafalco nella navata, sul quale era stato disteso qualche ora prima (*Nome*, p. 418). Sedutosi in fondo alla chiesa segue con le labbra il coro dei monaci oranti. Dopo un po' il coro intona il *Dies irae* e Adso, già sonnolento, si addormenta del tutto (p. 429). (Durante il canto Adso ha lo strano sogno caotico descritto alle pagine 429-438). Poi si sveglia mentre terminano le ultime parole del canto funebre (p. 438).

La scena corrispondente delle *Troiane* è quella del quinto "atto" (Sesta unità di tempo) in cui Ecuba e le donne troiane eseguiscono un rito funebre per il morto Astianatte, il giovane figlio di Ettore e Andromaca. Poco prima il corpo del ragazzo è stato portato da guerrieri greci e consegnato a Ecuba, sua nonna, la quale è al centro dei lamenti della scena. Leggiamo nelle *Troiane*, pp. 131-133:

CORO: Ecco le donne: hanno preso degli oggetti dal bottino di Troia e li portano per ornare il morto.
ECUBA: Figlio mio ... tua nonna ti offre questi preziosi ornamenti solo perché sei morto. È quello che resta di tutta la tua ricchezza. ...
CORO: Queste parole mi straziano il cuore!
Povero Astianatte,
tu dovevi diventare un grande re!
Questa era la mia speranza!
ECUBA: Queste vesti preziose avresti dovuto indossarle il giorno del tuo matrimonio, per sposare la più nobile delle principesse dell'Asia, e invece le uso per rivestire il tuo cadavere! ...
CORO: Che strazio!
La terra ti raccoglierà, piccolo mio.
E tu, madre, grida il tuo dolore!
ECUBA: Povera me!
CORO: Intona il lamento dei morti!
ECUBA: Che sventura la mia!
CORO: Sì, le tue disgrazie sono davvero terribili!
...
ECUBA: Andate, seppellite questo sventurato. Ecco: è tutto a posto come vuole il rito funebre...

Nell'analisi che segue ci interesseremo in primo luogo allo stato, alla morte e alle esequie del bibliotecario e del piccolo nipote di Ecuba.

B. ANALISI COMPARATIVA

I principi (B1) – La morte (B2) – Il letto funebre (B3).

B1. I PRINCIPI

In vita Malachia non era principe di nascita ma era uno dei primi dell'abbazia, uno che aveva grande potere di comandare, soprattutto nelle cose che riguardavano la biblioteca. E come bibliotecario era uno dei pochissimi che avevano conoscenza dei segreti della biblioteca; accanto all'Abate poteva anche censurare la lettura degli altri monaci. Sulla esclusività della funzione di bibliotecario l'Abate ci informa:

> La biblioteca è nata secondo un disegno che è rimasto oscuro a tutti nei secoli e che nessuno dei monaci è chiamato a conoscere. Solo il bibliotecario ne ha ricevuto il segreto dal bibliotecario che lo precedette, e lo comunica, ancora in vita, all'aiuto bibliotecario, in modo che la morte non lo sorprenda privando la comunità di quel sapere. E le labbra di entrambi sono suggellate dal segreto. Solo il bibliotecario, oltre a sapere, ha il diritto di muoversi nel labirinto dei libri, egli solo sa dove trovarli e dove riporli, egli solo è responsabile della loro conservazione. Gli altri monaci lavorano nello scriptorium e possono conoscere l'elenco dei volumi che la biblioteca rinserra. Ma un elenco di titoli spesso dice assai poco, solo il bibliotecario sa, dalla collocazione del volume, dal grado della sua inaccessibilità, quale tipo di segreti, di verità o di menzogne il volume custodisca. Solo egli decide come, quando, e se fornirlo al monaco che ne fa richiesta, talora dopo essersi consultato con me. (*Nome*, p. 45)

Un'altra prerogativa del bibliotecario era quella di succedere, almeno secondo la tradizione, a un Abate che moriva.([1]) Lo sappiamo da questo scambio di battute tra Guglielmo e Nicola sulla scelta del nuovo bibliotecario dopo le morti di Malachia e Berengario, suo aiuto:

> *Guglielmo:* Ora che Malachia e Berengario sono morti, chi è rimasto a possedere i segreti della biblioteca?
> *Nicola:* L'Abate, e l'Abate dovrà ora trasmetterli a Bencio... se vorrà...
> *Guglielmo:* Perché se vorrà?
> *Nicola:* Perché Bencio è giovane, è stato nominato aiuto quando Malachia era ancora vivo, è diverso essere aiuto bibliotecario e bibliotecario. Per tradizione il bibliotecario diventa poi Abate... (p. 423)

Tutto sommato, anche se Malachia non era principe di nascita, la funzione di bibliotecario gli conferiva nel monastero una posizione che lo rendeva secondo solo allo stesso Abate. Non è quindi sbagliato chiamarlo uno dei principi del luogo. Si ricordi in proposito la didascalia del primo capitolo del Sesto giorno: "Dove i principi sederunt, e Malachia stramazza al suolo" (p. 413).

Per quanto riguarda lo stato di principe di Astianatte si può naturalmente menzionare il fatto che era figlio di Ettore e perciò nipote dello stesso re Priamo. Ma il piccolo bambino era anche principe secondo il significato del suo nome che viene interpretato come "signore della città". Cfr. per es. *Wikipedia italiana*, voce "Astianatte"): "Alla nascita, il padre gli impose il nome di Scamandrio, quasi lo

considerasse un dono del fiume Scamandro, ma i Troiani, memori delle imprese di Ettore, lo chiamavano Astianatte (che significa 'signore della città')". Nell'*Iliade*-Monti (libro VI, versi 517-521) si legge: "... e seco iva l'ancella / Tra le braccia portando il pargoletto / Unico figlio dell'eroe troiano, / ... Il padre / Scamandrio lo nomava, il vulgo tutto / Astïanatte, perché il padre ei solo / Era dell'alta Troia il difensore." In una nota al verso 520 Lea Nissim Rossi scrive: "Astianatte: ossia Signore della città, Re, per augurio al figlio e per onore al padre."

- *Malachia ed Astianatte erano in vita dei principi.*

B2. LA MORTE

La caduta (B2.1) – Il volto ridotto e le dita sfigurate (B2.2).

B2.1. LA CADUTA

Malachia morì in seguito all'avvelenamento dopo aver sfogliato il libro micidiale del finis Africae (cfr. B3 più sotto). Non morì subito, aveva almeno avuto il tempo di recarsi alla chiesa (seppur in ritardo) per partecipare alla funzione del mattutino. Ma quando si sedette sul proprio scanno il veleno stava già facendo il suo fatale effetto. Leggiamo come Adso descrive la scena:

> Fu dunque per primo un vegliante che scorse Malachia ciondolare in modo strano ... Gli si appressò con la lampada, illuminandogli il volto e attirando così la mia attenzione. Il bibliotecario non reagì. Il vegliante lo toccò, e quello cadde pesantemente in avanti. Il vegliante fece appena in tempo a sostenerlo prima che esso precipitasse.
> Il canto rallentò, le voci si spensero, ci fu un breve trambusto. Guglielmo era subito scattato dal suo posto e si era precipitato là dove ormai Pacifico da Tivoli e il vegliante stavano distendendo per terra Malachia, esanime. (*Nome*, pp. 415-416)

Il bibliotecario riuscì a profferire qualche mezza parola su qualcosa avente il potere di mille scorpioni. Guglielmo, che era accorso, cercò di domandargli chi lo avesse avvertito dei mille scorpioni. "Malachia tentò ancora di parlare. Poi fu sconvolto da un gran tremito e il capo gli ricadde all'indietro. Il volto perse ogni colore, ogni parvenza di vita. Era morto" (p. 416).

In questo breve episodio abbiamo quindi a che fare con una persona che cade pesantemente morendo poco dopo. Nella già menzionata didascalia del capitolo si legge: "Malachia stramazza al suolo" (p. 413).

Il giovane figlio di Ettore morì anche lui dopo una caduta, e più precisamente dopo essere stato gettato dai greci([2]) dalle mura di Troia. Il motivo della spietata uccisione del bambino sarebbe stato che i greci avevano paura che il regno di Troia fosse restaurato da lui. *Myth Index. Greek Mythology* (online edizione), voce "Astyanax", spiega: "After the taking of Troy the Greeks hurled him down from the walls of the city to prevent the fulfilment of a decree of fate, according to which he was to restore the kingdom of Troy".

Anche il coro, vedendo ritornare Taltibio seguito da soldati portanti il corpo morto di Astanatte, conferma in una desolata esclamazione le circostanze della morte del bambino:

> Sempre nuove disgrazie si abbattono sulla nostra città: guardate, povere Troiane, ecco il cadavere di Astianatte. I Greci l'hanno ucciso, poveretto, lanciato dalle mura, neanche fosse un disco! (*Troiane*, p. 125)

Che la caduta dal muro fosse anche pesante non richiede ulteriori spiegazioni. Del resto, nelle *Troades* di Seneca il corpo del ragazzo fu rotto "gravi ... casu" (vv. 1111-1112).

- *Malachia e Astianatte morirono dopo una caduta pesante.*

Per evitare eventuali malintesi è bene precisare che nel caso di Malachia la caduta avvenne a causa del veleno micidiale, mentre quello che provocò la morte di Astianatte fu la caduta stessa.

B2.2. IL VOLTO RIDOTTO E LE DITA SFIGURATE

Malachia morì dopo aver sfogliato tra le pagine del libro proibito nella biblioteca. Il potente veleno di cui erano impregnate certe pagine "presso il margine laterale superiore" (*Nome*, p. 472), era entrato nel suo corpo sia attraverso le dita che la lingua con la quale aveva inumidito le punte delle dita per agevolare la sfogliata (ibid.). Dopo l'avvelenamente Malachia era riuscito a recarsi in chiesa per la prima funzione del giorno, e lì morì nel modo che sappiamo. Ma come appariva il suo corpo dopo la morte, e, in particolare, come era il suo volto? Vediamo prima una descrizione di come il veleno avesse alterato l'aspetto del moribondo subito dopo la caduta in avanti. Adso scrive:

> ... alla luce della lampada vedemmo il volto dell'infelice. Ho già descritto l'aspetto di Malachia, ma quella notte, a quella luce, esso era ormai l'immagine stessa della morte. Il naso affilato, gli occhi cavi, le tempie infossate, le orecchie bianche e contratte coi lobi rivolti all'infuori, la pelle del viso era ormai rigida, tesa e secca, il colore delle gote giallastro e soffuso di un'ombra scura. ... un faticoso respiro usciva da quelle labbra riarse. Aprì la bocca e ... vidi agitarsi nella chiostra dei denti una lingua ormai nerastra. (p. 416)

Se tale era l'aspetto pochi istanti prima della morte, tale doveva apparire anche dopo la morte, con la differenza che allora la pelle aveva assunto un pallore cadaverico. Il volto del monaco era insomma visibilmente ridotto, ciò che Adso stesso conferma una decina di pagine più avanti:

> Quanto diverse erano state le morti di quegli ultimi giorni! Avevo finalmente visto da vicino come moriva una vittima dei diabolici scorpioni del finis Africae, e certamente erano morti così anche Venanzio e Berengario, cercando conforto nell'acqua, il volto già ridotto come quello di Malachia... (p. 428)

Si erano sfigurate anche le dita, ciò che viene notato da Guglielmo subito dopo la caduta dello sventurato: ”Guglielmo si chinò ancora un momento sul cadavere. Gli afferrò i polsi, volgendogli verso la luce i palmi delle mani. I polpastrelli delle prime tre dita della mano destra erano scuri” (p. 417). E anche questo era un effetto del contatto con il veleno, effetto che Guglielmo aveva prima notato sui cadaveri di Venanzio e Berengario (p. 264).

Vediamo ora come si presentava il corpo morto di Astianatte dopo la caduta dalle mura. Ecuba si lamenta:

> Povero caro, guarda cosa hanno fatto ai tuoi riccioli: le mura di Troia, le torri costruite da Apollo te li hanno portato via! ... La testa spaccata... esce sangue e la ferita sembra una bocca che ride... per non dire peggio! (*Troiane*, p. 129)

Da queste parole si deduce che tutto il capo, incluso naturalmente anche il volto, era terribilmente ridotto. Inutile aggiungere che fu la caduta a provocare sia la morte che la lacerazione del bambino.([3])

Anche le mani di Astianatte erano rotte. Ecuba continua il suo lamento:

> Le tue mani mi ricordano tanto quelle di tuo padre, e adesso eccole qui, a pezzi, tutte rotte. (ibid.)

Se le mani erano ”a pezzi, tutte rotte”, anche alcune delle dita dovevano essere distrutte o almeno sfigurate.

- *In seguito a quello che causò la morte, Malachia e Astianatte avevano il volto ridotto e delle dita sfigurate.*

B3. IL LETTO FUNEBRE

Quando Adso si recava alla chiesa per partecipare ai riti funebri, essa ”era ... illuminata da un chiarore tenue e livido, dominata dalla salma dello sventurato, abitata dal sussurro uniforme dei monaci che recitavano l’ufficio dei morti” (*Nome*, p. 428); e come abbiamo già detto nell’ingresso del capitolo, il cadavere era stato disteso su un catafalco nella navata (p. 418). Il catafalco fungeva quindi come letto funebre.

Nelle *Troiane* non c’è nessun catafalco per la salma del piccolo ragazzo. Ma nella scena c’è un altro oggetto che viene usato come un letto su cui posare il morto: è il grande scudo di Ettore. Poco prima dell’inizio della scena Taltibio ha portato non solo il cadavere di Astianatte ma anche lo scudo di suo padre; rivolgendosi a Ecuba, egli dice:

> Eccolo qui, il figlio del tuo Ettore: è caduto dalle mura ed è morto. E qui c’è lo scudo di bronzo, che era il terrore dei Greci, lo scudo che Ettore usava per ripararsi. (p. 127)

E Taltibio continua riferendo la volontà di Andromaca circa il funerale del figlio:

> Ha ottenuto che [lo scudo] servisse per seppellire il figlio: lì, anziché in una cassa di legno o in una tomba di pietra. Ha voluto che il cadavere fosse affidato a te: devi avvolgerlo nei drappi funebri e ornarlo di corone di fiori, così come puoi, viste le circostanze. (ibid.)

Ecuba prega l'araldo di appoggiare lo scudo a terra e recita poi un lungo discorso triste indirizzato al morto, nella cui fine leggiamo:

> Non ti è toccata l'eredità di tuo padre, ma almeno il suo scudo di bronzo sarà la tua tomba. Proteggeva Ettore, ma adesso ha perduto il suo forte padrone... Mi viene da piangere ... Su, portate qualche cosa per ornare la salma, quello che c'è: messe come siamo non si può fare un bel funerale, ma quello che ho è tuo. (p. 129)

Dopo l'esortazione di Ecuba di portare "qualche cosa per ornare la salma", alcune delle donne troiane vanno a prendere degli oggetti; Susanetti commenta in proposito: "L'ordine di portare il necessario per le esequie comporta che qualcuno entri all'interno delle tende e ne esca con gli ornamenti funebri" (nota 201 al testo, p. 189). Dopo le ultime parole di Ecuba, con l'esortazione, il coro dice:

> Ecco le donne: hanno preso degli oggetti dal bottino di Troia e li portano per ornare il morto. (ibid., p. 131, già citato nell'ingresso)

Parmentier inserisce nel testo della sua traduzione: "Les femmes reviennent avec des ornements funèbres" (*Les Troyennes*, p. 76), un commento del tutto coerente rispetto alle circostanze.

Sappiamo inoltre che il piccolo giaceva sullo scudo quando fu portato via per il seppellimento nella tomba (che Taltibio aveva già scavato o stava scavando). Ascoltiamo qualche riga della fine della scena:

> ECUBA: Andate, seppellite questo sventurato. Ecco: è tutto a posto come vuole il rito funebre... (*Troiane*, p. 133)
>
> HÉCUBE: Allez, déposer ce corps dans sa tombe. Il possède la parure qui est due aux trépassés.
> (*Les Troyennes*-Parmentier, p. 68)

Parmentier aggiunge dopo la battuta di Ecuba: "Des soldats emportent le bouclier avec le cadavre" (ibid.). Non pensiamo che si debba mettere in dubbio la verità di questo commento perché sembra del tutto logico nel contesto. Susanetti commenta del resto nella nota 201 già citata (*Troiane*, p. 189): "Lo scudo in cui è sepolto Astianatte diventa una sorta di correlativo oggettivo del corpo e della persona del padre." E ricordiamo pure quanto Taltibio ha detto prima sulla volontà di Andromaca: "Ha ottenuto che [lo scudo] servisse per seppellire il figlio" (p. 127).

Verso la fine della scena, dopo le preparazioni di Ecuba e delle troiane, si vede quindi il morto Astianatte, adornato come si poteva "viste le circostanze", giacere sul grande scudo di suo padre, che in questo caso fungeva come letto funebre.

Le dimensioni dello scudo non erano naturalmente come quelle del catafalco di Malachia, ma doveva essere abbastanza grande per essere un supporto adeguato per il corpo di Astianatte. Nell'*Iliade* si legge perfino una descrizione succinta dello scudo di Ettore: "Ondeggiano all'eroe [Ettore], mentre cammina, / L'alte creste dell'elmo; e il negro cuoio, / che gli orli attorna dell'immenso scudo, / La cervice gli batte ed il tallone" (*Iliade*-Monti, VI libro, vv. 146-149). In una nota al testo la Nissim Rossi scrive: "è dunque grando quanto la persona, lo scudo, se può percuoter con l'orlo la testa e il piede" (ibid., p. 151). Anche se non possiamo essere sicuri che la descrizione di Omero fosse del tutto conforme alla verità (l'*Iliade* fu scritto almeno quattro secoli dopo la guerra), lo scudo doveva in ogni modo essere imponente perché apparteneva al più grande eroe di Troia.([4])

- *In tutte e due le scene il corpo morto giace ornato su di una struttura abbastanza grande da fungere come letto funebre.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 8

Nella Sesta unità di tempo si assiste a una scena in cui si esegue un rito funebre per un morto che giace ornato su di una struttura abbastanza grande da fungere come letto funebre; sul conto del defunto si registra che era in vita un principe, morto dopo una caduta pesante; in seguito a quello che causò la morte aveva il volto malridotto e delle dita sfigurate.

Note

[1] Ogni tradizione ha le sue eccezioni. Abbone stesso era diventato Abate senza essere stato precedentemente bibliotecario. Per essere nominato al suo posto Abbone aveva altri meriti, per es. quello di essere figlio naturale del signore della plaga locale. Era stato istruito dei segreti della biblioteca probabilmente da un certo Roberto da Bobbio, che era bibliotecario a quel tempo (*Nome*, p. 424).

[2] Secondo *La Nuova Enciclopedia Universale Garzanti* fu precipitato da "Ulisse (o Neottòlemo)". In *Wikipedia italiana*, voce "Astianatte", si legge che il piccolo ragazzo fu "ucciso da Neottòlemo, che lo gettò dalle mura di Troia su consiglio di Ulisse". Nelle *Troiane* stesse (p. 103) si racconta soltanto (per bocca di Taltibio) che Odisseo aveva "avuto la meglio nell'assemblea dei Greci" nel decidere il fato del fanciullo, perché non bisognava far crescere il figlio di un padre forte come Ettore. Ci sono però altre versioni della sorte di Astianatte, per es. che "il piccolo fu salvato da un'ancella, e, una volta diventato adulto, avrebbe rifondato la città di Troia" (*Wikipedia italiana*, ibid.).

[3] Seneca descrive con più particolari lo stato miserabile del corpo morto di Astianatte. Si vedano i versi 1110-1117 delle *Troades*. Ma da tale tipo di evocazione di orrore si astenne l'autore greco.

[4] Per le dimensioni degli scudi usati nel poema di Omero può essere interessante leggere quanto Andrew Lang scrive in *Homer and His Age* (1906), chapter 7 "Homeric Armour": "As regards size, Homer certainly describes, in several cases, shields very much larger than most which we know for certain to have been common after, say, 700 B.C. He speaks of shields reaching from neck to ankles, and 'covering the body of a man about.' Whether he

was also familiar with smaller shields of various types is uncertain; he does not explicitly say that any small bucklers were used by the chiefs, nor does he explicitly say that all shields were of the largest type. It is possible that at the time when the Epic was composed various types of shield were being tried, while the vast ancient shield was far from obsolete." (Da Internet, vedi la bibliografia.)
Per quanto riguarda lo scudo di Ettore egli riferisce in sostanza quello che Omero dice nel libro VI dell'*Iliade.*

II-2.2.1.8 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 9
La tragedia consumata

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Nel Settimo giorno (Settima unità di tempo), si arriva al culmine del dramma della settimana all'abbazia: l'ecpirosi. La scena da usare per il confronto con *Le Troiane* comincia quando l'incendio ha già preso forza in modo irreparabile.

> Tutto il pianoro era in preda al disordine. Ma si era appena all'inizio della tragedia. Perché, uscendo dalle finestre e dal tetto [dell'Edificio], la nube ormai trionfante delle scintille, incoraggiata dal vento, stava ricadendo ovunque, toccando le coperture della chiesa.
> Non v'è chi non sappia quante splendide cattedrali siano state vulnerabili al morso del fuoco: ... Così accadde per la chiesa abbaziale dal portale bellissimo ... Essa prese fuoco in un tempo brevissimo. (*Nome*, p. 492)

Precisiamo che dal tetto dell'Edificio non si vedevano uscire soltanto nuvole di scintille, c'era anche un fumo denso (cfr. p. 491: "un fumo nero usciva dal tetto").

La scena finisce sulle ultime righe del capitolo: "C'è troppa confusione qui" disse Guglielmo. "Non in commotione, non in commotione Dominus" (p. 496).

La corrispondente scena delle *Troiane* comincia nel sesto "atto" (Settima unità di tempo), quando Taltibio ha pronunciato gli ultimi ordini, ed Ecuba e il coro incominciano a dialogare sulla loro tragica sorte:

ECUBA: Ci sono fiamme ovunque.
Le case di Pergamo, la città, le mura:
sta bruciando tutto!
CORO: Siamo stati sconfitti,
la nostra terra annientata:
ormai è solo una nuvola di fumo
che il vento si porta via.
ecc. (*Troiane*, p. 137)

Si noti che anche qui si avvertono, come nel *Nome della rosa*, fiamme, fumo e vento.

La scena si protrae fino alle ultime righe del dramma:

ECUBA: Coraggio, in marcia! Le mie povere gambe...
che fatica camminare!
Su, alla nostra vita da schiave!
CORO: Povera la nostra città!
Ma adesso vieni, andiamo alle navi dei Greci. (pp. 139-141)

B. ANALISI COMPARATIVA

Le grida di dolore (B1) – La caduta in ginocchio e altri gesti di una persona vinta (B2) – Il finale (B3).

B1. LE GRIDA DI DOLORE

Nel bel mezzo dell'ecpirosi si sentono grida di dolore:

> Inoltre il fuoco si era comunicato dall'alto, dove era difficile issarsi per battere le fiamme o soffocarle con terra e stracci. E quando le fiamme arrivarono da basso, era ormai inutile buttarvi terra o sabbia, ché il soffitto ormai rovinava sui soccorritori travolgendone non pochi.
> Così alle grida di rimpianto per le molte ricchezze arse si stavano ora unendo le grida di dolore per i volti ustionati, le membra schiacciate, i corpi scomparsi sotto un repentino precipitar di volte. (pp. 492-493)

Nelle *Troiane* si sentono parimenti grida di dolore:

> ECUBA: Ci trascinano, ci portano via!
> CORO: Nelle tue grida dolore e ancora dolore!
> ECUBA: Ridotte in schiavitù!
> CORO: Lontane dalla nostra terra! (pp. 137-139)

- *Si sentono in ambedue i casi grida di dolore*

B2. LA CADUTA IN GINOCCHIO E ALTRI GESTI DI UNA PERSONA VINTA

Nelle caotiche scene sul pianoro Adso riconosce alcuni dei monaci che già conosciamo, come Alinardo, Nicola e Pacifico da Tivoli. Vediamo la rapida descrizione di Nicola:

> I cavalli in fiamme avevano trasportato il fuoco là dove il vento non lo aveva ancora fatto: ora ardevano anche le officine e la casa dei novizi. Torme di persone correvano da un capo all'altro della spianata, senza meta o con mete illusorie. Vidi Nicola, il capo ferito, l'abito a brandelli, che ormai vinto([1]), in ginocchio sul viale di accesso, malediceva la maledizione divina. (*Nome*, p. 493)

Ci si presenta quindi una persona che ha il capo ferito e l'abito a brandelli, che sta in ginocchio maledicendo la maledizione divina. A quest'immagine aggiungiamo che la figura ha anche il capo rasato. Lo si sa perché in qualità di monaco Nicola portava la tonsura, cioè la totale e parziale rasatura dei capelli; cfr. quanto abbiamo già detto in II-2.2.1.2, sulla tonsura di Venanzio.

Un altro commento alla scena: se Nicola stava in ginocchio maledicendo la maledizione divina, doveva naturalmente anche gesticolare con le mani; sarebbe infatti difficile immaginarsi altro. (Ma non sappiamo naturalmente come fossero esattamente i gesti.)

Prima di continuare con *Le Troiane*, scegliamo – ai fini del confronto con il dramma greco – sei dei sette elementi caratteristici della rapida immagine di Nicola: il capo ferito, i capelli rasati, la posizione in ginocchio, il gesticolare con le mani, il

maledire la maledizione divina, l'essere vinto. (Abbiamo escluso l'abito a brandelli; vedi però il commento dopo la conclusione più sotto.)

Il personaggio delle *Troiane* che è più adatto a un confronto con la figura di Nicola, è Ecuba stessa. Nel confronto effettivo abbiamo però dovuto modificare l'elemento del maledire la maledizione divina per arrivare a una corrispondenza sufficientemente precisa.

Facciamo le analisi in ordine.

1) *Il capo ferito*. Nella Terza unità di tempo, dopo che Taltibio le ha rivelato che la sua sorte, secondo la decisione dei greci, sarà quella di diventare schiava di Ulisse, Ecuba prorompe in lamenti:

> ECUBA: No, no! Prendermi a pugni,
> battermi la testa,
> graffiarmi a sangue le guance
> ecco cosa devo fare!
> Io schiava di quell'essere immondo,
> di quel farabutto, di quel mostro ... (*Troiane*, p. 73)

Susanetti nota nell'introduzione del volume:

> Alle parole si accompagnano, a più riprese, i gesti tradizionali del cordoglio: il movimento ritmico dei pugni che si levano a colpire il capo o il petto, le unghie che lacerano la pelle delle guance e del seno facendo scorrere il sangue ... (Susanetti, *Ecuba e le altre: lo spettacolo delle vittime*, pp. 14-15)

Non bisogna quindi dubitare che la graffiatura anche producesse del sangue, il che ci induce a concludere che sul capo (incluse le guance) della regina c'erano anche ferite visibili.

Per quanto riguarda il capo di Ecuba si legge del resto qua e là che ella anche lo colpiva con le mani: a parte la citazione di sopra (”Prendermi a pugni, battermi la testa”), vedi anche: ”Che posso fare per te [l'ucciso Astianatte]? Ecco: mi batto la testa, mi batto il petto per te” (p. 107); (anche il coro:) ”Battiti la testa, così, un colpo dopo l'altro” (p. 133). Gli atti descritti appartenevano, come afferma Susanetti, ai ”gesti tradizionali del cordoglio”.

2) *I capelli rasati.* Come abbiamo già constatato nella scena della Seconda unità di tempo Ecuba ha i capelli rasati:

> Avevo un trono e adesso sono qui
> per terra, accanto alla tenda di Agamennone!
> Io, una povera vecchia devastata,
> con i capelli rasati a zero,
> in segno di lutto,
> trascinata via da casa,
> a fare la schiava! (p. 63)

Anche i capelli rasati rappresentano quindi un elemento rituale in questo contesto.

3) *La posizione in ginocchio*. Ritornando alla scena attuale si assiste a un episodio drammatico dove Ecuba s'inginocchia per battere la terra con le mani:

ECUBA: Terra sfortunata!
Qui erano cresciuti i miei figli!
CORO: Povere noi!
ECUBA: Figli miei, ascoltatemi:
è la voce di vostra madre!
CORO: Con i tuoi lamenti chiami i morti.
ECUBA: Ecco, piego questo mio vecchio corpo
e batto la terra con le mani.([2])
CORO: E noi facciamo come te:
ci inginocchiamo a invocare
i nostri poveri mariti. (p. 137)

4-5) *Il gesticolare con le mani e l'invocazione delle potenze occulte.* Cominciamo l'analisi con il gesticolare con le mani perché basta fare riferimento alla citazione di sopra, e più precisamente al momento in cui Ecuba batte la terra con le mani, gesto che dev'essere stato ben visibile per gli astanti (come pure il suo battere la testa e il petto).

Ma con il battere la terra esegue anche un rito per evocare "le potenze ctonie e le anime dei defunti", come ha scritto Susanetti nella sua nota al testo (qui nota 2); più generalmente si può quindi dire che Ecuba in questo momento si sta rivolgendo, disperata, alle potenze dell'oltretomba ("Figli miei, ascoltatemi: è la voce di vostra madre!" – "Con i tuoi lamenti chiami i morti"). Nicola, che malediceva la maledizione divina, non faceva esattamente la stessa cosa; ma anche lui si rivolgeva nella propria disperazione a qualcosa di astratto, che in questo caso può essere interpretato come le potenze occulte che misero in effetto la punizione divina (cfr. "Già nella mattinata del settimo giorno della nostra permanenza in quel luogo, quando ormai i superstiti si avvidero che nessun edificio poteva più essere salvato ... a quel punto mancò a ciascuno la volontà di combattere contro il castigo divino" (*Nome*, p. 499)).

6) *L'essere vittima.* I greci erano i vincitori e i troiani erano le vittime, e vittima era anche Ecuba. In una nota alle parole recitate di Ecuba (vedi la citazione più sopra: p. 63 delle *Troiane*) Susanetti osserva:

> Ossessivo è il motivo dell'essere condotti via, dell'essere strappati dal suolo natio, dell'essere costretti a imbarcarsi sulle navi dei Greci. Le Troiane sono vittime passive, soggetti reificati dalla violenza dei vincitori (p. 154)

- *Verso la fine delle rispettive scene si vede una persona in ginocchio, vittima, col capo ferito e i capelli rasati, che si rivolge disperata, gesticolando con le mani, alle potenze occulte.*

Serve ora un commento a quanto abbiamo detto più sopra sull'elemento "abito a brandelli". Esso è stato escluso dal confronto perché nessuna delle donne troiane, e tanto meno Ecuba, sembra aver gli abiti in disordine, almeno secondo il testo di Euripide. C'è tuttavia un passo delle *Troiane* in cui la regina, lagnandosi della sua sorte futura, dice di dover *in futuro* essere vestita di stracci:

> mi toccherà stare alla porta o fare il pane, io che ho messo al mondo Ettore! Dormire per terra, con questa povera schiena tutta rinsecchita, io che ero abituata ad un letto da re! Consunta, vestita di stracci: che umiliazione dopo tutta una vita nel lusso! E ne avrò ancora altre! (pp. 85-87)

Anche nelle traduzioni di Parmentier e Coleridge si dice in sostanza la stessa cosa:

> la guenille qu'est mon corps n'aura pour se couvrir que des lambeaux de vêtement, marques honteuses de ma déchéance. (*Les Troyennes*, p. 49)

> and on the ground instead of my royal bed lay down my shrunken limbs, with tattered rags about my wasted frame, a shameful garb for those who once were prosperous. (*The Trojan Women*)

Se dobbiamo ammettere che l'elemento dell'abito a brandelli sembra mancare a Ecuba prima della partenza da Troia, esso sarà invece un segno caratteristico della sua squallida vita in futuro. Susanetti spiega in proposito:

> La perdita del rango e la gravità della caduta sono focalizzate nell'immagine degli stracci di cui d'ora in poi sarà rivestita Ecuba. Nella drammaturgia euripidea, peraltro, le dinamiche della diseroicizzazione dei personaggi mitici passano attraverso la pratica di mostrarli laceri e malconci (*Troiane*, nota 89, p. 167)

B3. IL FINALE

Nel *Nome della rosa* si possono identificare quattro distinti elementi che caratterizzano il finale: fuoco, grande fragore, grande sconvolgimento nonché suoni alti ed acuti. Citiamo tre brani per illustrarli (nostro corsivo):

> A quel punto si udì *uno schianto*: il pavimento del labirinto aveva ceduto in qualche punto precipitando le sue *travi infuocate* al piano inferiore, perché ora vidi *lingue di fiamma* alzarsi dallo scriptorium, anch'esso popolato di libri e di armadi, e di carte sciolte, distese sui tavoli, pronte alla sollecitazione delle *scintille*. Udii *delle grida di disperazione* provenire da un gruppo di scrivani ... (*Nome*, p. 491)

> Ormai l'abbazia era condannata. Quasi tutti i suoi edifici erano, quale più quale meno, raggiunti dal *fuoco*. Quelli ancora intatti, non lo sarebbero stati tra poco, perché tutto ormai, dagli elementi naturali all'*opera confusa dei soccorritori*, collaborava a propagare *l'incendio*. (p. 493)

> In quel momento una parte dei tetti del dormitorio crollò con *immenso fragore* soffiando verso l'alto *una nuvola di scintille*. Una parte delle pecore e delle capre, che erravano per la corte, ci passarono accanto *lanciando atroci belati*. Dei servi passarono in frotta accanto a noi, *gridando*, e *quasi ci calpestarono*.
> "C'è *troppa confusione* qui" disse Guglielmo. "Non *in commotione*, non *in commotione* Dominus." (p. 496)

Per le ultime parole latine del Maestro commentiamo che si tratta di una citazione della *Vulgata* (III *Regum*[3], 19:11), che ”generalmente, vuol significare che non è possibile trovare Dio in un momento di grandi sconvolgimenti” (*Wikipedia italiana*, voce ”Non in commotione Dominus”).

Quanto ai suoni alti ed acuti, li si sentono un po’ dovunque ma soprattutto quando passano delle pecore e capre ”lanciando atroci belati”. Ed essendo il significato originale della parola ”tragedia” più o meno ”canto caprino”, si potrebbe intuire nel passaggio improvviso degli animali atrocemente belanti un’ingegnosa metafora della ”tragedia è finita”. (Cfr. in proposito I-1.1, nota 8.)

Vediamo ora come i quattro elementi allegati sono presenti anche alla fine delle *Troiane*. Citiamo gran parte delle ultime battute del dramma (inclusi due commenti di Parmentier), per poi focalizzare l’attenzione sulle parole che ci interessano.

ECUBA: I nostri templi, la nostra città!
CORO: Che strazio!
ECUBA: Distrutti dal fuoco,
saccheggiati dai nostri nemici
CORO: Presto saranno rovine senza nome.
ECUBA: Una nube di cenere
sale fino al cielo:
non riuscirò più a vedere il mio palazzo!
CORO: Scomparirà anche il nome
della nostra patria.
Tutto finisce in un modo o nell’altro:
Troia non esiste più.

[La citadelle de Troie s’écroule (Parmentier, p. 81).][4]

ECUBA: Avete sentito?
CORO: Sì, Pergamo sta crollando.
ECUBA: Trema tutto.
CORO: È come un’onda[5] che inghiotte la città. (p. 139)

[Appel de trompettes (Parmentier, p. 81)][6]

In questo brano del dramma s’identificano quindi:

– *Il fuoco.* Ecuba: ”I nostri templi, la nostra città!”; ”Distrutti dal fuoco”; ”Una nube di cenere / sale fino al cielo”.
– *Il grande fragore.* Ecuba, dopo l’informazione di Parmentier: ”Avete sentito?”; Coro: ”Sì, Pergamo sta crollando”.
– *Il grande sconvolgimento.* Ecuba: ”Trema tutto”; Coro: ”È come un’onda che inghiotte la città”.
– *I suoni alti ed acuti.* L’informazione di Parmentier: ”Appel de trompettes”.

- *La fine della scena è caratterizzata dalla presenza di fuoco, da un grande fragore, da suoni alti ed acuti, e tutt’attorno c’è un grande sconvolgimento.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 9

Nella Settima unità di tempo avviene la scena che conclude il dramma e lo fa in un ambiente di fiamme, fumo e venti. Si sentono grida di dolore e verso la fine si vede una persona in ginocchio, vittima, col capo ferito e i capelli rasati, che si rivolge, disperata, gesticolando con le mani, alle potenze occulte. La fine è caratterizzata dalla presenza di fuoco, da un grande fragore, da suoni alti ed acuti, e tutt'attorno c'è un grande sconvolgimento.

*

Terminata la serie di elementi omologhi drammatici continuiamo in II-2.2.2 con gli elementi topografici.

Note

[1] Probabilmente un'aggiunta ironica visto che il nome di Nicola significa "vincitore tra i popoli" (cfr. 2.2.1.3, punto B2).

[2] In una nota al testo Susanetti spiega: "Battendo le mani a terra si evocano le potenze ctonie e le anime dei defunti" (*Troiane*, p. 191).

[3] Nella *Sacra Bibbia* (tradotta da Giovanni Diodati) il III *Regum* della *Vulgata* corrisponde al I *Libro dei Re*.

[4] L'informazione implicita è giustificata viste le battute che vengono dopo.

[5] Nella nota 213 al testo Susanetti spiega: "Una terribile scossa travolge la città come un'onda che sommerge ogni cosa" (p. 191). Pare che il traduttore intenda l'onda del testo greco come una grande massa d'acqua irrompente in quanto nelle frasi che seguono egli scrive: "il verbo *epiklýzo* [usato da Euripide], 'allago', 'inondo', oltre a ricollegarsi alle metafore marine dell'inizio del dramma, si ricollega più sotterraneamente alla figura di Elena che era venuta a Troia sperando di poter 'sommergere' la città con le sue spese folli" (ibid.). Ma nell'introduzione al dramma Susanetti sembra optare per un'altra soluzione di come intendere quest'onda: "I Greci si apprestano a ultimare l'opera di distruzione. Troia crolla come travolta dall'onda di un terremoto" (Susanetti, op. cit., p. 42). Tuttavia, per la nostra conclusione tutte e due le soluzioni vanno ugualmente bene perché l'abbiamo formulata senza collegarla a nessun tipo specifico di "onda". Del resto, un'onda di tsunami segue spesso a un terremoto sentito anche per terra.

[6] Informazione implicita. Al principio della Settima unità di tempo Taltibio dice:

> Mi rivolgo agli uomini incaricati di incendiare la città: è ora di darsi da fare con quelle torce, andate a appiccare il fuoco. ... Ma ho degli ordini anche per voi Troiane: quando i comandanti faranno suonare le trombe, andate alle navi dei Greci per la partenza. (p. 135)

Dopo l'ultima battuta citata del coro a p. 139 ("È come un'onda che inghiotte la città"), Ecube dice "Coraggio, in marcia! Le mie povere gambe... / che fatica camminare! / Su, alla nostra vita da schiave!". Il coro risponde: "Povera la nostra città! / Ma adesso vieni, andiamo alle navi dei Greci." Tra la battuta del coro "È come un'onda che inghiotte la città" e quella di Ecuba "Coraggio, in marcia! Le mie povere gambe ecc.", le trombe dell'esercito greco devono quindi aver suonato, proprio come Taltibio aveva disposto. Si conclude pertanto che l'informazione di Parmentier è giustificata.

II-2.2.2 TOPOGRAFIA DEI TERRITORI

Veniamo così agli elementi topografici della struttura omologa NR-bis/TR, elementi che avevamo inizialmente pensato di collocare prima degli elementi drammatici. Ma considerata la loro mole di punti analitici di carattere prevalentemente tecnico-cartografico, ci siamo risolti per inserirle dopo la parte ”più vivente” delle vicende e dei personaggi delle Sette unità di tempo.

Si definiscono qui otto elementi omologhi in base a corrispondenze fra strutture architettoniche e topografiche dei due Territori. Ma prima di fare i confronti effettivi bisogna risolvere tre compiti: scegliere le piante che costituiranno la base per i confronti (A), orientarle in modo uguale e definire i loro rispettivi punti d’origine (B), rendere conto del metodo usato per i confronti (C). Faremo questo nel capitolo che segue.

II-2.2.2.1 LE PIANTE, IL LORO ORIENTAMENTO, METODO PER I CONFRONTI

Le piante da usare per i confronti (A) – Sette operazioni per dare alle piante un orientamento funzionale (B) – Scelta delle costruzioni da confrontare, metodo per i rilevamenti, apprezzamento delle deviazioni dai valori teoreticamente perfetti (C).

A. *Le piante da usare per i confronti*

Per prima cosa bisogna scegliere le piante da usare per i confronti. (Si osservi che tutte le piante a cui ci si riferisce qui, sono collocate in appendice 3. Si ricordi pure che tutte le figure si trovano in appendice 4.)

- *La pianta dell’abbazia.* Per quanto riguarda la pianta dell’abbazia il compito si risolve naturalmente da sé: usiamo la pianta riportata nel libro stesso, a p. 7 della nostra edizione. Corrisponde alla pianta NR1a.

- *La pianta della città di Troia.* Per trovare una pianta di Troia che si adatti con profitto a un confronto con la pianta NR1a, dobbiamo invece agire in modo particolare (due processi).

1) Scegliamo prima una pianta fra tutte quelle in cui è raffigurata la vecchia città di Troia. Così abbiamo trovato conveniente usare la pianta ”Plan of Troy, Adapted from W. Dörpfeld”, plate 417, di *Troy, General introduction, The first and second settlements* (vol. I) di Blegen, Caskey, Rawson e Sperling (Princeton 1950): vedi la pianta TRl. Per quest’ultimo lavoro precisiamo che fa parte dell’opera tanto conosciuta degli scavi a Troia diretti dallo statunitense Carl Blegen, opera che fu pubblicata in tre volumi dalla Princeton University Press fra il 1950 e il 1953.

Ci si può domandare perché non usare direttamente una delle piante di Dörpfeld invece di ricorrere all'adattamento di Blegen. Rispondiamo che nelle piante di Dörpfeld – si veda la parte con le "Tafeln" in *Troja und Ilion* di Dörpfeld (Athen 1902) – ci sono alcune parti bianche ("nicht ausgegraben"), parti che egli, per sue ragioni, aveva lasciato ad altri; ed è proprio Blegen che ha portato a termine questo lavoro (iniziato dallo stesso Schliemann), completandolo tra l'altro con scavi sulle parti bianche, dove – cosa importante – si trova la costruzione chiave "630" che più sotto useremo per l'orientamento della pianta TR2a.

2) In secondo luogo facciamo un rispecchiamento della pianta scelta arrivando a una sua immagine inversa: arriviamo cioè ad una nuova pianta che *rispecchia* la pianta TR1: è la pianta TR2a. Per queste due piante si osservi che essendo TRl una pianta a due dimensioni, un suo rispecchiamento non è altro che guardarla dal retro o dal di sotto. In questo modo non si perde mai il legame, per così dire, materiale fra la pianta iniziale e il suo rispecchiamento. Ricordiamo del resto che l'uso di uno specchio per raggiungere uno scopo non deve stupire nessuno, neanche l'autore del *Nome della rosa*: pare infatti che quello degli specchi sia un tema che lo abbia affascinato tanto; si pensi ad es. alla sua idea di collocare uno specchio come porta del finis Africae, alle tante volte che si ragiona sugli specchi nel *Nome della rosa*([1]), all'interessantissimo saggio "Sugli specchi" in *Sugli specchi e altri saggi*, e ad altri luoghi ancora.

Disponiamo insomma di due piante che rispecchiano a modo loro il territorio dell'abbazia e quello della città di Troia.

Tuttavia, non basta aver definito le piante da usare, bisogna anche orientarle in modo eguale, almeno se vogliamo arrivare a risultati metodologicamente soddisfacenti. Per l'orientamento delle piante si procederà in tappe.

B. *Sette operazioni per dare alle piante un orientamento funzionale*

Per dare alle due piante NRla e TR2a un orientamento funzionale, facciamo sette operazioni di cui la prima è un'operazione per avere un orientamento preliminare, approssimativo; le altre (2-7) ci aiutano ad arrivare a un orientamento più preciso. Qui sotto rendiamo conto, passo per passo, delle sette operazioni. Si raccomanda di seguire il procedimento sulle piante NR e TR riportate in appendice 3.

- *Operazioni (1-5) per arrivare alle piante NR1b e TR2b (orientamento orizzontale)*

1) Mettiamo la porta maestra ad occidente.

NR: La pianta NR1a è già preparata in questo modo.

TR: Dobbiamo girare la pianta TR2a quasi 90 gradi in senso orario. Consideriamo la Porta Dardania come la porta maestra di Troia; cfr. in proposito la pianta VIII ("Burg

Troia") con la sua "Fahrweg zur Burg" che conduce alla "Dardanisch Thor" accanto alla grande porta meridionale della città.

2) Indichiamo il punto di mezzo nel vano della porta maestra: punto P.

NR: Operazione facile dato che la via d'ingresso ci aiuta a trovare la giusta posizione del punto.

TR: Operazione senza complicazioni.

3) Cerchiamo sulle rispettive piante una costruzione rettangolare che abbia queste caratteristiche:

– la lunghezza del corpo centrale inclusi eventuali annessi dev'essere circa il doppio della larghezza dello stesso corpo;
– nella parte occidentale della costruzione ci devono essere quattro elementi strutturali disposti in modo da formare quasi un quadrato;
– la costruzione deve avere un elemento simile ad una T giacente che dal mezzo del muro orientale si protrae fino a circa un terzo della lunghezza di tutta la costruzione.

Con l'aiuto di tale costruzione saremo in grado di orientare le piante secondo l'asse est-ovest.

NR: Esaminate tutte le costruzioni della pianta concludiamo che ne esiste una sola che è conforme a quanto richiesto: è la costruzione C1. Per verificarlo si rimanda alla fig. 8a. Si può aggiungere che la costruzione ha avuto "per caso" una struttura simile ad una bussola, anche se nel romanzo era un mulino ad acqua([2]).

TR: Fra tutte le costruzioni non c'è nessuna che sia conforme alle caratteristiche richieste fuorché una che vi si adatta a perfezione: è la costruzione Cl collocata non lontano dalla porta. Per la verifica rimandiamo alla fig. 8b, che raffigura la costruzione in una scala più grande. Sulla pianta TRl questa piccola casa porta il numero 630 e risale alla prima fase di Troia VI.

4) Tracciamo una linea che, partendo dal punto P, sia diretta verso l'interno del Territorio; per l'orientamento esatto della linea usiamo per tutte e due le piante la costruzione Cl in modo che la linea sia parallela all'asse principale di quella costruzione. Questa linea rappresenterà l'asse est-ovest.

NR: Operazione facile: seguiamo la via d'ingresso verso la chiesa, che è parallela alla stessa costruzione Cl.

TR: Operazione che richiede precisione di mano.

5) Cerchiamo nella parte settentrionale, in una direzione approssimativa di est-nord-est dal punto P, una costruzione che sia più grande e più massiccia delle altre, abbia un corpo centrale rettangolare, sia posizionata obliquamente attraverso una parte della cinta muraria e sia un luogo di sapienza. Questa costruzione, che sarà chiamata C2, ci aiuterà a definire il punto d'origine delle due piante. Si avverte che quest'operazione prepara le piante per l'operazione (6) che segue .

NR: Operazione facile: è naturalmente l'Edificio (si noti in proposito che il quadrato è una figura rettangolare).

TR: Operazione che non richiede molto lavoro: è il tempio di Atena, il quale, con la sua grandezza e posizione e con lo spessore dei muri, non ha rivali. Essendo dedicato ad Atena è anche un luogo di sapienza, come pure l'Edificio con la sua meravigliosa biblioteca, "di cui si parla con ammirazione in tutte le abbazie della cristianità" (*Nome*, p. 43). (Notiamo che l'edificio sulla pianta del *Nome della rosa* è indicato con una A; ma se questa sia un'allusione alla dea della sapienza o meno, è difficile sapere.)

A questo punto si potrebbe obiettare contro l'uso del tempio di Atena per la definizione dell'origine della pianta troiana, perché questa costruzione fu eretta nel periodo di Troia IX, cioè in età romana. A tale obiezione rispondiamo che usiamo il tempio soltanto per *completare l'orientamento* della pianta, che rappresenta un sommario cartografico degli scavi di Dörpfeld e Blegen; non l'usiamo per definire un elemento omologo.

- *Operazioni (6-7) per arrivare alle piante NR1c e TR2c (orientamento sia orizzontale che verticale)*

6) Dalla costruzione C2 tracciamo ora una linea che continua il suo asse principale verso il già definito asse est-ovest (nell'operazione 4); il punto esatto dove la linea incontra quest'ultimo asse sarà definito il punto d'origine, cioè il punto centrale di ognuna delle piante.

NR e TR: Le operazioni richiedono precisione di mano. Per l'operazione sulla pianta dell'abbazia notiamo che l'origine coincide apparentemente con l'ingresso della chiesa (per tale coincidenza, vedi anche II-2.2.2.5, fine del capitolo).

Quanto al Territorio di Troia, constatiamo del resto che se continuiamo verso oriente il grande muro di cinta in modo da creare un'ellissi simmetrica, il punto scelto viene a trovarsi più o meno in mezzo.

7) In base alla linea P-origine (dove il punto P è già situato ad ovest) disegniamo infine un normale sistema d'orientamento con i soliti ingredienti: origine, asse est-ovest, asse nord-sud.

NR e TR: Operazioni senza complicazioni.

Quindi, applicando questo sistema d'orientamento alle due piante NRla e TR2a, arriviamo alle piante orientate NR1c e TR2c, le quali coincidono con le piante finali NR2 e TR3 che saranno quelle da usare in seguito per i confronti effettivi e in cui abbiamo indicato le costruzioni da trattare nell'analisi. Fra parentesi si aggiunge che abbiamo naturalmente provato molti altri modi di orientamento, ma quello scelto ci pare più adatto a un confronto fruttuoso. Ci immaginiamo pure che l'orientamento scelto sia, se non eguale, almeno simile a quello che l'autore della pianta dell'abbazia abbia ideato da principio.

C. *Scelta delle costruzioni da confrontare, metodo per i rilevamenti, apprezzamento delle deviazioni dai valori teoreticamente perfetti*

L'ultimo compito da risolvere riguarda il metodo usato per raggiungere risultati soddisfacenti, o più precisamente: la scelta delle costruzioni da confrontare, il metodo per rilevare distanze, direzioni, inclinazioni ed angoli, e le eventuali deviazioni dai valori (ipoteticamente) perfetti.

Per quanto riguarda la scelta delle costruzioni da confrontare partiamo da quelle troiane che precedevano Troia VIIb, cioè le costruzioni o i resti di costruzioni che esistevano, su o sotto il suolo, al tempo della guerra omerica. Va detto che ci sono anche altre costruzioni che sono interessanti, tra cui il tempio di Atena che abbiamo già usato per l'orientamento della pianta TR3.([3]) Ma tali costruzioni sono escluse nell'analisi per la definizione degli elementi omologhi perché sono posteriori a Troia VIIa, cioè alla grande guerra.

Nelle misurazioni di distanze, direzioni e angoli è naturalmente impossibile raggiungere misure impeccabilmente precise tanto più che le costruzioni di ambedue le piante non hanno una rappresentazione perfetta; basta guardare le piante per constatarlo.([4]) Ma ciò non toglie che possiamo arrivare a misure che si avvicinano in modo sufficiente alle cifre ipoteticamente esatte per permetterci di eseguire dei confronti con risultati interessanti. Ma quest'incertezza di misurazione ci costringe per forza a considerare ogni rilevazione più o meno approssimativa. È poi un'altra questione se le cifre esatte esistano davvero: si pensi per es. alle costruzioni di Troia, le quali, dato il rodere del Tempo, hanno naturalmente subìto alterazioni strutturali di ogni sorta.

Per ottenere una maggiore precisione nelle rilevazioni effettive siamo ricorsi in primo luogo a ingrandimenti fotocopiati delle piante orientate; il fattore d'ingrandimento di queste copie, rispetto alle piante originali, è stato per NR2 pari a 2,34 e per TR3 pari a 2,00. Ciò vale a dire che le piante usate hanno una grandezza rispettivamente di circa 36 x 25 cm (NR2) e circa 49 x 37 cm (TR3). In qualche caso abbiamo anche usato figure ingrandite dell'opera di Blegen per meglio mettere in evidenza qualche particolare architettonico (si vedano le figg. 8b, 32b e 36b).

Le piante in appendice sono naturalmente copie imperfette delle piante usate. Sono state incluse qui più per illustrare il procedimento analitico che per fornire al lettore la base per un controllo minuzioso. Per chi volesse disporre di piante più accurate per verificare i vari passi dell'esame, rimandiamo alle piante originali del *Nome della rosa* e dell'opera di Blegen (che per un'adeguata verifica dovranno essere orientate allo stesso modo di NR2 e TR3).

Ma anche sulle piante ingrandite è difficile rilevare una distanza con precisione decimale, soprattutto perché i bordi delle costruzioni non sono perfettamente retti; è infatti impossibile stabilire con certezza se un valore "debba" essere per es. 25,1 mm

oppure 25,2 mm. Per questo siamo ricorsi a un metodo di compromesso usando passi di interi millimetri e mezzi millimetri: se rileviamo un valore vicino per es. a 25,0 mm lo definiamo come 25 mm, e se il valore sembra più vicino a 25,5 il valore sarà determinato in 25½ mm. Con questo metodo approssimativo evitiamo di esprimere valori decimali, i quali sarebbero sempre insicuri nell'ultima cifra. Per quanto riguarda la deviazione dalla "giusta" misura con il metodo scelto, essa è praticamente trascurabile in quanto, per darne un esempio, una deviazione di 0,2 mm misurata su una distanza reale di 25,0 mm rappresenterebbe un tasso di deviazione del solo 0,8 per cento.

Per le distanze particolarmente imprecise a causa di bordi ineguali si precisa che siamo ricorsi a valori medi con misurazioni da diversi punti dei bordi. (Per esempio, se nelle misurazioni una distanza oscilla tra 18 e 19 mm, si sceglie un valore medio pari a 18½ mm.)

Per i bordi degli elementi strutturali della pianta TR3, i quali a causa dell'ingrandimento in molti casi hanno uno spessore da ¼ a ½ mm, precisiamo inoltre che le misurazioni sono state eseguite da una linea o un punto di mezzo.

Le principali fonti d'imprecisione si possono riassumere così: bordi imperfetti su tutte e due le piante e bordi sbiechi soprattutto sulla pianta NR2. Ma anche con tali imperfezioni inevitabili si possono rilevare valori che sono sufficientemente precisi per essere utilizzati per un confronto. Giudichiamo che il massimo tasso d'imprecisione per le distanze rilevate potrà essere dell'l-2 per cento.

Quanto alla presentazione delle misure delle distanze abbiamo scelto di mantenere le cifre millimetriche su tutte e due le piante perché sarebbe inutile cercare di trasformarle in metri visto che le misure stesse sfociano sempre in un calcolo di una ragione, e per calcolare le ragioni basta disporre di sole cifre.

Tuttavia, per chi voglia trasformare i valori millimetrici in metri sulle rispettive piante, i fattori di conversione sono come segue:

pianta NR2: 1 mm = tra 0,6 e 0,8 metri, scala 1:600-800
pianta TR3: 1 mm = circa 0,5 metri, scala 1:500

La scala della pianta NR2, fortemente approssimativa, è basata sulla supposizione che la lunghezza dell'altare maggiore della chiesa abbaziale sia 3-4 metri, valore che rappresenta la lunghezza normale di molti altari maggiori delle grandi chiese di quell'epoca, per es. le cattedrali di Saint Lazare d'Autun (fondata nel XII secolo), di Leon (metà del Duecento), Santa Croce di Firenze (fondata il 1295), Gerona (il coro cominciato il 1312). Essendo sulla pianta NR2 la larghezza dell'altar maggiore di circa 5 millimetri, si conclude – sempre in base alla nostra supposizione – che 1 millimetro equivale a 0,6-0,8 metri, con una scala di 1:600-800.

Per la pianta TR3 il calcolo della scala è più semplice perché 20 metri sulla linea di distanze (vedi il piccolo quadro in basso) corrispondono a 40 millimetri (meno

qualche decimale) sulla pianta ingrandita. Ciò significa che la scala della pianta TR3 è di circa 1:500; cioè, 1 millimetro equivale a circa 0,5 metri.

Le ragioni sono espresse in percentuali secondo il tipo ”A costituisce l’x per cento di B”. Con questo metodo si dà conformità a tutto il materiale. Si osservi tuttavia che essendo i valori millimetrici di due distanze suscettibili ad una lieve ma accettabile deviazione, anche la ragione fra le distanze possono ovviamente deviare lievemente ma sempre in modo accettabile da una ragione ”ideale” (che non esiste). Prendiamo un esempio: se abbiamo due distanze (15,0 e 25,0 mm rispettivamente), di cui la prima devia massimamente di +0,2 mm dal valore ideale, e l’altra ha una massima deviazione di -0,2 mm, la *ragione* delle distanze deviate ha sempre una deviazione dal valore perfetto (che è 60/100, ovvero 15/25) che diremmo accettabile, come si evidenzia da queste cifre: 14,8/25,2 = 58,73/100 oppure 15,2/24,8 = 61,29/100. La deviazione della ragione sarebbe quindi meno dell’1,30 per cento. (Se le distanze deviassero tutte e due o in più o in meno, la deviazione della ragione sarebbe molto minore, tra lo 0,3 e lo 0,6 per cento.)

Per quanto riguarda le misurazioni in gradi di angoli, inclinazioni e direzioni, abbiamo scelto di applicare valori di interi e mezzi gradi, in analogia con i valori delle distanze. Un’inclinazione per es. di 25½ gradi dice quindi che l’inclinazione reale è più vicino al punto di mezzo tra due gradi che non al grado intero di sotto o di sopra. Aggiungiamo che per evitare di usare cifre con decimali ricorreremo in qualche caso anche a ¼ o ¾ per esprimere valori medi.

Come nel caso delle distanze, anche i gradi riescono spesso difficili da rilevare perfettamente date le imperfezioni dei bordi delle strutture interessate; e se i bordi sono imperfetti, divengono lievemente insicure anche le linee per la misurazione dei gradi. Tuttavia, apprezzando la deviazione dei gradi rilevati sulle due piante riteniamo che il relativo tasso difficilmente ecceda 1 grado sulla pianta NR2, e 1-2 gradi sulla pianta TR3. Si aggiunge che un errore di due gradi su una rilevata direzione dall’origine rappresenta una deviazione del solo 0,6 per cento (2/360).

Tutto sommato, considerando le lievi deviazioni che possono esistere per i valori delle distanze, delle ragioni e dei gradi, bisogna sempre sottintendere un ”circa” davanti a ogni cifra indicata. Ma anche se permettiamo un lieve margine di errore sui valori indicati, sono nondimeno sempre sufficientemente precisi per evidenziare una buona correlazione tra gli elementi confrontati.

*

Terminato così l’ultimo compito è tempo di ”varcare le mura” dei due Territori per indagare sulle corrispondenze tra i loro elementi topografici.

Per aver una visione generale delle costruzioni che in seguito saranno oggetto dell’analisi comparativa si raccomanda di consultare le piante orientate NR2 e TR3 dove sono indicate sette nuove costruzioni o complessi di costruzioni (C3-C9) più la

cinta muraria e tre delle sue parti murali (M1-M3). Sono indicate anche le costruzioni C1 e C2 già trattate in questo capitolo. Per un quadro sintetico di tutte le case/costruzioni usate nell'analisi si può anche consultare II-2.2.3, riassunto C.

Va osservato che nell'indicazione di direzioni e punti cardinali ci si riferisce alle piante orientate.

*

Avvertimento: Per essere in grado di seguire bene le analisi per la definizione degli elementi omologhi topografici, è necessario aver sottomano sia le piante che le figure indicate nel testo (appendici 3 e 4).

Note

[1] Ecco qualche citazione in argomento: "Se questa abbazia fosse uno speculum mundi" (*Nome*, p. 127); "ha parlato della forza degli specchi" (p. 176); "tale è la magìa degli specchi" (p. 243); "Non pensavi che potesse entrare dallo specchio?" (p. 468); "Non so come tu abbia scoperto il segreto dello specchio" (p. 470); eccetera.

[2] Che la costruzione sia un mulino si conclude fra l'altro dalla descrizione di Adso delle costruzioni presso la cinta muraria meridionale, dopo le fucine (dove Adso e Guglielmo hanno parlato con Nicola): "Proseguimmo lungo il lato sud: a destra l'albergo dei pellegrini e la sala capitolare col giardino, a sinistra i frantoi, il mulino, i granai, le cantine, la casa dei novizi" (p. 98).

[3] Un'altra costruzione che potrebbe essere interessante è il "Sanctuary" che apparteneva anch'essa a Troia IX, cioè ai tempi dei romani. Questa costruzione può essere confrontata con profitto con la casa dei novizi (ossia la seconda costruzione da ovest tra quelle situate lungo la cinta muraria sud dell'abbazia), in quanto tra l'altro:

- entrambe le costruzioni hanno una posizione vicino alla cinta muraria sud;
- occupano un'area sostanzialmente quadrata;
- i loro muri settentrionali sono un po' più corti di quelli orientali: 5,0% su NR2; 4,8% su TR3;
- le direzioni dall'origine delle costruzioni sono quasi le stesse: 120 gradi su NR2; 118 gradi su TR3. (Per la direzione di una costruzione, vedi fig. 13.)

[4] Per ovvie ragioni non disponiamo della pianta originale dell'abbazia, come era prima di essere trasferita all'editore. E per le costruzioni sulla pianta di Troia dobbiamo ricordare che si basano su scavi dove le stesse costruzioni si presentavano agli occhi degli archeologi, prima della loro ricostruzione cartografica, con ogni sorta di distorsione: vedi per es. le figg. 8b e 34a-b.

II-2.2.2.2 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 10
Forma generale dei Territori e le rispettive cinte murarie

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Confrontando le piante NR2 e TR3 da un punto di vista generale possiamo constatare che ognuno dei Territori è raffigurato come uno spazio sostanzialmente chiuso orientato secondo un sistema con un asse est-ovest che parte dal punto di mezzo della porta centrale, e un asse nord-sud che attraversa il primo asse in un punto (l'origine), il quale si trova a una distanza da detta porta che corrisponde più o meno alla metà dell'altezza dei rispettivi Territori.

I Territori sono divisi in quattro quadranti di 90 gradi ciascuno (0-90, 90-180, 180-270 e 270-360/0 gradi dall'origine) e circondati per la massima parte da una cinta muraria che esibisce una grande discontinuità nella parte settentrionale.([1])

Nella sezione che segue guarderemo più da vicino le rispettive cinte murarie.

B. ANALISI COMPARATIVA

La parte occidentale in generale (B1) – Le tre grandi parti murali del secondo quadrante (B2) – Il muro settentrionale del quarto quadrante (B3).

B1. LA PARTE OCCIDENTALE IN GENERALE

Prima di cominciare l'esame dobbiamo precisare che mentre la cinta muraria dell'abbazia evidentemente risale a un solo periodo di tempo, quella troiana è stata costruita in differenti epoche della storia della città. Riferendoci alla pianta IX, "Main archeological layers ecc." (che ha un orientamento normale), si vede che ci sono resti di tre cinte: quella originale di Troia I, quella circolare di Troia II e quella più massiccia di Troia VI, la quale copre grosso modo metà del perimetro della città. Detto ciò procediamo all'analisi effettiva.

Mentre le parti orientali delle due cinte sembrano inconciliabili (ad eccezione delle sezioni rettilinee del punto B2.2 più sotto), le parti occidentali si prestano più facilmente a un confronto fruttuoso. Infatti, se consideriamo in primo luogo le due parti nella loro estensione verso ovest si vede che hanno ambedue una forma che rassomiglia grosso modo a un semicerchio (figg. 9a-b).

Nelle parti meridionali di questi "semicerchi" si può anche constatare che il muro sud (indicato con M2 in tutti e due i casi) è praticamente parallelo all'asse est-ovest. Sulla pianta NR2 c'è però un'esigua deviazione dalla linea orizzontale in quanto l'angolo tra la linea del muro e l'asse nord-sud è pari a 91 gradi, il che significa che il muro, se si parte da est, inclina di 1 grado in giù (fig. 9a).

Anche il muro meridionale della cinta muraria troiana ha un'esigua deviazione dalla linea orizzontale. In questo caso è più difficile arrivare a un valore esatto perché i bordi sia interni che esterni non sono perfettamente retti. Facendo un'approssimazione si arriva comunque a un'inclinazione di 1-2 gradi in su partendo

da est, in quanto l'angolo tra la parte murale e l'asse nord-sud ha un valore di 88-89 gradi (fig. 9b).

- *Le parti occidentali delle cinte murarie hanno una forma che nella loro estensione verso ovest rassomiglia grosso modo a un semicerchio con la parte meridionale praticamente parallela all'asse orizzontale (con una deviazione di 1-2 gradi in su o in giù a partire da est).*

B2. LE TRE GRANDI PARTI MURALI DEL SECONDO QUADRANTE

La sezione della cinta del secondo quadrante dell'abbazia può essere divisa in tre grandi parti (fig. 10a). Concentrandoci sulla parte in mezzo (M1), che è rettilinea (come le altre parti), constatiamo che essa ha un'inclinazione di 34 gradi rispetto all'asse nord-sud.

Nel secondo quadrante della pianta TR3 la cinta si presenta con una considerevole irregolarità. Se ne possono tuttavia distinguere tre grandi parti di cui quella in mezzo (M1) è per la massima parte rettilinea (fig. 10b). (Per la "strana" congiunzione tra M1 e la terza parte, essa dipende dal fatto che le prime due parti risalgono a Troia II mentre la terza appartiene a Troia VI e continua quella vecchia che a livello della giuntura prosegue verso ovest (cfr. TR3).)

Osservando più da vicino la parte M1 constatiamo prima che essa è per la massima parte rettilinea. Volendo poi misurare l'inclinazione della sezione rettilinea rispetto all'asse nord-sud, arriviamo allo stesso valore della parte corrispondente della cinta dell'abbazia, ossia 34 gradi (vedi sempre fig. 10b). (Si precisa che non fa differenza se facciamo la rilevazione lungo il bordo esterno o interno.)

- *Della cinta muraria del secondo quadrante si individuano in tutti e due i casi tre grandi parti, di cui quella in mezzo è rettilinea lungo tutta o quasi tutta la sua estensione. L'inclinazione tra le rispettive sezioni rettilinee e l'asse nord-sud è pari a 34 gradi.*

B3. IL MURO SETTENTRIONALE (M3) DEL QUARTO QUADRANTE

Direzione del punto esterno più occidentale (B3.1) – La fonte nell'angolo (B3.2).

B3.1. DIREZIONE DALL'ORIGINE DEL PUNTO ESTERNO PIÙ OCCIDENTALE

Sulla pianta NR2 la direzione dall'origine del punto esterno più occidentale del muro è pari a 315 gradi (fig. 11a).

Quasi la stessa direzione dall'origine si rileva per il corrispondente punto del muro troiano: 316 gradi (fig. 11b).

- *I punti esterni più occidentali dei muri settentrionali del quarto quadrante si trovano in una direzione di 315-316 gradi dall'origine.*

B3.2. LA FONTE VICINO AL MURO

Il Terzo giorno (notte) Guglielmo e Adso vanno ai balnea per cercare il corpo morto di Berengario. Entrano e cominciano il sopralluogo. Nell'ultima vasca, dietro una tenda, trovano il cadavere (*Nome*, p. 259). Sulla pagina precedente del romanzo Adso ha già fatto una descrizione dell'interno della costruzione:

> Riparate l'una dall'altra mediante ampie tende, stavano delle vasche, non ricordo quante. I monaci le usavano per la loro igiene ... Severino li usava per ragioni terapeutiche ... Un camino in un angolo permetteva facilmente di scaldare l'acqua. Lo trovammo sporco di cenere fresca, e vi giaceva davanti un gran calderone rovesciato. L'acqua era attingibile da una fonte in un angolo. (p. 258)

Nei balnea c'era quindi, in un angolo, una fonte. Ma dove essa esattamente si trovasse è difficile da stabilire. Per i nostri fini basta constatare che i balnea avevano una posizione vicino al muro settentrionale, o più precisamente, in prossimità del capo occidentale dello stesso muro (fig. 12a). E la fonte nell'angolo ha (naturalmente) la stessa definizione. (Per quanto riguarda la struttura annessa al muro nord dei balnea si può del resto sospettare che essa avesse qualcosa a che fare con la fonte dentro la costruzione, a meno che non fosse solo una struttura per lo scarico dell'acqua usata.)

Sulla pianta TR3, vicino al capo orientale del muro settentrionale, si vede una struttura quadratica che secondo *Wikipedia inglese* è una "Well-cistern" (fig. 12b), cioè una fonte e insieme cisterna. Considerande anche la grande struttura (una torre) che quasi la circonda, possiamo precisare che rispetto a tale struttura la fonte/cisterna, si trova in un angolo (si veda sempre la figura).

- *In tutti e due i casi si trova in prossimità ad uno dei capi del muro, in un angolo, una fonte.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 10

Il Territorio occupa uno spazio sostazialmente chiuso avente un sistema di orientamento di base con un asse est-ovest che parte dal punto di mezzo della porta centrale, nonché un asse nord-sud che attraversa il primo asse in un punto (l'origine) il quale da detta porta si trova a una distanza corrispondente più o meno alla metà dell'altezza del Territorio stesso.

È diviso in quattro quadranti di 90 gradi ciascuno (0-90, 90-180, 180-270 e 270-360/0 gradi dall'origine) e circondato per la massima parte da una cinta muraria che ha una grande discontinuità nella parte settentrionale e di cui la parte occidentale (terzo e quarto quadrante) ha una forma che nella sua estensione verso ovest rassomiglia grosso modo a un semicerchio con la parte meridionale praticamente parallela all'asse orizzontale (con una deviazione di 1-2 gradi in su o in giù a partire da est).

Della cinta del secondo quadrante si individuano tre grandi parti di cui quella in mezzo è rettilinea lungo tutta o quasi tutta la sua estensione. L'inclinazione tra la sezione rettilinea e l'asse verticale è pari a 34 gradi.

Il punto esterno più occidentale del muro settentrionale del quarto quadrante si trova in una direzione di 315-316 gradi dall'origine. In prossimità di uno dei capi dello stesso muro, in un angolo, si trova una fonte.

*

Per altre due parti della cinta muraria che stanno a base di corrispondenze topografiche, rimandiamo a II-2.2.2.5, punto B1, e II-2.2.2.7, punto B1.

Nota

[1] Per quanto riguarda la cinta dell'abbazia è naturalmente l'Edificio a romperne la continuità. Nel caso del Territorio di Troia la discontinuità della cinta dipende dal fatto che quando la città fu fortificata nel periodo VI con una cinta esteriore verso est, sud e ovest, non fu sentito, come pare, il bisogno di connettere, mediante muri massicci, la nuova cinta con la vecchia (cfr. pianta IX, "Main archeological layers ecc."). Forse si riteneva escluso ogni attacco nemico da quella parte dove il terreno era più scosceso (cfr. pianta VIII, "Burg Troja")?

II-2.2.2.3 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 11 Lo ”scarpone”

A. OGGETTO DELL’ANALISI

Vicino alla cinta muraria della parte sud-occidentale della pianta NR2 si trova una costruzione che, vista dal di sopra, ha la forma di uno scarpone diretto verso est e con tutta la parte inferiore (la suola) parallela al muro: è la costruzione C3.

La costruzione troiana la cui definizione di base corrisponde a $C3^{NR}$, è quella indicata con C3 sulla pianta TR3 (casa ”VI M” di Blegen([1])). Come si vede, anch’essa è simile a uno scarpone. A causa di tale forma particolare tutte e due le costruzioni saranno chiamate ”scarponi” (con piede, suola e gamba).

Per ogni costruzione esaminata, a parte il riferimento alle piante indicate, si riportano in seguito anche figure particolareggiate delle stesse. Segnaliamo già da ora che le figure riportate possono variare in grandezza perché ottenute attraverso scansioni delle piante ingrandite (NR2 e TR3) e poi sottoposte a trattamento digitale con programma software.

B. ANALISI COMPARATIVA

Direzioni e settori delle costruzioni (B1) – Composizione degli scarponi (B2) – Altezza dei due blocchi degli scarponi (B3) – Il bordo frontale (B4) – Lo spazio del piede dentro gli scarponi (B5) – Spessore del muro meridionale (la suola) (B6).

B1. DIREZIONI E SETTORI DELLE COSTRUZIONI

In questo primo punto esamineremo i settori occupati dalle costruzioni per mettere in evidenza corrispondenze che riguardano sia le direzioni dall’origine delle costruzioni che lo spazio dei loro rispettivi settori. Per ”direzione dall’origine” di una costruzione intendiamo la direzione dall’origine della linea di mezzo tra le due linee che definiscono, sempre a partire dall’origine, il settore occupato dalla costruzione. Il settore così definito sarà chiamato ”settore della costruzione” e le linee che lo definiscono ”linee settoriali” (vedi fig. 13).

Misurando la direzione dall’origine delle linee Ls1 e Ls2 del settore della costruzione $C3^{NR}$ si definiscono i seguenti valori (fig. 14a):

prima linea settoriale Ls1: 214 gradi dall’origine
seconda linea settoriale Ls2: 232½ gradi dall’origine

A partire da questi valori concludiamo che la direzione dall’origine della costruzione è 223¼ gradi (la metà tra 214 e 232½) e che lo spazio del settore si estende per 18½ gradi.

Per i corrispondenti valori della costruzione $C3^{TR}$ si rileva quanto segue (fig. 14b):

prima linea settoriale Ls1: 212 gradi dall’origine
seconda linea settoriale Ls2: 230 gradi dall’origine

Questi valori ci permettono di concludere che la direzione dall'origine di $C3^{TR}$ è pari a 221 gradi (la metà tra 212 e 230) e che lo spazio del suo settore comprende 18 gradi. Valori simili a quelli della costruzione $C3^{NR}$.

- *La direzione esatta delle due costruzioni varia tra 221 e 223¼ gradi dall'origine, e i loro rispettivi spazi settoriali si estendono per 18-18½ gradi.*

B2. COMPOSIZIONE DEGLI SCARPONI

La composizione di $C3^{NR}$ può essere descritta con più precisione rispetto alla definizione inizale. Lo scarpone dell'abbazia è quindi composto da due blocchi strutturali: ad ovest c'è una forma quasi rettangolare (la gamba), il cui lato corto meridionale (il tacco) si unisce al resto della suola. Dalla parte sud della gamba si estendono verso est due vani più piccoli che formano insieme un blocco quadrilatero i cui lati più lunghi (suola e parte superiore della tomaia) sono paralleli. Come tutti gli scarponi la parte frontale inclina indietro. Il lato posteriore della gamba inclina invece un po' in avanti (3 gradi); rileviamo infatti un angolo di 87 gradi tra detto lato e la suola (fig. 15a).

Lo scarpone della pianta TR3 è anch'esso composto da due blocchi che corrispondono strutturalmente a quelli della costruzione $C3^{NR}$: per una descrizione dettagliata si ripete quella di sopra. Per quanto riguarda l'inclinazione della parte frontale dello scarpone troiano notiamo però che essa è meno marcata di quella dell'abbazia, mentre l'inclinazione in avanti del lato posteriore della gamba è esigua (1-2 gradi) ma tuttavia misurabile in quanto l'angolo tra detto lato e la suola è di 88-89 gradi (fig. 15b). L'incertezza del valore deriva dal profilo "a sega" del bordo inferiore della suola (forma che a sua volta dipende dal fatto che il relativo muro è stato costruito in sezioni che sono più spesse al livello più basso).

- *Le costruzioni hanno una composizione in due blocchi:*

  1) ad ovest c'è una grande forma più o meno rettangolare (la gamba) il cui lato corto meridionale (il tacco) si unisce al resto della suola; il lato posteriore ha una lieve inclinazione in avanti (1-3 gradi);
  2) dalla parte sud della gamba si estendono verso est due vani più piccoli che formano una struttura quadrilatera i cui lati più lunghi (suola e parte superiore della tomaia) sono paralleli; la parte frontale inclina indietro.

B3. ALTEZZA DEI DUE BLOCCHI DEGLI SCARPONI([2])

Guardando lo scarpone $C3^{NR}$ si vede che l'altezza della gamba è più o meno la metà dell'altezza del piede. Per confermare tale impressione rileviamo l'altezza della gamba (d1)([3]) dal bordo superiore al bordo del tacco, confrontandola con l'altezza del piede (d2) rilevata dal bordo superiore a quello inferiore (fig. 16a).

altezza del piede, d1: 10½ mm
altezza della gamba, d2: 22 mm

relazione percentuale d1/d2: 48% (47,7)

Facendo le stesse operazioni sulla costruzione $C3^{TR}$ troviamo che l'altezza del piede (d1) rappresenta il 53% dell'altezza della gamba (d2). Avvertiamo che data la irregolarità del bordo inferiore della suola le misure sono dei valori medi (fig. 16b).

altezza del piede, d1: 18 mm
altezza della gamba, d2: 34 mm
relazione percentuale d1/d2: 53% (52,9)

- *L'altezza del piede degli scarponi è più o meno la metà dell'altezza delle rispettive gambe (48-53%).*

B4. IL BORDO FRONTALE

Confrontando le piante si vede che i due scarponi si differenziano visibilmente soprattutto per quanto riguarda l'inclinazione del bordo frontale della tomaia. Tuttavia, anche a partire da questo bordo si possono rilevare cifre interessanti. Esso rappresenta infatti una chiave per misurare la relazione fra le due parti della tomaia: bordo frontale e bordo superiore. La lunghezza del bordo frontale della tomaia (d3) della costruzione $C3^{NR}$ rappresenta il 58% di quello superiore (d4) (fig. 17a).

bordo frontale, d3: 11 mm
bordo superiore, d4: 19 mm
relazione percentuale d3/d4: 58% (57,9)

Quasi lo stesso valore si registra per $C3^{TR}$ in quanto la relazione percentuale tra il bordo frontale (d3) e quello superiore (d4) della tomaia dello scarpone troiana è pari al 57% (fig. 17b).

bordo frontale, d3: 18½ mm
bordo superiore, d4: 32½ mm
relazione percentuale d3/d4: 57% (56,9)

- *La lunghezza del bordo frontale della tomaia degli scarponi rappresenta il 57-58% del bordo superiore.*

B5. LO SPAZIO DEL PIEDE DENTRO LO SCARPONE

Continuando a considerare le costruzioni C3 come degli scarponi ci domandiamo in quale misura siano adatte spazialmente al piede umano che ci si mette dentro.([4]) A tale scopo ci interesseremo della lunghezza e dell'altezza all'interno delle costruzioni, distanze che sono ben visibili nelle relative figure 18a-b. Quindi:

L'altezza della costruzione $C3^{NR}$ (d5) misurata dal tacco della pianta del piede fino al bordo superiore della gamba è pari a 19½ mm, e la lunghezza (d6) rilevata lungo la pianta del piede è pari a 32½ mm. Da queste cifre si conclude che l'altezza costituisce il 60 % della lunghezza (fig. 18a).

altezza del piede dentro lo scarpone, d5: 19½ mm
lunghezza della pianta del piede, d6: 32½ mm
relazione percentuale d5/d6: 60% (60,0)

Misurando le stesse distanze sulla costruzione troiana rileviamo che l'altezza dal tacco del piede (d5) è pari a 27 mm, e la pianta del piede (d6) ha una lunghezza di 44½ mm. La relazione tra le due distanze è pari al 61% (fig. 18b).

altezza del piede dentro lo scarpone, d5: 27 mm
lunghezza della pianta del piede, d6: 44½ mm
relazione percentuale d5/d6: 61% (60,7)

- *La relazione tra la lunghezza della pianta del piede dentro gli scarponi e l'altezza misurata dal tacco del piede fino al bordo superiore degli scarponi è pari al 60-61%.*

B6. SPESSORE DEL MURO MERIDIONALE (LA SUOLA)

Guardando la sagoma dello scarpone dell'abbazia si osserva che il muro meridionale (la suola) è generalmente un po' più grosso degli altri muri della costruzione. Questa differenza è più visibile tra l'altro in relazione alla parte frontale della tomaia.

Anche per la costruzione troiana c'è una differenza di spessore fra il muro meridionale (la suola) e gli altri muri; la differenza è anche più marcata di quella dello scarpone dell'abbazia, e ai fini del confronto con $C3^{NR}$ constatiamo che tale differenza è chiaramente visibile in relazione alla parte frontale della tomaia.

Per tutte e due le costruzioni si rimanda per es. alle figure 18a-b.

- *Il muro meridionale (la suola) degli scarponi è più grosso degli altri muri, differenza che è particolarmente visibile in relazione alla parte frontale della tomaia.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 11

Vicino alla cinta muraria, in una direzione tra i 221 e 223¼ gradi dall'origine in un settore che si estende per 18-18½ gradi, c'è una costruzione avente la forma di uno scarpone diretto verso est e con la suola più o meno parallela al muro.

La costruzione ha una composizione in due blocchi: 1) ad ovest c'è una grande forma più o meno rettangolare (la gamba) il cui lato corto meridionale (il tacco) si unisce al resto della suola; il lato posteriore ha una lieve inclinazione in avanti (1-3 gradi); 2) dalla parte sud della gamba si estendono verso est due vani più piccoli che formano una struttura quadrilatera i cui lati più lunghi (suola e parte superiore della tomaia) sono paralleli; la parte frontale inclina indietro.

L'altezza del piede dello scarpone è più o meno la metà dell'altezza della gamba (48-53%); la lunghezza del bordo frontale della tomaia rappresenta il 57-58% del suo bordo superiore; la relazione tra la lunghezza della pianta del piede dentro lo

scarpone e l’altezza misurata dal tacco del piede fino al bordo superiore dello stesso scarpone è pari al 60-61%.

Il muro meridionale (la suola) è più grosso degli altri muri della costruzione; tale differenza è particolarmente visibile in relazione alla parte frontale della tomaia.

Note

[1] Si fornisce anche, per miglior identificazione, la denominazione come appare sulla pianta di Blegen (pianta TR1).

[2] Con ”altezza” s’intende in questo caso naturalmente l’altezza dei blocchi visti dal di sopra.

[3] Ogni distanza rilevata (altezza, lunghezza, larghezza, ecc.) di una costruzione sarà in seguito siglata con d1, d2, d3, ecc.

[4] Siamo consci del fatto che può sembrare strano riempire di piedi umani costruzioni del Medioevo e dell’Antichità, ma è un modo per visualizzare il rapporto tra due distanze.

II-2.2.2.4 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 12
La casa con la grande apertura

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Vicino alla parte centrale del muro di cinta meridionale della pianta NR2, un po' verso ovest, si trovano i granai dell'abbazia (C4), una costruzione più o meno rettangolare e dotata di una gande apertura.

La corrispondente costruzione troiana è indicata sulla pianta TR3 con C4 (casa "VI A" di Blegen). Al pari dei granai è posta presso la parte centrale del muro meridionale, un po' verso ovest, e ha un orientamento quasi parallelo all'asse est-ovest. È un megaron di Troia VI.

Come si vede, anche la costruzione $C4^{TR}$ ha una grande apertura la quale, a differenza dei granai dell'abbazia, è aperta verso ovest; in realtà – dato che si tratta dei resti di un megaron – le due "braccia" erano muri che continuavano i muri laterali formandone un atrio coperto insieme con il muro interno e il tetto protratto dalla sala maggiore. (Per una visione generale del tipo si veda fig. 19; cfr. anche per es. Kjellberg & Säflund, *Grekisk och romersk konst,* II ed., Stoccolma 1964, p. 343). Insieme con quest'atrio lo spazio occupato dalla costruzione nella sua totalità era quindi anch'esso sostanzialmente rettangolare.

B. ANALISI COMPARATIVA

Direzione di una delle linee settoriali (B1) – Dimensioni delle costruzioni (B2) – L'inclinazione verso ovest (B3) – La grande apertura (B4) – Il muro interno (B5).

B1. DIREZIONE DI UNA DELLE LINEE SETTORIALI

A partire dall'origine la costruzione $C4^{NR}$ occupa un settore di 162-186 gradi dall'origine. Una delle linee settoriali ha quindi una direzione di 186 gradi dall'origine (fig. 20a).

Il settore corrispondente della costruzione troiana si definisce tra 186 e 200 gradi dall'origine; si conclude che anche in questo caso una delle linee settoriali ha una direzione di 186 gradi dall'origine (fig. 20b).

- *Una delle linee settoriali delle due costruzioni ha una direzione di 186 gradi dall'origine.*

B2. DIMENSIONI DELLE COSTRUZIONI

Si vede facilmente cha la costruzione $C4^{NR}$ non è perfettamente rettangolare. Volendo tuttavia disporre di un valore della relazione fra larghezza e lunghezza, misuriamo la larghezza (d1) nella parte di mezzo dei lati longitudinali e la lunghezza (d2) sull'asse principale della costruzione. Rileviamo che la larghezza d1 è pari al 63% della lunghezza d2 (fig. 21a).

larghezza, d1: 23 mm
lunghezza, d2: 35½ mm
relazione percentuale d1/d2: 65% (64,8)

Per poter misurare la relazione fra larghezza e lunghezza di $C4^{TR}$ allo stesso modo di $C4^{NR}$, chiudiamo il rettangolo occupato dalla costruzione con una semplice linea nella parte occidentale. Fatto ciò e misurate le relative distanze (d1 e d2), constatiamo che la larghezza d1 è pari al 64% della lunghezza d2, cioè quasi lo stesso valore di $C4^{NR}$ (fig. 21b).

larghezza, d1: 23½ mm
lunghezza, d2: 37 mm
relazione percentuale d1/d2: 64% (63,5)

- *La larghezza, misurata a partire dal centro del muro nord, è pari al 64-65% della lunghezza, rilevata a sua volta sull'asse principale dello spazio rettangolare delle costruzioni.*

B3. L'INCLINAZIONE VERSO OVEST

Nel punto B1 abbiamo constatato che le due costruzioni coincidono per quanto riguarda una delle linee settoriali, cioè la linea dei 186 gradi, la quale sarà utilizzata anche nel confronto che segue.

Guardando la pianta NR2 si vede che tutta la costruzione C4 è un po' sbieca in quanto i muri corti, visti dal di sopra, si inclinano lievemente verso occidente. Si vede pure che il muro occidentale è più rettilineo di quello orientale (per la declinazione lievemente diminuita della parte settentrionale di quest'ultimo muro). Volendo un solo valore dell'inclinazione di $C4^{NR}$, ci pare quindi che la miglior opzione sia quella di rilevarla sul muro occidentale, ossia il muro in contatto con la linea settoriale dei 186 gradi (attraverso il punto nord-ovest della costruzione). Rileviamo così un'inclinazione di 2 gradi (quasi esattamente) rispetto all'asse nord-sud([1]) (fig. 22a).

Anche se $C4^{TR}$ non è sbieca di per sé, lo è invece rispetto all'asse nord-sud; più precisamente si vede che tutta la costruzione ha una lieve inclinazione rispetto a quest'asse di modo che anche i suoi lati corti inclinano un po' verso ovest. Per avere una misura di quest'inclinazione la rileviamo come abbiamo fatto per $C4^{NR}$, cioè sul lato in contatto con la linea dei 186 gradi (attraverso il punto sud-est della costruzione). L'inclinazione così rilevata è pari a 2 gradi (meno qualche decimale) (fig. 22b).

- *Per ambedue le costruzioni vale che, visto dal di sopra, il muro in contatto con la linea settoriale dei 186 gradi (definita nel punto B1), ha una lieve inclinazione verso ovest pari a 2 gradi rispetto all'asse nord-sud.*

B4. LA GRANDE APERTURA

Come abbiamo già detto nella sez. A, tutte e due le costruzioni sono caratterizzate da una grande apertura su uno dei lati: sul lato nord di $C4^{NR}$ e su quello ovest di $C4^{TR}$ (vedi le piante). La forma delle aperture è praticamente rettangolare, fatto che rende interessante confrontarle in rapporto ad altri elementi delle costruzioni: più precisamente metteremo sia l'ampiezza che la profondità (rispettivamente la lunghezza e la larghezza) delle forme rettangolari in relazione alla lunghezza delle stesse costruzioni. Prima di procedere alle rilevazioni effettive bisogna concedere che soprattutto per l'apertura di $C4^{NR}$ risulta problematico arrivare a cifre esatte (basta guardare la pianta). Per questo dobbiamo rendere conto del metodo preciso adottato. Così, per la rilevazione dell'ampiezza togliamo prima l'elemento attaccato al muro interno occidentale, che sembra essere un elemento accessorio di qualche sorta (scaffale per utensili?), il quale ovviamente non dovrebbe essere parte del muro stesso; per la profondità ricorreremo a una misura media. Rileviamo quanto segue:

L'ampiezza dell'apertura di $C4^{NR}$ (d3) è pari a 15½ mm, mentre la profondità (d4) ha una misura media di 8¼ mm (fig. 23a). Dato che disponiamo già del valore della lunghezza della costruzione (d2) (punto B2), procediamo a rilevare le relazioni:

ampiezza dell'apertura, d3: 15½ mm
profondità dell'apertura, d4: 8¼ mm
lunghezza di C4, d2: 35½ mm
relazione percentuale d3/d2: 44% (43,7)
relazione percentuale d4/d2: 23% (23,2)

Per l'apertura di $C4^{TR}$ i valori delle stesse relazioni sono simili (fig. 23b), e cioè:

ampiezza dell'apertura, d3: 17 mm
profondità dell'apertura, d4: 8 mm
lunghezza di C4, d2: 37 mm
relazione percentuale d3/d2: 46% (45,9)
relazione percentuale d4/d2: 22% (21,6)

- *Le grandi aperture di cui sono dotate le costruzioni, hanno ambedue una forma sostanzialmente rettangolare con un'ampiezza pari al 44-46% della lunghezza di tutta la costruzione di cui fa parte; la profondità rappresenta il 22-23% della stessa lunghezza.*

B5. IL MURO INTERNO

Posizione del muro (B5.1) – La sua lunghezza (B5.2).

B5.1. POSIZIONE DEL MURO

Il muro interno (M) nella parte occidentale di $C4^{NR}$ è, come si vede sulla pianta, posto parallelamente ai lati corti della costruzione. Per determinare la posizione di M sull'asse principale misuriamo prima la distanza dal punto di mezzo del muro al

bordo esterno del muro orientale (d5); poi confrontiamo questa distanza con la lunghezza d2 della costruzione. Possiamo così constatare che la distanza dal detto punto di mezzo fino al bordo esterno orientale della costruzione è pari al 73% della lunghezza d2 (fig. 24a).

distanza di M dal muro orientale, d5: 26 mm
lunghezza di C4, d2: 35½ mm
relazione percentuale d5/d2: 73% (73,2)

Dal fatto che tutta la costruzione $C4^{TR}$ occupa lo spazio di un rettangolo, ne segue che il muro M è da definire come un muro interno. (Deve infatti essere il muro attraverso il quale si entra nella sala maggiore del megaron; cfr. sempre la fig. 19 dove si vede l'entrata nella sala maggiore dall'atrio.) Anche questo muro è posto parallelamente ai lati corti della costruzione e corrisponde quindi al muro M di $C4^{NR}$. Per misurare la posizione di M facciamo come abbiamo fatto per il muro M^{NR}: rileviamo che il punto di mezzo del muro si trova a una distanza dal bordo esterno del muro orientale (d5) pari al 73% della già rilevata lunghezza d2 della costruzione (fig. 24b).

distanza di M dal muro orientale, d5: 27 mm
lunghezza di C4, d2: 37 mm
relazione percentuale d5/d2: 73% (73,0)

- *Il muro interno M è posto parallelamente ai lati corti dello spazio rettangolare delle costruzioni; il punto di mezzo del muro si trova a una distanza del 73% della lunghezza a partire dal bordo esterno del muro orientale.*

B5.2. LUNGHEZZA DEL MURO

Il muro ha anche una lunghezza (d6) la quale per la costruzione $C4^{NR}$ corrisponde molto bene all'ampiezza d3 della grande apertura; in base ai relativi valori concludiamo che la lunghezza d6 è pari al 97% dell'ampiezza d3 (fig. 25a).

lunghezza del muro M, d6: 15 mm
ampiezza dell'apertura, d3: 15½ mm
relazione percentuale d6/d3: 97% (96,8)

Il muro M della costruzione troiana, data la sua posizione dentro alla grande apertura, ha naturalmente una lunghezza (d6) pari all'ampiezza d3 della stessa apertura. Non bisogna evidenziare la relazione percentuale (100%.) (fig. 25b).

- *La lunghezza dei muri interni delle costruzioni corrisponde più o meno all'ampiezza della grande apertura.*

A questo punto non si può non sospettare che il costruttore della pianta NR2 abbia tolto lo spazio rettangolare (vuoto) della grande apertura della costruzione troiana (o almeno uno spazio più o meno corrispondente), per metterlo sul lato nord della costruzione dell'abbazia, lasciando nello stesso tempo il muro interno M nella sua posizione "originaria", cioè corrispondente alla posizione del muro troiano. Ma perché – ci si domanda – cambiare la

posizione dell'apertura? Probabilmente perché l'apertura di $C4^{NR}$ funziona, a quanto pare, anche come entrata della costruzione, e in questo caso ci si entra più facilmente dalla parte settentrionale, il che è ovvio guardando la pianta.

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 12

Presso la parte centrale del muro di cinta meridionale, un po' verso ovest, si trova una costruzione che occupa uno spazio sostanzialmente rettangolare ed è dotata di una grande apertura di una forma praticamente rettangolare la cui ampiezza è pari al 44-46% della lunghezza di tutta la costruzione, e con una profondità che rappresenta il 22-23% della stessa lunghezza.

La costruzione è orientata parallelamente o quasi all'asse est-ovest e una delle sue linee settoriali ha una direzione di 186 gradi dall'origine; visto dal di sopra, il muro in contatto con la linea settoriale dei 186 gradi, ha una lieve inclinazione verso ovest pari a 2 gradi rispetto all'asse nord-sud.

Ha un muro interno nella parte occidentale la cui larghezza, misurata a partire dal centro del muro nord, è pari al 64-65% della lunghezza, rilevata sull'asse principale dello spazio rettangolare della costruzione.

Il muro interno è posto parallelamente ai lati corti dello spazio rettangolare della costruzione; il suo punto di mezzo si trova a una distanza del 73% della già rilevata lunghezza a partire dal bordo esterno del muro orientale; la lunghezza del muro corrisponde più o meno esattamente all'ampiezza della grande apertura.

Nota

[1] Guardando le altre costruzioni presso il muro meridionale si nota che anch'esse si inclinano un po' verso ovest. Ci si può domandare il perché. Partendo dall'ipotesi che l'autore della pianta abbia voluto disegnare la costruzione $C4^{NR}$ con una lieve inclinazione, non poteva certo inserire una costruzione posizionata sbiecamente (come $C4^{TR}$ sulla pianta TR3) in una riga di altre costruzioni "normali". Una via d'uscita poteva perciò essere di disegnare anche le altre costruzioni presso il muro con una lieve inclinazione verso ovest (inducendo il lettore che la osserva a credere che si tratti di una semplice e casuale deviazione cartografica).

II-2.2.2.5 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 13
La costruzione oblunga

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Proprio vicino all'origine dell'abbazia c'è la grande chiesa, indicata con C5 sulla pianta NR2. Come si vede si tratta di una costruzione oblunga con l'ingresso principale rivolto verso ovest; è posizionata lungo l'asse est-ovest.

Poco a sud dell'origine del Territorio troiano si trova la corrispondente costruzione $C5^{TR}$ (casa "II B" di Blegen). Anch'essa è oblunga ed ha l'ingresso principale rivolto verso occidente. A differenza della chiesa abbaziale non è posizionata sull'asse est-ovest, ma quest'asse ne attraversa almeno una parte, quella più occidentale del muro nord. La costruzione $C5^{TR}$ è un megaron di Troia II.

B. ANALISI COMPARATIVA

Orientamento delle costruzioni rispetto alla cinta muraria nord (B1) – Dimensioni delle costruzioni (B2) – Il muro divisorio interno (B3).

B1. ORIENTAMENTO DELLE COSTRUZIONI RISPETTO ALLA CINTA MURARIA NORD

È facile vedere che le due costruzioni differiscono per l'orientamento rispetto all'asse est-ovest. Ma rispetto ad un'altra linea importante dei Territori l'orientamento delle costruzioni risulta praticamente uguale. Vediamo come.

Relativamente alla parte della cinta muraria settentrionale che è attraversata dall'asse nord-sud, si vede che la chiesa abbaziale ha una lieve inclinazione. Misurando l'angolo tra questa parte murale e l'asse principale della chiesa (che è parallelo ai suoi muri lunghi), si arriva a un valore di 5 gradi (fig. 26a).

Per la costruzione troiana si rileva lo stesso angolo, cioè: rispetto alla parte posizionata sull'asse nord-sud della cinta muraria nord la costruzione, ossia il suo asse principale, si inclina di 5 gradi (fig. 26b).

- *Rispetto alla parte della cinta muraria nord che è attraversata dall'asse nord-sud entrambe le costruzioni hanno una lieve inclinazione pari a 5 gradi.*

B2. DIMENSIONI DELLE COSTRUZIONI

Guardando la pianta NR2 si vede subito che la larghezza della chiesa è molto inferiore alla sua lunghezza. Per disporre di una cifra esatta di tale impressione rileviamo la larghezza del corpo centrale([1]) della struttura (d1) confrontandola con la lunghezza del muro principale nord([2]) (d2). Precisiamo che la rilevazione della lunghezza verrà fatta sul bordo esterno del muro perché sulla pianta il bordo interno è rettilineo soltanto fino al punto dove comincia il muro arcuato dell'abside minore (vedi i punti P1 e P2 sulla fig. 27a). Rilevate le relative distanze constatiamo che la larghezza d1 è pari al 27% della lunghezza d2.

larghezza corpo centrale, d1: 25 mm
lunghezza muro principale nord (bordo esterno, da P1 a P2), d2: 91 mm
relazione percentuale d1/d2: 27% (27,47)

Anche la costruzione $C5^{TR}$ ha una forma fortemente oblunga, e per averne una misura precisa ricorriamo al metodo di rilevazione usato per la chiesa. Però, mentre il bordo esterno del muro principale nord di $C5^{NR}$ ha due punti estremi ben definiti, il corrispondente bordo murale della costruzione troiana ha un solo punto estremo che si possa chiamare ”ben definito” ed è il punto occidentale (P1 sulla fig. 27b). Sul lato orientale il muro è, come si vede, ”aperto”, nel senso che – secondo la pianta – gli scavi non hanno potuto stabilire dove il muro effettivamente si fermava. Ma c’è tuttavia un punto esatto da utilizzare per la misurazione, ed è il punto fino al quale il bordo esterno del muro – sempre secondo la pianta – si protrae sulla parte est della costruzione. Quel punto è indicato con P2 sulla figura. (Notiamo incidentalmente che seguendo il bordo *interno* si arriva a un valore di poco minore.) Quindi, avendo a disposizione due punti estremi del bordo murale in questione saremo in grado di determinarne la lunghezza massima del muro nord (d2). (Per la scelta del muro principale *nord*, rimandiamo alla nota 2.)

Per quanto riguarda la rilevazione della larghezza del corpo centrale (d1), essa riesce senza complicazioni.

Confrontando ora d1 con d2 constatiamo che la relazione d1/d2 è praticamente come quella della chiesa abbaziale (fig. 27b).

larghezza corpo centrale, d1: 14 mm
lunghezza muro principale nord (bordo esterno, da P1 a P2), d2: 51 mm
relazione percentuale d1/d2: 27% (27,45)

- *La larghezza del corpo centrale delle costruzioni è pari al 27% della lunghezza dei loro muri principali settentrionali misurata sul bordo esterno.*

B3. IL MURO DIVISORIO INTERNO

Nella parte interna della chiesa dell’abbazia c’è un muro che divide l’interno in due parti. Sulla pianta NR2 si vede anche che tra il muro divisorio e il muro principale sud della chiesa si apre un passaggio (fig. 27a).

Anche nella costruzione $C5^{TR}$ si reperisce un muro che divide lo spazio interno in due parti. E come nel caso della chiesa si osserva pure un passaggio tra questo muro e il muro principale sud della costruzione (fig. 27b).

- *Dentro ognuna delle costruzioni si trova un muro che divide il suo interno in due parti; tra questo muro e il muro principale sud si apre un passaggio.*

C. DEFINIZIONE DELL’ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/DC 13

Presso l’origine del Territorio c’è una costruzione oblunga attraversata in tutto o in parte dall’asse est-ovest e il cui ingresso è rivolto verso ovest; rispetto alla parte

posizionata sull'asse nord-sud della cinta muraria settentrionale la costruzione ha una lieve inclinazione pari a 5 gradi.

La larghezza del corpo centrale della costruzione è pari al 27% della lunghezza del muro principale nord misurata sul bordo esterno.

Dentro la costruzione c'è un muro che divide lo spazio interno in due parti; tra questo muro e il muro principale sud si apre un passaggio.

*

Avremmo potuto aggiungere un altro punto omologo se avessimo accettato di includere nell'analisi comparativa ***tutte*** le costruzioni troiane che appaiono sulla pianta TR3 e non solo quelle erette (ed eventualmente rase al suolo) fino a Troia VIIa. Infatti, se indaghiamo sulla relazione fra il tempio di Atena ($C2^{TR}$), che abbiamo usato per orientare la pianta TR3 (vedi II-2.2.2.1, sez. B), e l'attuale costruzione $C5^{TR}$, rileviamo che l'angolo tra gli assi principali del tempio e della costruzione $C5^{TR}$ è pari a 48 gradi (fig. 28b). Praticamente la stessa inclinazione, ossia 48 gradi (meno qualche decimale), si rileva tra gli assi principali dell'Edificio ($C2^{NR}$ il quale corrisponde al tempio di Atena nell'orientamento delle piante) e della chiesa abbaziale (fig. 28a).

Avremmo quindi potuto definire un altro punto omologo in base all'inclinazione tra le costruzioni C5 (chiesa abbaziale e megaron troiana) e C2 (Edificio e tempio di Atena). Ma dato che $C2^{TR}$ è una costruzione dell'età romana (Troia IX), abbiamo dovuto lasciarlo per motivi logico-temporali (il tempio non esisteva all'età della guerra troiana). Ma alla luce di questa corrispondenza "falsa" possiamo, forse, meglio comprendere quello che l'autore della pianta dell'abbazia, attraverso Adso, dice sull'orientamento della chiesa rispetto all'Edificio.

> Non avevo l'esperienza di un maestro muratore, ma mi avvidi subito che esso [l'Edificio] era molto più antico delle costruzioni che lo attorniavano, nato forse per altri scopi, e che l'insieme abbaziale gli si era disposto intorno in tempi posteriori, ma in modo che l'orientamento della grande costruzione si adeguasse a quello della chiesa, o questa a quello. (*Nome*, p. 34)

Si potrebbe in altre parole ipotizzare che l'autore della pianta dell'abbazia abbia usato la linea dei 48 gradi per adeguare l'Edificio alla chiesa con la sua posizione (già stabilita) lungo l'asse est-ovest, in modo che la linea colpisse il punto dell'origine che era "attaccato" all'ingresso della chiesa stessa; mentre i monaci e i loro maestri muratori che avevano costruito la chiesa, l'avevano adeguata invece al più vecchio Edificio, forse considerando il punto d'incrocio delle linee dell'asse centrale della chiesa e quello dell'Edificio come punto ideale per la costruzione del loro tempio.

Note

[1] Per ”corpo centrale” di una costruzione intendiamo in via di principio la sua massa strutturale, con esclusione di eventuali annessi. Nel caso del corpo centrale della chiesa abbaziale sono quindi escluse le navate laterali.

[2] Per ”muro principale” s’intende qui il muro in tutta la sua linea, da un punto estremo all’altro, senza badare alla navata laterale (che interrompe il muro materiale ma non la sua linea).
La ragione per cui abbiamo scelto il muro settentrionale, apparirà chiara nel confronto con la corrispondente costruzione troiana: lì si vedrà infatti che il muro meridionale di $C5^{TR}$, nella sua lunghezza massima, è un po’ più corto di quello settentrionale (a causa, evidentemente, di difficoltà di scavi).

II-2.2.2.6 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 14
La doppia casa

A. OGGETTO DELL'ANALISI

A sud della chiesa (C5), in una posizione praticamente parallela ad essa, si trova la sala capitolare, indicata con C6 sulla pianta NR2. La corrispondente costruzione troiana è il grande megaron del periodo II, indicato sulla pianta TR3 con C6 (casa "II A" di Blegen). La costruzione troiana ha una posizione simile alla sala capitolare in quanto si trova a sud della costruzione $C5^{TR}$, più o meno parallelamente ad essa. Tutte e due le costruzioni sono rettangolari con l'ingresso principale sul lato occidentale. (Per il nome della casa nella rubrica, vedi B2 più sotto.)

B. ANALISI COMPARATIVA

Dimensioni delle costruzioni (B1) – La vecchia costruzione interna lungo il muro settentrionale (B2).

B1. DIMENSIONI DELLE COSTRUZIONI

Essendo le due costruzioni di una forma sostanzialmente rettangolare è interessante stabilire le rispettive relazioni tra larghezza e lunghezza. Quanto alla larghezza della sala capitolare (d1) scegliamo di misurarla nella parte occidentale dove si vede chiaramente anche il muro meridionale (il resto del muro sembra essere sostituito da una colonnata). Confrontando la larghezza con la lunghezza (d2) concludiamo che la relazione percentuale tra le due distanze è pari al 37% (fig. 29a).

larghezza, d1 = 18½ mm
lunghezza, d2 = 50 mm
relazione percentuale d1/d2 37% (37,0)

Nelle rilevazioni della larghezza (d1) e della lunghezza (d2) di $C6^{TR}$ procediamo come abbiamo fatto per la sala capitolare. Rilevate le relative distanze possiamo concludere che la larghezza è pari al 36% della lunghezza (fig. 29b).

larghezza, d1 = 25½ mm
lunghezza, d2 = 70¾ mm
relazione percentuale d1/d2 = 36% (36,0)

- *In tutti e due i casi la larghezza della costruzione rappresenta il 36-37% della lunghezza.*

B2. LA VECCHIA COSTRUZIONE INTERNA LUNGO IL MURO SETTENTRIONALE

Sulla pianta NR2 si vede che la sala capitolare è variamente strutturata. Infatti lungo il muro settentrionale si osserva un'altra costruzione intorno alla quale la sala è edificata. Si tratta di una vecchia chiesa parzialmente distrutta, sulle cui spoglie era stata eretta la nuova costruzione. Adso racconta prima di entrarvi per la prima volta, il

giorno del grande dibattito sulla povertà di Gesù:

> Era la prima volta che ponevo piede in quel luogo, che al di fuori era di modeste dimensioni e sobrie fattezze; mi avvidi che era stato ricostruito in tempi recenti sulle spoglie di una primitiva chiesa abbaziale, forse distrutta in parte da un incendio.
> Entrando da fuori si passava sotto un portale alla moda nuova, dall'arco a sesto acuto, senza decorazioni e sovrastato da un rosone. Ma, all'interno, ci si trovava in un atrio, rifatto sulle vestigia di un vecchio nartece. Di fronte si parava un altro portale, con l'arco alla moda antica, il timpano a mezzaluna mirabilmente scolpito. Doveva essere il portale della chiesa scomparsa. (*Nome*, p. 340)

Per la posizione della vecchia chiesa dentro la sala capitolare si precisa che tutto il muro settentrionale della vecchia chiesa coincide con parte dello stesso muro della sala (vedi sempre fig. 29a).

Anche la costruzione $C6^{TR}$ è stata edificata in parte su una vecchia costruzione: si veda per esempio fig. 29b dove la piccola costruzione ovviamente è anteriore a quella grande C6, il che è visibile soprattutto per il lungo muro settentrionale di C6 che si protrae senza essere interrotto da nessun elemento murale della piccola costruzione. Perciò è evidente che il muro settentrionale della piccola costruzione coincide parzialmente con quello della grande costruzione.

- *Dentro ognuna delle costruzioni C6 si vede la struttura di una costruzione più vecchia il cui muro settentrionale coincide in parte con lo stesso muro settentrionale della più grande costruzione.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/DC 14

A sud della costruzione oblunga presso l'origine, più o meno parallelamente ad essa, c'è una costruzione che occupa uno spazio sostanzialmente rettangolare ed ha la porta maestra ad ovest. La sua larghezza rappresenta il 36-37% della lunghezza.

Dentro la costruzione si vede la struttura di una costruzione più vecchia il cui muro settentrionale coincide in parte con il muro settentrionale della più grande costruzione.

II-2.2.2.7 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 15
La casa del sonno

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Sulla pianta NR2, in una direzione approssimativa tra est-sud-est e sud-est dall'origine, si trova il dormitorio dell'abbazia, qui chiamato C7. Aggiunti alla costruzione si vedono due muri supplementari i quali, parallelamente ai muri lunghi, partono dal lato nord della costruzione. A quanto pare questi muri formano il corridoio di collegamento tra la porta settentrionale del dormitorio e il coro della chiesa. Dato che questa porta conduce direttamente alla chiesa ed è usata regolarmente dai monaci per le varie funzioni, sarà qui considerata l'entrata principale della costruzione.

La corrispondente costruzione troiana, indicata sulla pianta TR3 con C7 (casa "102" di Blegen), è la sola costruzione nella stessa direzione approssimativa del dormitorio, e come quest'ultimo la costruzione $C7^{TR}$ ha una forma quadrilatera oblunga ed è dotata di muri supplementari i quali, parallelamente ai muri lunghi, partono da uno dei muri corti ed hanno una porta in mezzo la quale, in mancanza di altre porte rivali, è qui chiamata l'entrata principale. La costruzione risale a Troia I.

Per quanto riguarda i muri supplementari è ovvio che ci sono differenze tra le due costruzioni: posizione sul lato corto nord oppure sud, lunghezza uguale o meno, continuano o no i lati lunghi (cfr. le relative piante). Ma in questa definizione iniziale delle costruzioni siamo ricorsi, per i muri, a una descrizione che punta su quel che è comune alle due costruzioni e che le distingue da altre costruzioni sulle rispettive piante.

Per i muri supplementari del dormitorio notiamo inoltre che l'apertura creata dal muro occidentale (quello più corto) conduce a un piccolo vano che potrebbe essere adibito, eventualmente, a guardaroba, piccola sagrestia o ad altro uso pratico. Per questo vano vedi anche punto B4 più sotto.

Per giustificare il nome "casa del sonno" nella rubrica del capitolo aggiungiamo che per il dormitorio dell'abbazia la ragione ovvia; nel caso di $C7^{TR}$ riferiamo alla fig. 32b che è un'immagine più particolareggiata della costruzione, in cui sono indicate due tombe ("burials" nella pianta originale di Blegen); anche vicino al muro orientale (orientamento secondo pianta TR3) ci sono alcune "burials". La vecchia costruzione $C7^{TR}$ era stata evidentemente una casa dedicata, almeno parzialmente, al sonno eterno.

B. ANALISI COMPARATIVA

Orientamento delle costruzioni rispetto alla cinta muraria est (B1) – Dimensioni delle costruzioni (B2) – Posizione dell'entrata principale tra i muri supplementari (B3) – Il piccolo vano prima dell'entrata principale (B4) – Irregolarità strutturali a livello di uno degli angoli delle costruzioni (B5).

B1. ORIENTAMENTO DELLE COSTRUZIONI RISPETTO ALLA CINTA MURARIA EST

Confrontando le piante NR2 e TR3 si nota subito che le due costruzioni esaminate differiscono visibilmente per l'orientamento rispetto all'asse nord-sud (la differenza è intorno a 7-8 gradi). Ma sulle rispettive piante c'è un altro elemento importante che costituisce la base per un orientamento più uguale: è la parte rettilinea attraversata dall'asse est-ovest della cinta muraria orientale, la qual parte sulla pianta NR2 è costituita dal lungo muro rettilineo est. Rispetto a questo muro si vede che il dormitorio ha una ben visibile inclinazione; infatti, l'angolo tra l'asse principale del dormitorio e la detta parte muraria è pari a 13 gradi (fig. 30a).

Praticamente la stessa inclinazione si registra per la costruzione $C7^{TR}$, e cioè: relativamente alla parte rettilinea attraversata dall'asse est-ovest del muro di cinta orientale la costruzione troiana ha un'inclinazione di 13 gradi, valore a cui si arriva misurando l'angolo tra i due elementi (fig. 30b). (Tale buona corrispondenza dell'orientamento delle costruzioni può sorprendere, per cui ci pare bene precisare che i 13 gradi del dormitorio rappresentano un valore abbastanza esatto, e per l'inclinazione della costruzione troiana si rileva un valore pari a 13 gradi meno qualche decimale, comunque più vicino a 13 che a 12½ gradi.)

- *Rispetto alla parte rettilinea attraversata dall'asse est-ovest della cinta muraria orientale ognuna delle costruzioni ha un'inclinazione di 13 gradi.*

Notiamo che questa è la seconda volta che abbiamo usato una parte rettilinea del muro di cinta attraversata da uno dei due assi centrali delle piante per poter arrivare a un orientamento uguale di due costruzioni. Per il caso precedente vedi II-2.2.2.5, fine del capitolo (le costruzioni $C5^{NR}$ e $C5^{TR}$).
A questo punto non si può non sospettare che il costruttore della pianta dell'abbazia abbia in tutti e due i casi accomodato le parti interessate della cinta muraria in modo da arrivare a valori prestabiliti delle loro inclinazioni rispetto alle costruzioni in mezzo alla pianta, costruzioni le cui posizioni erano più fisse (la chiesa con il dormitorio attaccato perpendicolarmente ad essa).

B2. DIMENSIONI DELLE COSTRUZIONI

Abbiamo già constatato che il dormitorio è una costruzione quadrilatera oblunga con una larghezza considerevolmente meno grande della lunghezza, particolarmente se consideriamo i due muri supplementari sul lato corto settentrionale. Misuriamo pertanto la larghezza (d1) confrontandola con la lunghezza (d2) della costruzione inclusi i muri supplementari (fig. 31a). Precisiamo che la lunghezza si è ottenuta misurandola su una linea perpendicolare dal bordo estremo del muro supplementare orientale (più lungo) fino al bordo esterno del muro meridionale. Quanto alla larghezza abbiamo scelto di misurarla nella parte di mezzo della costruzione perché la tumefazione irregolare dell'ultima parte del muro lungo orientale (vedi B5 più sotto) rende impossibile arrivare a un valore medio.

larghezza, d1: 20½ mm
lunghezza, d2: 52½ mm
relazione percentuale d1/d2: 39% (39,0)

Per la costruzione $C7^{TR}$ rileviamo le stesse distanze arrivando a una relazione percentuale tra larghezza (d1) e lunghezza (d2) pari al 38% (fig. 31b).

larghezza, d1: 14¼ mm
lunghezza, d2: 38 mm
relazione percentuale d1/d2: 38% (38,2)

- *La larghezza del corpo centrale delle costruzioni rappresenta il 38-39% della loro lunghezza inclusi eventuali muri supplementari.*

B3. POSIZIONE DELL'ENTRATA PRINCIPALE TRA I MURI SUPPLEMENTARI

Sulla pianta NR2 si vede chiaramente che l'entrata principale di $C7^{NR}$ (tra i muri supplementari) ha una posizione che tende verso ovest. Ci riferiamo alla pianta.

Anche sulla pianta TR3 si vede che l'entrata principale ha una posizione che tende verso ovest, anche se in minor grado (ma comunque visibilmente all'occhio nudo).

- *L'entrata principale delle costruzioni ha una posizione che tende verso ovest.*

B4. IL PICCOLO VANO PRIMA DELL'ENTRATA PRINCIPALE

Per il dormitorio abbiamo già notato (sez. A) l'esistenza di un piccolo vano prima dell'entrata principale, sul lato occidentale; questo vano ha una forma quadrilatera con due muri che coincidono con i muri del dormitorio stesso (fig. 32a).

Sulla pianta TR3 non si vede nessun vano con la stessa definizione. Ricorrendo invece a una figura ingrandita e più particolareggiata (plate 426 del primo volume dell'opera citata di Blegen), è ovvio che il vano esiste davvero, proprio prima dell'entrata principale, sul lato ovest (fig. 32b). Anche se questo vano, a differenza di quello del dormitorio, è situato sulla parte interna del muro supplementare, è pur sempre collocato prima dell'entrata della costruzione. Notiamo pure che il vano, nonostante i bordi irregolari, è sostanzialmente quadrilatero ed ha, come si vede, due muri in comune con la costruzione stessa.

- *Prima dell'entrata principale, sul lato ovest, si trova in tutti e due i casi un piccolo vano sostanzalmente quadrilatero con due muri in comune con la costruzione stessa.*

B5. IRREGOLARITÀ STRUTTURALI A LIVELLO DI UNO DEGLI ANGOLI DELLE COSTRUZIONI

Esaminando il dormitorio pare che uno degli angoli, quello in fondo alla costruzione, ad oriente, sia stato esposto ad una irregolarità strutturale di qualche sorta in quanto la parte orientale del muro corto è inclinata verso fuori e l'ultima parte del muro lungo sembra tumefatta. Volendo verificare tali anomalie con più precisione abbiamo:

1) L'angolo tra il bordo esterno della parte orientale del muro corto e l'asse principale della costruzione non è più retto come doveva essere senza la distorsione, ma è aumentato di circa 2-3 gradi assumendo un valore di circa 92-93 gradi (fig. 33a). Precisiamo che il valore approssimativo dipende dall'irregolarità del bordo.

2) L'ultima parte del muro orientale (dove c'è la tumefazione) non è più in linea con l'asse del muro, ciò che si osserva anche a occhio nudo (fig. 33b).

Sulla pianta TR3 non si vede nessuna irregolarità strutturale a livello dell'angolo corrispondente. Ma ricorrendo alla figura che abbiamo usato nel punto precedente (qui diminuita un po'), si vede chiaramente che le irregolarità esistono e sono tali da compromettere – come sulla pianta NR2 – le strutture intorno a quest'angolo. Più precisamente troviamo: 1) aumento di circa 2-3 gradi dell'angolo tra il bordo esterno della parte orientale del muro corto e l'asse principale della costruzione (fig. 34a); 2) deviazione dell'ultima parte del muro orientale dall'asse del resto del muro (fig. 34b). Aggiungiamo che anche in questo caso il valore approssimativo dell'aumento dell'angolo in questione dipende dal bordo altamente irregolare. Pare del resto che tutta la sezione in fondo alla costruzione abbia subito una lieve dislocazione verso est (per terremoto?), la quale probabilmente è stata la causa principale delle irregolarità registrate.

- *La parte intorno all'angolo orientale in fondo ad ambedue le costruzioni (dirimpetto all'entrata principale) è strutturalmente irregolare in quanto si registra tra l'altro (1) che l'angolo tra il bordo esterno della parte orientale del muro corto e l'asse principale delle costruzioni non è più retto ma aumentato di circa 2-3 gradi, e (2) che l'ultima parte del muro lungo orientale non è più in linea con l'asse del resto del muro.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 15

In una direzione tra est-sud-est e sud-est dall'origine si trova una costruzione quadrilatera oblunga; da uno dei suoi lati corti partono due muri supplementari i quali sono paralleli ai muri lunghi e hanno una porta in mezzo (l'entrata principale); rispetto alla parte rettilinea attraversata dall'asse est-ovest della cinta muraria orientale la costruzione ha una inclinazione di 13 gradi. È una casa dedicata al sonno in senso figurato o meno.

La larghezza del corpo centrale rappresenta il 38-39% della lunghezza inclusi i muri supplementari.

L'entrata tra i muri supplementari ha una posizione che tende visibilmente verso ovest; prima dell'entrata principale, sul lato ovest, si trova un piccolo vano sostanzialmente quadrilatero con due muri in comune con la costruzione stessa.

L'angolo tra il bordo esterno della parte orientale del muro corto e l'asse principale della costruzione non è più retto ma aumentato di circa 2-3 gradi; l'ultima parte del muro lungo orientale non è più in linea con l'asse del resto del muro.

II-2.2.2.8 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 16
La casa delle due colonne

A. OGGETTO DELL'ANALISI

In prossimità della porta maestra dell'abbazia c'è una costruzione quadrilatera con due colonne poste in riga in mezzo a una grande stanza rettangolare interna. È la costruzione C8, evidentemente la casa del portinaio.

Sulla pianta TR3 la corrispondente costruzione, $C8^{TR}$ ("Pillar House" di Blegen), è posta anch'essa in prossimità della porta maestra. All'interno della costruzione c'è una grande stanza rettangolare con in mezzo due colonne poste in riga (da cui ha avuto il suo nome). La forma della costruzione è sostanzialmente quadrilatera. Appartiene a Troia VI.

B. ANALISI COMPARATIVA

Direzione dall'origine e posizione delle costruzioni (B1) – Differenza di spessore tra i muri (B2) – Larghezza della grande stanza interna (B3).

B1. DIREZIONE DALL'ORIGINE E POSIZIONE DELLE COSTRUZIONI

La direzione della costruzione $C8^{NR}$, inclusa la struttura attaccata all'ingresso, è pari a 264½ gradi dall'origine (la metà tra le linee settoriali di 260 e 269 gradi) (fig. 35a). Notiamo pure che il muro esterno occidentale è posto parallelamente al vicino tratto della cinta muraria (vedi pianta NR2).

Quasi la stessa direzione dall'origine si rileva per la costruzione troiana: 262½ gradi (linee settoriali di 254 e 271 gradi rispettivamente) (fig. 35b). Quanto alla sua posizione rispetto al vicino muro di cinta vediamo sulla pianta TR3 che questa sezione della cinta ha una forma un po' arcuata; possiamo tuttavia constatare che il muro occidentale della costruzione (che a differenza di $C8^{NR}$ è uno dei muri lunghi) è più o meno parallelo alla sezione vicina della cinta muraria.

- *La direzione delle costruzioni varia tra 262½ e 264½ gradi dall'origine. Il muro occidentale è più o meno parallelo alla sezione vicina della cinta muraria.*

B2. DIFFERENZA DI SPESSORE TRA I MURI

Guardando attentamente i muri lunghi della costruzione $C8^{NR}$ notiamo una differenza nel loro spessore in quanto il muro esterno meridionale è più grosso degli altri. La differenza è visibile già sulla pianta NR2, ma lo è ancora di più sulla figura ingrandita 36a.

Sulla pianta TR3 si vede chiaramente che uno dei muri esterni (quello occidentale) è considerevolmente più grosso degli altri. Ma dato che sulla pianta gli spessori dei muri non corrispondono bene a una figura più esatta dell'opera citata di Blegen (plate 451 del volume III), abbiamo scelto di ricorrere alla figura più esatta (fig. 36b), dove le relazioni tra lo spessore dei muri sono, come supponiamo, più esatte. E anche su

quest'ultima figura uno dei muri esterni è chiaramente più grosso degli altri.

- *C'è una differenza tra lo spessore dei muri esterni delle costruzioni in quanto un muro è visibilmente più grosso degli altri.*

B3. LARGHEZZA DELLA GRANDE STANZA INTERNA

Se confrontiamo la larghezza della grande stanza interna di $C8^{NR}$ (d1) con la larghezza esterna di tutta la costruzione (d2), arriviamo a una relazione percentuale tra la larghezza interna e quella esterna pari al 64% (fig. 37a). Segnaliamo però che specialmente il valore della larghezza interna può variare a seconda dei punti usati per la rilevazione, per cui è meglio considerare la relazione d1/d2 con un'extra dose di approssimazione.

larghezza interna, d1: 9 mm (valore non assoluto)
larghezza esterna, d2: 14 mm
relazione percentuale d1/d2: 64% (64,3) (valore approssimativo)

Volendo definire gli stessi valori della costruzione $C8^{TR}$ ci pare bene ricorrere ancora una volta alla figura più esatta del punto precedente, tanto più che la relazione dello spessore dei muri lunghi della corrispondente figura sulla pianta TR3 sembra esagerata: fatto che potrebbe compromettere una buona rilevazione delle larghezze in questione. Per le misure delle larghezze ci riferiamo pertanto alla fig. 37b.

larghezza interna, d1: 27 mm (valore medio tra 26 e 28 mm)
larghezza esterna, d2: 42½ mm (valore medio tra 42 e 43 mm)
relazione percentuale d1/d2: 64% (63,5)

L'uso di valori medi dipende dal fatto che sulla figura 37b la costruzione non è perfettamente simmetrica.

Notiamo del resto che rilevando le stesse larghezze in base alla figura sulla pianta TR3 arriviamo praticamente allo stesso risultato:

larghezza interna, d1: 16 mm
larghezza esterna, d2: 25 mm
relazione percentuale d1/d2: 64% (64,0)

- *La larghezza della grande stanza rappresenta per tutte e due le costruzioni circa il 64% della loro larghezza esterna.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 16

In prossimità della porta maestra del Territorio c'è una costruzione più o meno quadrilatera avente due colonne poste in riga in mezzo a una grande stanza rettangolare interna. La direzione della costruzione è pari a 262½-264½ gradi dall'origine.

Il muro esterno occidentale è più o meno parallelo alla sezione vicina della cinta muraria. Uno dei muri esterni è visibilmente più grosso degli altri.

La larghezza interna della grande stanza è pari a circa il 64% della larghezza esterna.

II-2.2.2.9 ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 17
Il complesso triplice

A. OGGETTO DELL'ANALISI

Nell'angolo nord-ovest dell'abbazia si trova l'ospedale (C9), che è formato come un lungo complesso strutturale composto da tre unità separate (a-c), di cui tutte e tre seguono più o meno da vicino la curva della cinta muraria. (Per i balnea vicino all'unità C9c vedi più sotto nel punto B2.)

Nella pianta TR3 si vedono tre singole costruzioni che seguono grosso modo la sezione nord-ovest, lievemente curvata, del muro di cinta formando, se non un singolo corpo, almeno un complesso di costruzioni posizionate l'una accanto all'altra. In corrispondenza alle tre unità dell'abbazia le unità del complesso troiano sono chiamate C9a-c (case "VI E-G" di Blegen).

Si possono identificare due altre caratteristiche chiaramente visibili e comuni alle unità definite, e cioè: 1) l'asse centrale dell'unità più a sud (C9a) devia visibilmente rispetto all'asse centrale dell'unità in mezzo (C9b); 2) l'unità settentrionale (C9c) è meno lunga delle altre (il che vale in modo particolare per l'unità del complesso $C9^{NR}$).

B. ANALISI COMPARATIVA

I settori occupati dai due complessi (B1) – La costruzione vicino all'unità C9c (B2).

B1. I SETTORI OCCUPATI DAI DUE COMPLESSI

In questo punto faremo un esame dei settori occupati dai rispettivi complessi per evidenziare delle corrispondenze che riguardano sia le direzioni dall'origine dei complessi che lo spazio dei loro settori.

Cominciando con l'ospedale dell'abbazia (C9a-c) misuriamo per prima cosa la direzione dall'origine delle sue linee settoriali (Ls1 e Ls2). Rileviamo i seguenti valori (fig. 38a):

linea settoriale Ls1 (in contatto con C9a): 282½ gradi dall'origine
linea settoriale Ls2 (in contatto con C9c): 315 gradi dall'origine

Partendo da questi valori concludiamo che la direzione dall'origine del complesso $C9^{NR}$ è 298¾ gradi (la media tra 282½ e 315) e che lo spazio del settore si estende per 32½ gradi.

Per i corrispondenti valori del complesso $C9^{TR}$ si rileva quanto segue (fig. 38b):

linea settoriale Ls1 (in contatto con C9a): 282 gradi dall'origine
linea settoriale Ls2 (in contatto con C9c): 312 gradi dall'origine

In base ai valori indicati concludiamo che la direzione dall'origine di $C9^{TR}$ è pari a 297 gradi (la media tra 282 e 312 gradi) e che lo spazio del suo settore comprende 30

gradi. Vediamo insomma che i due complessi corrispondono abbastanza bene sia per la direzione che per lo spazio occupato dai settori.

- *La direzione dei complessi definiti varia tra 297 e 298¾ gradi dall'origine e i loro rispettivi spazi settoriali si estendono per 30-32½ gradi.*

B2. LA COSTRUZIONE VICINO ALL'UNITÀ C9c

Vicino all'unità C9c dell'abbazia si trova un'altra costruzione che sulla pianta è siglata con una "J". Sono i balnea. Confrontando la massima larghezza (d1), incluso l'annesso sul retro della costruzione (eventualmente una struttura per lo scarico di acqua utilizzata), con la massima lunghezza (d2), si conclude che la larghezza è pari al 52% della lunghezza (fig. 39a). Precisiamo che abbiamo misurato le distanze massime nei punti dove si riceve il più alto valore (vedi sempre la figura).

larghezza massima, d1: 12½ mm
lunghezza massima, d2: 24 mm
relazione percentuale, d1/d2: 52% (52,1)

Anche sulla pianta TR3 si vede un'altra costruzione vicino (anzi proprio accanto) all'unità C9c. Di questa costruzione (casa "VI C" di Blegen) misuriamo prima la massima larghezza (d1) (in questo caso non c'è alcun annesso) e la massima lunghezza (d2). Aggiungiamo che abbiamo fatto le rilevazioni nello stesso modo dei balnea. Confrontando poi i valori ottenuti concludiamo che la relazione percentuale tra d1 e d2 è simile a quella dei balnea (fig. 39b).

larghezza massima, d1: 21½ mm
lunghezza massima, d2: 39½ mm
relazione percentuale d1/d2: 54% (54,4)

- *Vicino all'unità C9c c'è un'altra costruzione la cui massima larghezza, inclusi eventuali annessi, è pari al 52-54% della massima lunghezza.*

C. DEFINIZIONE DELL'ELEMENTO OMOLOGO NR-bis/TR 17

Nella parte nord-ovest del Territorio si trova un complesso strutturale composto da tre unità posizionate l'una accanto o unitamente all'altra, le quali seguono più o meno da vicino la curva del muro di cinta: unità A-C. L'asse centrale dell'unità più a sud (A) devia visibilmente rispetto all'asse centrale dell'unità in mezzo (B), e l'unità settentrionale (C) è meno lunga delle altre. La direzione del complesso varia tra 297 e 298¾ gradi dall'origine e lo spazio settoriale si estende per 30-32½ gradi. Vicino all'unità C c'è un'altra costruzione la cui massima larghezza, inclusi eventuali annessi, è pari al 52-54% della sua massima lunghezza.

*

Con la definizione dell'elemento NR-bis/TR 17 abbiamo terminato la serie degli elementi topografici. Tuttavia, come abbiamo accennato già nella tesi del '94 è

possibile identificare una nuova serie di corrispondenze fra la pianta dell'abbazia e un'altra pianta dell'antichità: la pianta "Akropolis (Burg) von Athen, von mykenischer Zeit bis 470 v. Chr." in *Atlas till världshistorien*, III ed., Stockholm 1967, p. 12 (questa pianta è riprodotta da *Westermanns Atlas zur Weltgeschichte*). Quello che rende particolarmente interessante questa nuova serie è il fatto che le *Troiane* furono rappresentate per la prima volta, nel 415 a.C., al teatro di Dionisio proprio accanto all'Acropoli, la quale per le azioni sulla scena doveva costituire un fondo perfetto. Ma dato che tale legame è soltanto indiretto o secondario[1] abbiamo scelto di non approfondire l'argomento in questo studio, tanto più che un esame in merito richiederebbe uno spazio di più di 25 pagine, ciò che sarebbe troppo anche per una digressione.

[1] Indiretto e secondario nel senso che la vecchia pianta di Acropoli ha punti in comune con la pianta dell'abbazia, la quale a sua volta ha punti in comune con la pianta TR3. Ai fini dell'analisi topografica la pianta di Acropoli potrebbe quindi costituire una pianta alternativa di TR3.

II-2.2.3 RIASSUNTO DEI CAPITOLI FIN QUI TRATTATI DELLA SECONDA PARTE, DEFINIZIONE DELLA STRUTTURA OMOLOGA NR-bis/TR, CONCLUSIONE DEL CAPITOLO

La struttura omologa NR-bis/DC (1) – Conclusioni preliminari (2) – Quattro riassunti (3) – Avvenimenti (scene, episodi, momenti) (3A) – Personaggi (3B) – Costruzioni (3C) – Oggetti ed altre cose inanimate (3D) – Conclusioni generali sulla struttura omologa NR-bis/TR (4).

1. *La struttura omologa NR-bis/DC*

In questa prima sezione del capitolo faremo un riassunto di tutti gli elementi omologhi definiti in II-2.2.1–2.2.2, elementi che nella loro totalità formano la struttura omologa NR-bis/TR. Abbiamo così:

– STRUTTURA OMOLOGA NR-bis/TR –

La struttura consiste di un elemento omologo di base più 16 elementi complementari distribuiti in due serie: quelli che si basano su confronti tra ciò che accade nelle Sette unità di tempo (elementi drammatici), e quelli definiti a partire da corrispondenze tra strutture topografiche dei due Territori (elementi topografici).

1. Elemento omologo 1 (di base): ***Le Sette unità di tempo e il teatro delle vicende***

Nel corso di Sette unità di tempo accade una serie di vicende più o meno drammatiche in o presso (apud) un territorio costruito intorno a una rocca originaria e fortificato con grandi mura (il Territorio). La distanza massima da un muro all'altro del Territorio non supera i 350 metri. Il Territorio è situato su una collina che dista al massimo 20 chilometri dal mare, il quale è anche visibile dalla collina. Tra i costruttori del Territorio c'erano anche quelli che avevano grande familiarità con la terra e con il cielo.

La funzione di capo supremo del Territorio durante o poco prima delle Sette unità di tempo compete a un uomo vecchio che ha, metaforicamente o meno, molti figli (50-60) di sesso maschile. Ha curato il trasporto della salma di un personaggio famoso e muore in relazione alla distruzione catastrofale del suo Territorio, ucciso da un omicida spietato.

L'uccisore è caratterizzato, in senso figurato o meno, dal colore del fuoco rosso. Ha agito, da solo o in compagnia, affinché fossero portati da lontano al Territorio oggetti preziosi e di grande fama. Muore in modo drammatico.

Nella parte centrale del Territorio si trova sottoterra, in uno spazio a fondo cieco, un grande tesoro composto tra l'altro da questi oggetti: un contenitore con oggetti di meravigliosa bellezza, ornamenti del capo in oro tempestati di gemme, un oggetto di una lega metallica a base di argento, diversi oggetti d'argento, diverse figure in

metallo prezioso tra cui uno o più animali di simbolismo religioso, altri oggetti di vari metalli.

2. Elementi complementari:

2.1. Ciò che accade nelle Sette unità di tempo (elementi drammatici):

Elemento omologo 2: ***L'esordio pacifico***
Nella Prima unità di tempo si assiste a una scena in vista del Territorio, nella quale si presentano due personaggi in un'atmosfera calma e pacifica. Uno dei personaggi è un rappresentante della sapienza. Nel corso della scena si avverte un momento di meraviglia per quello che ha affermato il personaggio sapiente, una meraviglia tale da spingere l'altro a porgere delle domande.

Elemento omologo 3: ***Il corpo disteso per terra***
Nella Seconda unità di tempo si vede una persona distesa per terra, attorno alla quale si radunano gradualmente altre persone di uno stesso sesso le quali sono spaventate e commentano a viva voce quello che accade sulla scena.

La persona per terra ha i capelli rasati, si trova in uno stato miserabile ed è senza vita o pare esserlo; è stata portata dai suoi luoghi abituali al posto della scena; ha o ha avuto la capacità di pensare in greco.

Elemento omologo 4: ***Le pessime notizie***
Nella Terza unità di tempo una persona viene avanti con passi spediti per recare pessime notize le quali provocano una forte reazione emozionale da parte di chi le riceve. Il latore delle notizie è una persona vittoriosa.

Elemento omologo 5: ***La figlia del principe***
Terza unità di tempo. Una donna appare che all'inizio della scena porta un lume. È figlia di un principe e sposerà un re. Cade o è già caduta in estasi, esegue una danza nuziale ed usa il fuoco come simbolo dell'amore.

Elemento omologo 6: ***Il ricordo della persona amata***
Quarta unità di tempo. Si assiste a una scena in cui una persona ha un buon ricordo dell'immagine di un'altra persona amata affermando di non doverla mai dimenticare. Per la persona amante l'altra persona è un rappresentante del Buono. Per descrivere la nostalgia affettuosa usa la similitudine dell'animale da tiro che sente la mancanza del compagno di lavoro. L'unione con la persona amata aveva per la persona amante due lati opposti di cui uno era positivo e l'altro negativo. Unendosi carnalmente con la persona amata la persona amante era vergine.

Elemento omologo 7: ***Il processo***

Nella Quinta unità di tempo si assiste a un processo alla cui fine l'imputato è portato via dalla scorta dell'accusatore il quale annuncia che sarà condotto in un paese straniero per esservi giustiziato; l'accusatore viene dallo stesso paese, da una città situata molto lontano dal Terrritorio, ad occidente; all'arrivo è accompagnato da soldati ed ha una duplice agenda.

Sul conto dell'imputato si possono registrare le seguenti caratteristiche: viveva sul Territorio da una diecina di anni, aveva gusto per la buona vita, era una persona lussoriosa. Ha avuto una vita agitata caratterizzata da incertezze, entusiasmi e delusioni, viltà e tradimenti.

Per difendersi nel processo l'imputato sviluppa una loquacità notevole, accusa altri e s'inginocchia davanti all'accusatore.

Elemento omologo 8: ***Il principe caduto***

Nella Sesta unità di tempo si assiste a una scena in cui si esegue un rito funebre per un morto che giace ornato su una struttura abbastanza grande da fungere come letto funebre; sul conto del defunto si registra che era in vita un principe, morto dopo una caduta pesante; in seguito a quello che causò la morte aveva il volto malridotto e delle dita sfigurate.

Elemento omologo 9: ***La tragedia consumata***

Nella Settima unità di tempo avviene la scena che conclude il dramma e lo fa in un ambiente di fiamme, fumo e venti. Si sentono grida di dolore e verso la fine si vede una persona in ginocchio, vittima, col capo ferito e i capelli rasati, che si rivolge disperato, gesticolando con le mani, alle potenze occulte. La fine è caratterizzata dalla presenza di fuoco, da un grande fragore, da suoni alti ed acuti, e tutt'attorno c'è un grande sconvolgimento.

2.2. La topografia del Territorio (elementi topografici)

NB. Come abbiamo già segnalato in II-2.2.2.1, sez. C, bisogna sottintendere un "circa" per le gradazioni e le percentuali negli elementi che seguono (a meno che i valori non siano già marcati come approssimativi).

Elemento omologo 10: ***Forma generale del Territorio e la cinta muraria***

Il Territorio occupa uno spazio sostazialmente chiuso avente un sistema di orientamento di base con un asse est-ovest che parte dal punto di mezzo della porta centrale, nonché un asse nord-sud che attraversa il primo asse in un punto (l'origine) il quale da detta porta si trova a una distanza corrispondente più o meno alla metà dell'altezza del Territorio stesso.

È diviso in quattro quadranti di 90 gradi ciascuno (0-90, 90-180, 180-270 e 270-360/0 gradi dall'origine) e circondato per la massima parte da una cinta muraria che ha una grande discontinuità nella parte settentrionale e di cui la parte occidentale

(terzo e quarto quadrante) ha una forma che nella sua estensione verso ovest rassomiglia grosso modo a un semicerchio con la parte meridionale praticamente parallela all'asse orizzontale (con una deviazione di 1-2 gradi in su o in giù a partire da est).

Della cinta del secondo quadrante si individuano tre grandi parti di cui quella in mezzo è rettilinea lungo tutta o quasi tutta la sua estensione. L'inclinazione tra la sezione rettilinea e l'asse verticale è pari a 34 gradi.

Il punto esterno più occidentale del muro settentrionale del quarto quadrante si trova in una direzione di 315-316 gradi dall'origine. In prossimità di uno dei capi dello stesso muro, in un angolo, si trova una fonte.

Elemento omologo 11: ***Lo "scarpone"***

Vicino alla cinta muraria, in una direzione tra i 221 e 223¼ gradi dall'origine in un settore che si estende per 18-18½ gradi, c'è una costruzione avente la forma di uno scarpone diretto verso est e con la suola più o meno parallela al muro.

La costruzione ha una composizione in due blocchi: 1) ad ovest c'è una grande forma più o meno rettangolare (la gamba) il cui lato corto meridionale (il tacco) si unisce al resto della suola; il lato posteriore ha una lieve inclinazione in avanti (1-3 gradi); 2) dalla parte sud della gamba si estendono verso est due vani più piccoli che formano una struttura quadrilatera i cui lati più lunghi (suola e parte superiore della tomaia) sono paralleli; la parte frontale è inclinata indietro.

L'altezza del piede dello scarpone è più o meno la metà dell'altezza della gamba (48-53%); la lunghezza del bordo frontale della tomaia rappresenta il 57-58% del suo bordo superiore; la relazione tra la lunghezza della pianta del piede dentro lo scarpone e l'altezza misurata dal tacco del piede fino al bordo superiore dello stesso scarpone è pari al 60-61%.

Il muro meridionale (la suola) è più grosso degli altri muri della costruzione; tale differenza è particolarmente visibile in relazione alla parte frontale della tomaia.

Elemento omologo 12: ***La costruzione con la grande apertura***

Presso la parte centrale del muro di cinta meridionale, un po' verso ovest, si trova una costruzione che occupa uno spazio sostanzialmente rettangolare ed è dotata di una grande apertura di una forma praticamente rettangolare la cui ampiezza è pari al 44-46% della lunghezza di tutta la costruzione, e con una profondità che rappresenta il 22-23% della stessa lunghezza.

La costruzione è orientata parallelamente o quasi all'asse est-ovest e una delle sue linee settoriali ha una direzione di 186 gradi dall'origine; visto dal di sopra, il muro in contatto con la linea settoriale dei 186 gradi ha una lieve inclinazione verso ovest pari a 2 gradi rispetto all'asse nord-sud.

Ha un muro interno nella parte occidentale la cui larghezza, misurata a partire dal centro del muro nord, è pari al 64-65% della lunghezza, rilevata sull'asse principale dello spazio rettangolare della costruzione.

Il muro interno è posto parallelamente ai lati corti dello spazio rettangolare della costruzione; il suo punto di mezzo si trova a una distanza del 73% della già rilevata lunghezza a partire dal bordo esterno del muro orientale; la lunghezza del muro corrisponde più o meno esattamente all'ampiezza della grande apertura.

Elemento omologo 13: ***La costruzione oblunga***

Presso l'origine del Territorio c'è una costruzione oblunga attraversata in tutto o in parte dall'asse est-ovest e il cui ingresso è rivolto verso ovest; rispetto alla parte posizionata sull'asse nord-sud della cinta muraria settentrionale la costruzione ha una lieve inclinazione pari a 5 gradi.

La larghezza del corpo centrale della costruzione è pari al 27% della lunghezza del muro principale nord misurata sul bordo esterno.

Dentro la costruzione c'è un muro che divide lo spazio interno in due parti; tra questo muro e il muro principale sud si apre un passaggio.

Elemento omologo 14: ***La doppia casa***

A sud della costruzione oblunga presso l'origine, più o meno parallelamente ad essa, c'è una costruzione che occupa uno spazio sostanzialmente rettangolare ed ha la porta maestra ad ovest. La sua larghezza rappresenta il 36-37% della lunghezza.

Dentro la costruzione si vede la struttura di una costruzione più vecchia il cui muro settentrionale coincide in parte con il muro settentrionale della più grande costruzione.

Elemento omologo 15: ***La casa del sonno***

In una direzione tra est-sud-est e sud-est dall'origine si trova una costruzione quadrilatera oblunga; da uno dei suoi lati corti partono due muri supplementari i quali sono paralleli ai muri lunghi e hanno una porta in mezzo (l'entrata principale); rispetto alla parte rettilinea attraversata dall'asse est-ovest della cinta muraria orientale la costruzione ha una inclinazione di 13 gradi. È una casa dedicata al sonno in senso figurato o meno.

La larghezza del corpo centrale rappresenta il 38-39% della lunghezza inclusi i muri supplementari.

L'entrata tra i muri supplementari ha una posizione che tende visibilmente verso ovest; prima dell'entrata principale, sul lato ovest, si trova un piccolo vano sostanzialmente quadrilatero con due muri in comune con la costruzione stessa.

L'angolo tra il bordo esterno della parte orientale del muro corto e l'asse principale della costruzione non è più retto ma aumentato di circa 2-3 gradi; l'ultima parte del muro lungo orientale non è più in linea con l'asse del resto del muro.

Elemento omologo 16: ***La casa delle due colonne***

In prossimità della porta maestra del Territorio c'è una costruzione più o meno quadrilatera avente due colonne poste in riga in mezzo a una grande stanza rettangolare interna. La direzione della costruzione è pari a 262½-264½ gradi dall'origine;

Il muro esterno occidentale è più o meno parallelo alla sezione vicina della cinta muraria. Uno dei muri esterni è visibilmente più grosso degli altri.

La larghezza interna della grande stanza è pari a circa il 64% della larghezza esterna.

Elemento omologo 17: ***Il complesso triplice***

Nella parte nord-ovest del Territorio si trova un complesso strutturale composto da tre unità posizionate l'una accanto o unitamente all'altra, le quali seguono più o meno da vicino la curva del muro di cinta: unità A-C. L'asse centrale dell'unità più a sud (A) devia visibilmente rispetto all'asse centrale dell'unità in mezzo (B), e l'unità settentrionale (C) è meno lunga delle altre. La direzione del complesso varia tra 297 e 298¾ gradi dall'origine e lo spazio settoriale si estende per 30-32½ gradi. Vicino all'unità C c'è un'altra costruzione la cui larghezza massima, inclusi eventuali annessi, è pari al 52-54% della sua lunghezza massima .

2. *Conclusioni preliminari*

La nostra analisi è dunque sfociata in una struttura omologa divisa in tre parti: 1 elemento di base, 8 elementi che partono da vicende accadute durante le Sette unità di tempo (gli elementi drammatici) e altri 8 elementi definiti in base a strutture topografiche dei Territori (gli elementi topografici).

Confrontando questa struttura omologa con quella NR/DC, la sua complessità è chiaramente minore, ma ciò dipende soprattutto dal fatto che la prima struttura omologa non solo si sviluppa lungo un arco temporale molto più complesso (prima, durante e dopo i Sette giorni + riferimenti in molti casi alle ore dei rispettivi giorni + il cambiamento di calendario in mezzo alla terra nella *Divina Commedia*), ma ha anche legami con le sette trombe apocalittiche che formano una serie parallela condizionando in parte l'iter drammatico del romanzo su cui si basano gli elementi omologhi NR/DC.([1]) Dall'altro canto gli elementi topografici della nuova struttura omologa contengono particolari di una mole che rende alcuni degli elementi definiti abbastanza "pesanti". Questo dipende dal fatto che – a differenza della struttura NR/DC – il confronto si basa prevalentemente su angoli, posizioni, direzioni, ragioni e altre misure numeriche reperite e registrate su due piante dettagliate, cosa che rende più semplice indagare su eventuali corrispondenze. Ma per le piante dell'abbazia e della città di Troia bisogna menzionare che prima di disporre di piante operabili per un confronto effettivo abbiamo dovuto, per la pianta di Troia, scegliere quale pianta usare e in quale forma; poi abbiamo dovuto sottoporre tutte e due le piante (abbazia e

Troia) a una serie di operazioni precise per arrivare a due piante ugualmente orientate. Tutto questo processo costituisce un procedimento complesso che non si vede guardando la sola struttura omologa, ma esiste come presupposto per la definizione della serie degli elementi topografici. Tenendo conto di quest'ultimo fatto non è quindi fuori luogo affermare che anche la struttura omologa NR-bis/TR è di una complessità avanzata, seppur diversa.

Considerando la serie di elementi drammatici (nn. 2-9) dal punto di vista cronologico possiamo constatare che sono distribuiti abbastanza equamente, il che si vede in questa sintesi:

un elemento per la Prima unità di tempo (n. 2)
un elemento per la Seconda unità di tempo (n. 3)
due elementi per la Terza unità di tempo (nn. 4-5)
un elemento per la Quarta unità di tempo (n. 6)
un elemento per la Quinta unità di tempo (n. 7)
un elemento per la Sesta unità di tempo (n. 8)
un elemento per la Settima unità di tempo (n. 9)

Per la struttura omologa NR/DC ci siamo domandati se la struttura fosse consumata o meno nel senso che avesse un chiaro inizio, una serie di vicende nel mezzo e un elemento avente un chiaro carattere di finale.([2]) Abbiamo risposto affermativamente, ciò che siamo propensi a fare anche per la struttura NR-bis/TR: ci riferiamo agli elementi omologhi 2 (inizio), 3-8 (elementi di mezzo) e 9 (elemento finale), i quali nel loro insieme sembrano del tutto conformi a una struttura consumata nel predetto senso.

Nella sezione più sotto faremo una rassegna degli avvenimenti (scene, episodi, momenti) su cui si basano gli elementi omologhi drammatici per determinare in quale misura essi coprano gli episodi delle due opere iniziali.

Ma nella struttura omologa definita c'è anche una grande parte di elementi topografici; anzi, il loro numero (10-17) è lo stesso degli elementi drammatici (2-9). La parte topografica ha senza dubbio un carattere astratto o asciutto, nel senso che non porta granché alla parte drammatica: ci si potrebbe per questo domandare perché l'autore del *Nome della rosa* si sia permesso di creare (o lasciare creare) una pianta dell'abbazia che dia luogo a tante corrispondenze con il territorio di Troia (secondo la pianta scelta e i procedimenti per adattarla a un confronto). Per stabilire un solido legame tra la pianta scelta e quella dell'abbazia, sarebbe infatti bastato dare le fondamenta per la definizione di solo alcuni degli elementi topografici. Non abbiamo una buona risposta a tale domanda. Forse egli voleva che le due strutture omologhe in base rispettivamente alla *Divina Commedia* e alle *Troiane* avessero più o meno lo stesso volume, o forse voleva creare questa lunga serie di corrispondenze *in potentia* per escludere l'ipotesi che il legame tra le piante fosse ritenuta fortuita (una o due

corrispondenze potevano essere casuali, ma non tanta mole)? O forse era preso da una creatività gioiosa che non si poteva frenare, costringendo o addirittura sfidando i lettori a percorrere una gita indagatoria assai faticosa?

Per gli elementi topografici vedremo più sotto in quale misura le costruzioni più importanti o vistose delle piante abbiano contribuito alla definizione degli elementi omologhi topografici.

3. *Quattro riassunti*

In questa sezione faremo quattro riassunti in forma di tabelle. Il primo (A) riguarda *gli avvenimenti* (scene, episodi, momenti) che stanno a base della definizione degli elementi omologhi drammatici (2-9). Nel riassunto B verranno elencati *i personaggi* che appaiono nelle due strutture d'origine NR-bis e TR, quelli cioè che sono legati agli elementi drammatici e all'elemento di base. Il riassunto C è dedicato alle *costruzioni* (case, complessi, altre strutture) su cui si basa la definizione degli elementi omologhi topografici. Il riassunto D riguarda *oggetti ed altre cose inanimate* che figurano in un modo o nell'altro nell'analisi.

Cominciamo con il riassunto degli avvenimenti.

A. AVVENIMENTI (SCENE, EPISODI, MOMENTI)

In ordine secondo le Sette unità di tempo in cui sono divise le due strutture d'origine.

Struttura NR-bis	***Struttura TR***	***Riferimento***
1) La scena con Guglielmo e Adso che si avvicinano all'abbazia. *Primo giorno*	Poseidone e Atena appaiono in vista della città di Troia conquistata dai greci. *Prima unità di tempo*	II-2.2.1.1 (L'esordio pacifico)
2) Il morto Venanzio giace al suolo vicino all'orcio di sangue, intorno al quale si radunano i monaci. *Secondo giorno*	Ecuba giace sul terreno attorno alla quale si raduna il coro delle troiane. *Seconda unità di tempo*	II-2.2.1.2 (Il corpo disteso per terra)
3) Nicola da Morimondo viene correndo a recare pessime notizie. *Terzo giorno*	Taltibio viene con passi spediti ad annunciare le sorti crudeli delle troiane. *Terza unità di tempo*	II-2.2.1.3 (Le pessime notizie)
4) Adso incontra nella cucina dell'Edificio la ragazza senza nome la quale viene da lui identificata come Sullamita, la sposa di Salomone del *Cantico de' Cantici*. *Terzo giorno, dopo la scena con Nicola da Morimondo*	Cassandra appare improvvisamente sulla scena, facendo i passi di una danza nuziale perché diventerà sposa di Agamennone. *Terza unità di tempo, dopo la scena Taltibio*	II-2.2.1.4 (La danza della figlia del principe)

5) Passeggiando sul pianoro Adso pensa intensamente all'amata fanciulla. *Quarto giorno*	Andromaca ha il suo grande discorso in memoria di Ettore, il marito amato. *Quarta unità di tempo*	II-2.2.1.5 (Il ricordo della persona amata)
6) Si assiste al processo a Remigio. *Quinto giorno*	Il processo ad Elena accusata da Menelao, suo marito. *Quinta unità di temp*	II-2.2.1.6 (Il processo)
7) Si celebra in chiesa il funerale di Malachia. *Sesto giorno*	Il rito funebre per Astianatte lanciato dalle mura della città. *Sesta unità di temp*	II-2.2.1.7 (I riti funebri del principe caduto)
8) Ecpirosi con fiamme e distruzione totale dell'abbazia. *Settimo giorno*	La città di Troia viene incendiata e distrutta a fondo dai soldati greci. *Settima unità di tempo*	II-2.2.1.8 (La tragedia consumata)

In base alla tabella si può concludere variamente ma vogliamo in primo luogo sottolineare che gli avvenimenti coprono episodi, scene o momenti importanti del racconto generale del *Nome della rosa*. Infatti, a sette degli otto avvenimenti si allude in un modo o nell'altro nelle didascalie dei sottocapitoli dei Sette giorni, come si vede in questa tabella:

Avvenimento	***Didascalia nel "Nome della rosa"***
1) La scena con Guglielmo e Adso che si avvicinano all'abbazia. *Primo giorno.*	"Dove si arriva ai piedi dell'abbazia e Guglielmo dà prova di grande acume" *Primo giorno, prima (Nome,* p. 29*)*
2) Il morto Venanzio giace al suolo vicino all'orcio di sangue, intorno al quale si radunano i monaci. *Secondo giorno*	"Dove poche ore di mistica felicità sono interrotte da un sanguinosissimo evento" *Secondo giorno, mattutino (Nome,* p. 109*)*
4) Adso incontra nella cucina dell'Edificio la ragazza senza nome la quale viene da lui identificata come Sullamita, la sposa di Salomone del *Cantico de' Cantici*. *Terzo giorno*	"e poi gli accade [ad Adso] di avere un incontro con una fanciulla bella e terribile come un esercito schierato a battaglia" *Terzo giorno, dopo compieta (Nome,* p. 224*)*
5) Passeggiando sul pianoro Adso pensa intensamente all'amata fanciulla. *Quarto giorno*	"Dove Adso si dibatte nei patimenti d'amore" *Quarto giorno, terza (Nome,* p. 280*)*
6) Si assiste al processo a Remigio. *Quinto giorno*	"Dove si amministra la giustizia e si ha l'impressione che tutti abbiano torto" *Quinto giorno, nona (Nome,* p. 373*)*

7) Si celebra in chiesa il funerale di Malachia. *Sesto giorno*	”Dove Adso, ascoltando il ‘Dies irae’, ha un sogno o visione che dir si voglia” [durante il funerale di Malachia] *Sesto giorno, terza (Nome,* p. 428*)*
8) Ecpirosi con fiamme e distruzione totale dell’abbazia. *Settimo giorno*	”Dove avviene l’ecpirosi e a causa della troppa virtù prevalgono le forze dell’inferno” *Settimo giorno, notte (Nome,* p. 483*)*

È solo l’avvenimento dell’elemento omologo 4 (”Le pessime notizie”, l’episodio con Nicola che viene a recare le notizie circa le lenti rotte), a cui non si allude nelle didascalie. Ma ciò non significa che si tratti di un episodio di minor rilevanza perché quel giorno, a causa delle lenti distrutte, Guglielmo non poteva più indagare sui delitti misteriosi: ”Un’altra giornata perduta, convenne amaramente Guglielmo” (*Nome*, p. 216). Adso scrive qualche riga di sotto: ”Ci sentivamo a un punto morto” (ibid.).

Quindi, tutti gli avvenimenti sono da considerare rilevanti, alcuni perfino molto centrali per la trama del romanzo, come ”l’esordio pacifico”, ”la danza della figlia del principe” e ”la tragedia consumata”, il finale. Per non parlare del ”processo”, un dramma giuridico del tutto eccezionale.

Per gli avvenimenti delle *Troiane* è più facile indagare sulla loro rilevanza relativamente alla totalità del dramma perché il volume della tragedia è molto limitato rispetto al *Nome della rosa*, e molto più ancora rispetto alla miriade di episodi e scene della *Divina Commedia*.

Nella tabella seguente si vede in che misura gli avvenimenti degli elementi omologhi ”drammatici” (2-9) coprano lo sviluppo delle *Troiane* come l’abbiamo esposto nella tabella IX.

Avvenimenti	***Corrispondenze nelle ”Troiane”***
1) La scena con Guglielmo e Adso che si avvicinano all’abbazia. *Primo giorno.*	Apparizione di Poseidone e Atena e il loro colloquio. *Prima parte (Prologo).*
2) Il morto Venanzio giace al suolo vicino all’orcio di sangue, intorno al quale si radunano i monaci. *Secondo giorno*	I lamenti di Ecuba giacente e del coro circostante. *Seconda parte (I ”atto”).*
3) Nicola da Morimondo viene correndo a recare pessime notizie. *Terzo giorno.*	Taltibio viene con il messaggio crudele che le troiane devono essere sorteggiate tra i greci vincitori. *Terza parte (II ”atto”).*

4) Adso incontra nella cucina dell'Edificio la ragazza senza nome la quale viene da lui identificata come Sullamita, la sposa di Salomone del *Cantico de' Cantici*. *Terzo giorno*	Apparizione di Cassandra estatica e la sua danza. *Terza parte (II "atto", dopo l'episodio con Taltibio).*
5) Passeggiando sul pianoro Adso pensa intensamente all'amata fanciulla. *Quarto giorno.*	Il canto affettuoso di Andromaca in memoria di Ettore *Quarta parte (III "atto").*
6) Si assiste al processo a Remigio. *Quinto giorno.*	Il processo: Menelao contro Elena. *Quinta parte (IV "atto").*
7) Si celebra in chiesa il funerale di Malachia. *Sesto giorno.*	I riti funebri per il morto Astianatte. *Sesta parte (V "atto").*
8) Ecpirosi con fiamme e distruzione totale dell'abbazia. *Settimo giorno.*	Lamenti e la città è distrutta. *Settima parte (VI "atto", finale)*

Dalla tabella si conclude che otto dei tredici episodi delle *Troiane* (secondo la nostra esposizione nella citata tabella) sono coperti dagli elementi "drammatici", e ognuna delle sette parti è rappresentata da almeno un episodio. Non è quindi esagerato affermare che la copertura è buona.

Lasciamo ora gli avvenimenti per fare un riassunto dei vari personaggi che appaiono nell'analisi, incluso l'elemento omologo di base:

B. PERSONAGGI

Elencati secondo la loro posizione nell'analisi. Si osservi che alcuni dei personaggi possono giocare più parti.

Struttura NR-bis	***Struttura TR***	***Riferimento***
Abbone (capo supremo dell'abbazia)	*Priamo* (capo supremo di Troia fino alla conquista della città)	II-2.1: B5 (I capi supremi)
Jorge (che uccide Abbone)	*Neottolemo* (che uccide Priamo)	II-2.1: B5.3.2 (Gli uccisori)
Adso e Guglielmo (che appaiono in vista dell'abbazia)	*Poseidone e Atena* (che appaiono in vista di Troia conquistata)	II-2.2.1.1 (L'esordio pacifico)
Venanzio (morto, disteso per terra)	*Ecuba* (viva ma distesa per terra)	II-2.2.1.2 (Il corpo disteso per terra)

Un gruppo di monaci (che si radunano attorno al morto Venanzio)	*I due semicori di troiane* (che si radunano intorno a Ecuba giacente sul terreno)	II-2.2.1.2 (Il gruppo di monaci nel-l'introduzione)
Nicola da Morimondo (recante pessime notizie)	*Taltibio* (recante pessime notizie)	II-2.2.1.3 (Le pessime notizie)
Guglielmo e Adso (che ricevono le pessime notizie)	*Le troiane* (che ricevono le pessime notizie)	II-2.2.1.3 (Le pessime notizie)
La ragazza senza nome (identificata come Sullamita del *Cantico de' Cantici*, la quale esegue una danza nuziale)	*Cassandra* (che appare ed esegue una danza nuziale)	II-2.2.1.4: B2.2 (La danza)
Adso (che si ricorda della fanciulla amata)	*Andromaca* (che si ricorda del suo amato Ettore)	II-2.2.1.5 (Il ricordo della persona amata)
Remigio (accusato da Bernardo Gui)	*Elena* (accusata da Menelao)	II-2.2.1.6 (Il processo)
Bernardo Gui (l'accusatore di Remigio)	*Menelao* (l'accusatore di Elena)	II-2.2.1.6 (L'accusatore)
Malachia (che giace morto su un catafalco nella chiesa)	*Astianatte* (che giace morto sullo scudo di Ettore)	II-2.2.1.7 (I riti funebri per il principe caduto)
Nicola da Morimondo (che si rivolge in disperazione alle potenze occulte)	*Ecuba* (che si rivolge in disperazione alle potenze occulte)	II-2.2.1.8 (La caduta in ginocchio e altri gesti di una persona vinta)

Da questo elenco concludiamo:

• I personaggi della struttura NR-bis sono ben noti; alcuni di loro sono addirittura centrali per la trama del *Nome della rosa*, come Abbone, Jorge, Guglielmo, Adso e la ragazza senza nome.

• Abbiamo già incontrato alcuni di loro nel definire la struttura omologa NR/DC: Adso, Guglielmo, Venanzio, Nicola da Morimondo, la ragazza senza nome e Malachia. Ma altri sono nuovi: Abbone, Jorge, Remigio e Bernardo Gui, i quali con la loro apparizione completano la lista dei personaggi compilata nel riassunto della Prima parte dello studio (I-2.3).

• Si vede che Guglielmo e Nicola della struttura NR-bis appaiono due volte, e Adso

tre volte, ma ciò dipende in primo luogo dallo sviluppo della struttura TR che in qualità di struttura parallela condiziona parzialmente quello che accade nella struttura NR-bis. Del resto, non è una novità che l'autore del romanzo si sia permesso di giocare con le maschere: si ricordino per esempio le maschere della ragazza senza nome (donna accesa dall'amore – donna lasciva e seducente – meretrice – vergine innamorata – donna angelica – donna che rappresenta la divinità stessa). Cfr. nota 4 di I-2.3 (il riassunto citato).

A parte i personaggi elencati, apparsi come *dramatis personae* (anche se morte o immaginate), ne abbiamo "incontrati" alcuni altri come:

Struttura NR-bis	***Struttura TR***	***Riferimento***
I giganti che avevano contribuito (con l'Edificio) alla costruzione dell'abbazia	*Apollo e Poseidone*, che avevano contribuito (con almeno le mura) alla costruzione della città di Troia	II-2.1: B3 (I costruttori dei territori)
San Tommaso (morto), portato da Abbone (in gioventù)	*Ettore* (morto), portato da Priamo	II-2.1: B5.2 (Curatore del trasporto della salma di un personaggio famoso)
Salomone, il futuro sposo di Sullamita con la quale la ragazza senza nome viene identificata da Adso	*Agamennone*, futuro sposo di Cassandra	II-2.2.1.4: B1 (Qualità della sposa e dello sposo)
La ragazza senza nome, la persona amata in centro dei pensieri di Adso che passeggia solo sul pianoro il Quarto giorno	*Ettore*, l'amato marito ricordato da Andromaca	II-2.2.1.5: B1 (L'immagine della persona amata)

In base a questo elenco (imperfetto) non possiamo dire molto, se non che sarebbe stato interessante sapere come San Tommaso avrebbe commentato (in anticipo) i suoi legami intertestuali con Ettore.

Continuiamo con il riassunto C, per il quale si raccomanda di avere sottomano le piante NR2 e TR3, ciò per meglio identificare gli elementi elencati.

C. COSTRUZIONI

Elencati secondo la loro posizione nell'analisi.

Struttura NR-bis	***Struttura TR***	***Riferimento***
La porta maestra dell'abbazia	La porta Dardania	II-2.2.2.1: B1-2 (Le prime due operazioni per l'orientamento delle piante)
Il mulino ($C1^{NR}$)	Casa 630 ("La bussola") ($C1^{TR}$)	II-2.2.2.1: B3-4 (Per l'orientamento orizzontale)
L'Edificio ($C2^{NR}$)	Il tempio di Atena ($C2^{TR}$)	II-2.2.2.1: B5-6 (Per l'indicazione dell'origine e l'orientamento verticale)
Tutta l'abbazia e la cinta muraria incluse le parti M1-3	Tutta la città di Troia e la cinta muraria incluse le parti M1-3	II-2.2.2.2 (Forma generale dei Territori e le rispettive cinte murarie)
La fonte dentro i balnea	La fonte in prossimità del capo orientale della parte murale M3	II-2.2.2.2: B3.2 (La fonte vicino al muro)
La casa a forma di scarpone (vicino alla cinta muraria della parte sud-occidentale di NR2) ($C3^{NR}$)	Casa VI M ($C3^{TR}$)	II-2.2.2.3 (Lo "scarpone")
I granai ($C4^{NR}$)	Casa VI A ($C4^{TR}$)	II-2.2.2.4 (La casa con la grande apertura)
La chiesa ($C5^{NR}$)	Casa II B ($C5^{TR}$)	II-2.2.2.5 (La costruzione oblunga)
La sala capitolare ($C6^{NR}$)	Casa II A ($C6^{TR}$)	II-2.2.2.6 (La doppia casa)
Il dormitorio ($C7^{NR}$)	Casa 102 ($C7^{TR}$)	II-2.2.2.7 (La casa del sonno)
La casa del portinaio ($C8^{NR}$)	"Pillar House" ($C8^{TR}$)	II-2.2.2.8 (La casa delle due colonne)

L'ospedale, composto da tre unità (a-c) ($C9^{NR}$)	Il complesso composto da tre unità (a-c): case VI E-G ($C9^{TR}$)	II-2.2.2.9 (Il complesso triplice)
I balnea (vicino all'unità c dell'ospedale $C9^{NR}$)	Casa VI C (accanto all'unità c del complesso $C9^{TR}$)	II-2.2.2.9: B2 (Dimensioni della costruzione vicino all'unità C9c)

In base alle costruzioni dell'abbazia indicate sopra (struttura NR-bis) possiamo constatare che circa la metà delle costruzioni della pianta NR2 (inclusa la cinta muraria) figurano nella tabella, cioè hanno contribuito alla definizione della struttura omologa NR-bis/TR. A questa serie di costruzioni si aggiunge la fonte, che non si vede sulla pianta ma la cui posizione dentro ai balnea si ricava dal testo del romanzo.

È chiaro che alcune di queste costruzioni sono centrali per la funzione dell'abbazia, in primo luogo la porta maestra, la chiesa e l'Edificio, ma anche la sala capitolare, l'ospedale, i balnea, il mulino, la casa del portinaio, nonché la cinta muraria. Possiamo per questo affermare che la maggior parte delle costruzioni con legami alla pianta TR3 sono di primo piano.

Le costruzioni della pianta NR2 che (secondo la nostra analisi) non hanno tali legami sono:

- le sei case (M-R) lungo la cinta muraria orientale
- quattro case (S, U, V, Z) lungo la cinta meridionale
- la casa I (a sud del dormitorio)
- la costruzione F (tra la casa capitolare e il dormitorio)

Per la casa Z notiamo però che ha certe caratteristiche comuni al Sanctuary che sulla pianta TR3 si trova vicino alla cinta muraria meridionale, ma fuori di essa (II-2.2.2.1, nota 3). Essendo posteriore alla guerra troiana è stata esclusa come base per un elemento omologo (vedi sez. C dello stesso capitolo).

La casa I rappresenta le latrine (cfr. *Nome*, p. 93), certamente una costruzione necessaria, ma non di quelle che si menzionano per prime.

Tra le altre case non ce n'è nessuna (forse ad eccezione delle fucine, casa R) che sia della stessa dignità o necessità per es. della chiesa, dell'Edificio e del dormitorio. Per le case lungo la cinta muraria orientale sarebbe del resto stato difficile trovare costruzioni corrispondenti sulla pianta troiana.

Se ora guardiamo la pianta TR3 è facile constatare che la maggioranza delle costruzioni che sono per così dire più vistose delle altre, hanno legami con altrettante costruzioni sulla pianta NR2, come le case VI A, VI M (lo "scarpone"), "Pillar House", le case VI E-G, II A e B, nonché la vecchissima casa 102. A queste costruzioni si aggiungono il tempio di Atena (costruzione romana ma usata nell'analisi per orientare la pianta TR3), la porta Dardania e la piccola ma

importantissima casa 630, anch'esse usate per l'orientamento della pianta.

Bisogna tuttavia concedere che ci sono numerose costruzioni troiane di vario tipo alle quali mancano legami (evidenti) con la pianta dell'abbazia.

Tutto sommato, in base al confronto tra le piante NR2 e TR3 possiamo senza esitazione affermare che la correlazione topografica tra i due Territori è buona, sufficientemente buona per la creazione di una serie consistente di elementi omologhi topografici. Ma – dobbiamo sottolinearlo – non tanto buona che si possa dire che una pianta è una copia dell'altra. Infatti, per creare una struttura omologa non bisogna copiare ma focalizzare sulle parti caratteristiche e comuni delle due strutture d'origine in modo da creare, attraverso un processo di scelta e modificazione, una nuova struttura più semplificata e generale.

Per la creazione effettiva della pianta NR2 abbiamo fatto un'ipotesi iniziale che il creatore della pianta sia prima partito da una versione manipolata della topografia di Troia (TR3), e abbia poi scelto le costruzioni e le loro fattezze che gli paressero più convenienti, e infine usato questi "pezzi" (un po' alterati per forza, per gusto o per ingannare eventuali indagatori) per mettere insieme la pianta dell'abbazia, a cui abbia precedentemente applicato un sistema di orientamento uguale alla pianta TR3. Per la manipolazione della pianta originaria di Troia si deve aggiungere che essa si basa su due elementi cruciali: il rispecchiamento e l'invenzione del sistema di orientamento. Elementi che costituiscono la chiave per entrare nel campo delle corrispondenze topografiche.

Anche se tale ipotesi nella sua linearità sembra semplice e ben comprensibile, si deve naturalmente ammettere che il lavoro effettivo di colui che ha creato la pianta probabilmente sia stato molto più complicato, e ciò perché nella creazione di un sistema complesso ogni nuova operazione ha la potenzialità di esigere una revisione delle operazioni già fatte.

Infine il riassunto D:

D. OGGETTI ED ALTRE COSE INANIMATE

Elencati secondo la loro posizione nell'analisi.

Struttura NR-bis	***Struttura TR***	***Riferimento***
La collina su cui si trovava l'abbazia	La collina di Hissarlik	II-2.1: B4 (Posizione dei territori)
Manoscritti preziosi tra cui la Poetica di Aristotele, portati dalla Spagna	L'arco e le frecce di Ercole portati da Lemno	II-2.1: B5.3.2.2 (Gli oggetti preziosi portati ai territori)

Il tesoro di Abbone	Il ”tesoro di Priamo”	II-2.1: B6 (Il grande tesoro sottoterra)
Il lume della ragazza senza nome	Il lume di Cassandra che esce dalla tenda	II-2.2.1.4: B2.3 (L’uso del fuoco come simbolo dell’amore)
Il catafalco su cui giace la salma di Malachia	Lo scudo di Ettore su cui giace il corpo morto di Astianatte	II-2.2.1.7: B3 (Il letto funebre)
Le grida di dolore	idem	II-2.2.1.8: B1 (Le grida di dolore)
Gli atroci belati delle pecore che passano (simbolo che la tragedia è finita)	”Appel de trompettes” (il segnale alle donne troiane che devono lasciare la distrutta Troia e andarsene alle navi per la partenza)	II-2.2.1.8: B3 (Il finale)

Degli oggetti di questo elenco non possiamo dire molto. È tuttavia soddisfacente aver potuto inserirci oggetti di grande importanza o prestigio per tutte e due le strutture d’origine: la Poetica di Aristotele, forse l’oggetto più centrale del dramma dell’abbazia; il tesoro di Abbone a cui è stata dedicata gran parte di un intero sottocapitolo (***Sesto giorno, prima:*** ”Dove Nicola racconta tante cose, mentre si visita la cripta del tesoro”); l’arco e le frecce di Ercole; il ”tesoro di Priamo”; lo scudo di Ettore; i suoni acuti ”de trompettes” che si sentono alla fine della tragedia, momenti importanti carichi di significato.

Per elenchi che comprendono in modo sintetico le liste analitiche di tutte e due le tracce percorse del presente lavoro, si consulti appendice 5 (”Elenchi analitici”).

4. *Conclusioni generali sulla struttura omologa NR-bis/TR*

Considerando ora da un punto di vista generale la struttura omologa NR-bis/TR nella forma in cui l’abbiamo definita qui, non ci pare esagerato affermare che è di una non trascurabile consistenza, e per questo riteniamo di aver portato a termine il primo obiettivo principale per la traccia della tragedia, quello indirizzato a definire una struttura omologa fra *Il nome della rosa* e *Le Troiane* rappresentati rispettivamente dalle strutture NR-bis e TR. Ma nello stesso tempo siamo convinti che sarà possibile completarla se non di altri elementi omologhi, almeno di nuovi punti degli elementi già definiti.

Vogliamo anche ripetere, con qualche variazione, quello che abbiamo detto nella sez. 4 del riassunto dell’analisi che ha portato alla definizione della struttura NR/DC (I-2.3): ”A partire dalla struttura omologa NR-bis/TR – che di per sé costituisce un

sistema di fatti talvolta contingenti in confronto alle due strutture d'origine – potremo non solo ricostruire le strutture NR-bis e TR, ma anche costruire altre nuove strutture (ossia storie), che potranno essere più o meno complesse, a seconda delle nostre preferenze personali; diremmo anzi che in teoria sarebbe possibile creare 'novissime' (ma distorte) versioni sia del *Nome della rosa* che delle *Troiane*. Il che, tuttavia, sarebbe un lavoro di Erostrato."

L'analisi continua nel capitolo seguente (II-3)#.

Note

[1] Nella struttura omologa NR-bis/TR non si vedono tracce specifiche delle trombe apocalittiche allo stesso modo della struttura NR/DC. (Sarebbe per es. inutile cercare di legare in modo convincente i corpi morti di Venanzio e Malachia o l'ecpirosi alla serie delle sette trombe.)

[2] Ricordiamo l'insegnamento di Aristotele: "il tutto è ciò che ha principio, mezzo e fine" (Aristotele, *La Poetica*, trad. di D. Pesce, Milano, 1981, p. 87).

II-3 *IL NOME DELLA ROSA* COME UNA TRAGEDIA

Segnaliamo che per questo capitolo si seguirà sostanzialmente la disposizione del capitolo corrispondente della traccia della commedia, ossia *”Il nome della rosa* come una commedia” (I-3). Più precisamente il presente capitolo sarà diviso nelle seguenti sezioni:

Che cos’è una tragedia? (1) – L’obiettivo preciso del capitolo (2) – La struttura omologa NR-bis/TR secondo il canone di Dante della tragedia (3) – *Il nome della rosa* come una tragedia in base alla definizione di Dante (4) – Conclusioni (5).

1. *Che cos’è una tragedia?*

In I-3 abbiamo scelto per il concetto della ”commedia” la definizione esposta da Dante nella famosa *Epistola a Cangrande* (*Epistola XIII*). (Per una discussione sull’autenticità della lettera si rimanda allo stesso capitolo I-3.) Sulla definizione di Dante abbiamo scritto:

> Questa definizione ha evidenti vantaggi: è già stata usata in un confronto con la *Commedia* stessa di Dante ... per cui dovrebbe essere un metro perfetto anche per un confronto con gli eventuali lati comici del *Nome della rosa*; è chiara nella sua formulazione; accanto alla definizione della commedia si fornisce anche, per confronto, una altrettanto chiara definizione della tragedia; è una definizione ponderata in quanto Dante ”procede ben oltre la primitiva differenziazione dei generi comico e tragico sulla base dei diversi piani stilistici” (*Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970-1976, voce ”Commedia”, 1); infatti la definizione ha due dimensioni: sviluppo delle vicende (materia) e modo d’esprimere (modus loquendi)([1]).

Vediamo dunque come Dante definisce la tragedia, il che egli fa nel paragrafo 10 dell’epistola, dove c’è pure la sua ricetta per la commedia (la sua *Commedia* era l’argomento principale della lettera). Nel brano citato abbiamo messo in corsivo quello che riguarda la tragedia:

> Ad cuius notitiam sciendum est quod comedia dicitur a ”comos” villa et ”oda” quod est cantus, unde comedia quasi ”villanus cantus”. Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. *Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis; et dicitur propter hoc a ”tragos” quod est hircus et ”oda” quasi ”cantus hircinus”, id est fetidus ad modum hirci; ut patet per Senecam in suis tragediis*([2]). Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis. Et hinc consueverunt dictatores quidam in suis salutationibus dicere loco salutis ”tragicum principium et comicum finem”. *Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter, sicut vult Oratius in sua Poetria, ubi licentiat aliquando comicos ut tragedos loqui, et sic e converso*:
>
> ”Interdum tamen et vocem comedia tollit,
> iratusque Chremes tumido delitigat ore;
> *et tragicus plerunque dolet sermone pedestri*
> *Telephus et Peleus, etc.*”([3])

> Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus [la *Commedia* di Dante]. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant. (*Epistola XIII*, par. 10)

Vediamo ora che cosa Dante dice sulla tragedia, e più specificamente, sullo sviluppo delle vicende (materia) e il modo d’esprimere (modus loquendi):

– la materia: all’inizio la tragedia è ammirabile e placida (”admirabilis et quieta”); alla fine o nella conclusione è fetida ed orribile (”fetida et horribilis”).([4]) Notiamo che la parola latina ”f(o)etidus” può anche (come pure nell’italiano) essere presa in senso figurato, come ”spiacevole, sgradevole, disgustoso” e simili.
– il modus loquendi: la tragedia si esprime in modo elevato e sublime (”elate et sublime”). Ma talora la tragedia può anche avere un tono comico (”licentiat aliquando comicos ut tragedos loqui, et sic e converso”), cioè piano e umile (”remissus ... et humilis”). (Precisiamo che per ”umile” s’intende qui ”poco elevato, dimesso” e simili espressioni.)

In sintesi: una tragedia è un’opera in cui si espone uno sviluppo di vicende (la materia) che devono essere strutturate secondo questo codice: *inizio ammirabile e placido* e *fine fetida o spiacevole e orribile*; la lingua della tragedia (il modus loquendi) dev’essere *elevata e sublime* ma può anche essere *piana ed umile*.

Considerando questa definizione possiamo concludere che contiene sostanzialmente due parti: una parte astratta che regola la struttura complessiva della materia (o della trama), e un’altra pratica che prescrive in che forma la stessa materia debba manifestarsi. Cioè: un codice per il contenuto e una regola per la forma.

2. *L’obiettivo preciso del capitolo*

Occorre ora formulare l’obiettivo preciso del presente capitolo. Dobbiamo dimostrare:

– come la struttura omologa NR-bis/TR da un punto di vista della materia possa essere descritta secondo i canoni della tragedia nella sua forma esposta nell’*Epistola a Cangrande* di Dante;
– come il libro *Il nome della rosa*, rappresentato dalla struttura NR-bis, possa essere interpretato come una tragedia secondo gli stessi canoni, considerate sia la dimensione della materia che quella del modus loquendi.

Di questi due punti il primo è rilevante in quanto i suoi risultati ci aiuteranno nella dimostrazione del secondo punto, la rilevanza del quale è ovvia perché si riconnette direttamente al secondo obiettivo principale di questa Seconda parte dello studio (II-1.1), quello cioè di ”presentare un’analisi secondo la quale *Il nome della rosa* può essere interpretato come una tragedia”.

3. *La struttura omologa NR-bis/TR secondo il canone di Dante della tragedia*

Cominciamo l’esame guardando alla struttura omologa NR-bis/TR quale l’abbiamo presentata nel capitolo precedente. Riferendoci a quanto Dante prescrive per la

materia della tragedia, diciamo senz’altro che ciò che conta veramente nell’analisi che segue, è come la struttura omologa inizi e come termini. Dato che la struttura definita segue un iter cronologico – dalla Prima alla Settima ed ultima unità di tempo – è facile determinarne i punti estremi: sono rappresentati rispettivamente dall’elemento omologo 2 (”l’esordio pacifico”) e da quello numero 9 (”la tragedia consumata”). Per determinare come la struttura omologa NR-bis/TR inizi e come termini, bisogna quindi esaminare più da vicino questi due elementi. Precisiamo che sono soltanto gli elementi 2-9 che seguono l’iter cronologico; gli altri elementi (1 e 10-17) descrivono la cornice (scena e quinte), entro la quale le vicende delle Sette unità di tempo si verificano: rispetto all’arco temporale di queste vicende gli altri elementi possono perciò essere considerati accessori.

Cominciamo con l’elemento omologo 2 (vedi II-2.2.3, sez. 1), che riportiamo interamente mettendo in corsivo le parti interessanti ai fini dell’esame:

> Nella Prima unità di tempo si assiste a una scena in vista del Territorio, nella quale *si presentano due personaggi in un’atmosfera calma e pacifica*. Uno dei personaggi è un rappresentante della sapienza. *Nel corso della scena si avverte un momento di meraviglia* per quello che ha affermato il personaggio sapiente, una meraviglia tale da spingere l’altro a porgere delle domande.

Considerando le parti in corsivo possiamo pacificamente affermare che questo elemento coincide con quanto si esige dall’inizio di una tragedia secondo il canone di Dante: *inizio ammirabile e placido*. Aggiungiamo che nell’elemento citato non c’è niente che contraddica o metta in dubbio tale conclusione.

Continuiamo l’analisi applicando lo stesso tipo d’esame all’elemento 9 ”*la tragedia consumata*” (II-2.2.3, sez. 1). Riportiamo anche quest’elemento nella sua interezza:

> Nella Settima unità di tempo *avviene la scena che conclude il dramma in un ambiente di fiamme, fumo e venti*. *Si sentono grida di dolore* e verso la fine si vede una persona in ginocchio, vittima, col capo ferito e i capelli rasati, che si rivolge disperato, gesticolando con le mani, alle potenze occulte. *La fine è caratterizzata dalla presenza di fuoco, da un grande fragore, da suoni alti ed acuti, e tutt’attorno c’è un grande sconvolgimento*.

Anche in questo caso, considerate le parti in corsivo, ci pare senza rischio affermare che quest’elemento coincide con quello che il canone di Dante esige dalla fine di una tragedia, cioè: *fine fetida o spiacevole e orribile*. E gli altri ingredienti dell’elemento non lo disdicono. Per la *fine fetida o spiacevole*, precisiamo che in questo caso l’accento va messo su ”spiacevole”, anche se non è escluso che il fumo possa essere anche puzzolente (dipende dal carattere di ciò che brucia).

In base all’esame fatto dei due elementi (inizio e fine), siamo quindi in grado di concludere generalmente sulla struttura omologa NR-bis/TR: è una struttura di fatti che si sviluppa su un arco cronologico, ha un inizio *ammirabile e placido* e una fine

spiacevole (fetida) e orribile. Confrontando infine tale sintesi con il criterio della materia della tragedia (***Epistola XIII***), arriviamo alla seguente conclusione finale: la struttura omologa NR-bis/TR è da definire come una struttura di fatti che dal punto di vista della materia segue il codice strutturale che Dante prescrive per la tragedia secondo l'***Epistola a Cangrande***.

Con ciò ci pare di aver dimostrato il primo punto esposto nella sez. 2 più sopra.

4. *"Il nome della rosa" come una tragedia in base alla definizione di Dante*

Continuiamo l'analisi con il secondo punto. Dobbiamo cioè dimostrare come ***Il nome della rosa*** sia da considerare una tragedia secondo i canoni dell'***Epistola XIII***, sia dal punto di vista della materia che da quello del modus loquendi.

Per la materia non si hanno problemi: considerando infatti ***Il nome della rosa*** nella sua forma strutturale NR-bis, come un concatenamento di vicende che comincia con l'apparizione pacifica di Adso e Guglielmo (Prima unità di tempo) e termina con l'ecpirosi, la catastrofe finale dell'abbazia (Settima unità di tempo), è chiaro che anche questa catena strutturale segue il codice della tragedia, perché ciò che vale per l'inizio e per la fine della struttura omologa NR-bis/TR, vale anche per le corrispondenti parti della struttura NR-bis, tanto più che gli elementi omologhi menzionati coincidono rispettivamente con l'inizio e la fine della narrazione dei Sette giorni. In altre parole, confrontando l'inizio della struttura NR-bis con l'elemento 2 (l'inizio) della struttura omologa NR-bis/TR, arriviamo facilmente a caratterizzare anche l'inizio della struttura NR-bis come ***ammirabile e placido***. Lo stesso tipo di ragionamento si applica alla fine della struttura NR-bis, la quale, coincidendo con l'elemento omologo 9 (la fine), si definisce senz'altro ***spiacevole e orribile***. Per il resto si potrebbe anche ipotizzare sul carattere dei fumi che si vedevano – e naturalmente anche si sentivano – un po' dappertutto nei momenti apicali dell'ecpirosi. Si legge fra l'altro:

> dall'accesso alla biblioteca proveniva un fumo denso, gli ultimi che avevano tentato di spingersi su per il torrione orientale già ritornavano tossendo con gli occhi arrossati (***Nome***, p. 490)
>
> Tutte le finestre erano ormai illuminate, un fumo nero usciva dal tetto (p. 491)

Non ci pare escluso che i protagonisti avrebbero potuto caratterizzare tali fumi come fetidi nel vero senso della parola.

Prima di esaminare il romanzo sotto l'aspetto del modus loquendi ricordiamo che abbiamo già definito NR-bis in questo modo (cfr. II-1.2, sez. 2): manoscritto latino (di cui disponiamo soltanto di una versione tradotta), racconto effettivo dei Sette giorni all'abbazia. Volendo studiare il modus loquendi del racconto bisogna perciò prendere in considerazione anche la sua veste linguistica latina, fatto che sarà di grande significato per l'analisi.

La ricetta di Dante della tragedia prescrive, come abbiamo già visto, che la sua lingua dev’essere ***elevata e sublime*** ma può anche essere ***piana ed umile***. Ora, dato che la lingua del romanzo secondo la versione NR-bis è quella latina (il manoscritto di Adso), non è difficile affermare che in tale veste il testo aveva di per sé un alto grado di gravitas o elevatezza perché il latino ai tempi di Dante era la ”lingua colta e letteraria per eccellenza” (*Il Nuovo Zingarelli*), come lo è naturalmente anche oggi. Il latino era anche considerata di più gravità del volgare, ciò che è testimoniato per es. da Boccaccio: ”... molto più d’arte e di gravità ha [c’è] nel parlare latino che nel materno” (*Esposizioni sopra la comedia di Dante*, a c. di G. Padoan, Milano 1965, p. 5). E nonostante il Certaldese conceda che la *Commedia* di Dante sia ”leggiadro e sublime” non esita ad affermare che ”quantunque [il poema di Dante] in volgare scritto sia ... egli è nondimeno ornato e leggiadro e sublime ... Non dico però, che, se in versi latini fosse, non mutato il peso delle parole volgari, ch’egli [il poema] non fosse più artificioso e più sublime molto” (ibid.).

Quindi, nella sua versione latina (ormai sparita) *Il nome della rosa* doveva avere una veste linguistica che generalmente parlando poteva definirsi e colta e letteraria, in una parola: elevata. A ciò si aggiunge che in molte parti del racconto dove c’è anche un alto grado di dramma o di emozione, la versione latina doveva avere un carattere sublime, come l’incontro nella cucina tra Adso e la ragazza senza nome, i patimenti d’amore da parte di Adso, la morte di Malachia, il sermone di Jorge, tutta la ecpirosi, eccetera, eccetera. Ma, come abbiamo già visto, una tragedia secondo la ricetta di Dante poteva anche avere parti con toni stilistici tipici della commedia (*”[Orazio] licentiat aliquando comicos ut tragedos loqui, et sic e converso”*). E bisogna ammetterlo, anche in veste latina la rissa ”tra persone volgari” nella cucina il Secondo giorno doveva certo invitare a un riso ”dotto”, allo stesso modo di ”bibit ille, bibit illa, bibit servus cum ancilla” dei *Carmina Burana*. E ci sono più esempi in cui il tono del manoscritto di Adso doveva essere più comico che tragico.

Tutto sommato, da questo breve esame è chiaro che il modus loquendi della versione latina del *Nome della rosa* poteva essere caratterizzato come elevato generalmente, sublime in molte parti e comico o umile in qualche altra parte. E questo armonizza bene con quanto si esige dal modus loquendi di una tragedia secondo la ricetta di Dante.

Per una sintesi dei punti essenziali delle sezz. 3 e 4, vedi tabella X.

5. *Conclusioni*

Concludiamo il capitolo affermando di aver dimostrato – così ci pare – che la struttura omologa NR-bis/TR, dal punto di vista della materia, possa essere descritta secondo i canoni della tragedia nella sua forma esposta nell’*Epistola a Cangrande* di Dante, e che *Il nome della rosa*, rappresentato strutturalmente e linguisticamente da NR-bis, possa essere interpretato come una tragedia in base agli stessi canoni,

considerate sia la dimensione della *materia* che quella del *modus loquendi*.

Con ciò siamo in grado di porre fine alla trattazione dei canoni tragici inerenti al romanzo di Eco e lo facciamo vocalmente attraverso un gruppo di animali erranti nella commozione generale dell’ecpirosi:

> Una parte delle pecore e delle capre, che erravano per la corte, ci passarono accanto lanciando atroci belati. (*Nome*, p. 496)

Note

[1] Per il termine di ”modo d’esprimere” per il modus loquendi abbiamo seguito la traduzione italiana dell’*Epistola* nell’edizione da noi usata. Ci sono naturalmente anche altri termini da usare (cfr. I-3, nota 2).

[2] Le *Troades* di Seneca finisce con 13 versi lamentosi di Ecuba (”Ite, ite, Danai, petite iam tuti domos; / ... concidit virgo [Polissena] et puer [Astianatte]; / bellum peractum est. quo meas lacrimas feram? / ... / ... mors votum meum / infantibus, violenta, virginibus venis ecc.” (pp.220-221). Dopo le parole della ex regina viene ultimamente la battuta dell’araldo greco: ”Repetite celeri maria, captivae, gradu; / iam vela puppus laxat et classis movet” (p. 221). Una conclusione amara come quella delle *Troiane* di Euripide.

[3] I versi di Orazio si trovano nel *De arte poetica*, vv. 93-96. Telephus e Peleus, figli rispettivamente di Ercole e di Aeacus, ebbero ambedue una vita molto svariata con grandi variazioni di fortuna. Il pensiero di Orazio sembra essere che se nella miseria avessero espresso i loro dolori soltanto con toni elevati, non avrebbero commosso gli spettatori; invece gli serviva un linguaggio più umile e dimesso.

[4] Per i quattro aggettivi italiani abbiamo seguito la traduzione italiana accanto al testo latino dell’epistola, come pure per gli aggettivi del modus loquendi.

TERZA PARTE

SINTESI DELLE TRACCE OPPOSTE
e
CONCLUSIONE GENERALE DEL LAVORO

”Alla ricerca di Dio”
(motto del capitolo su Sant’Agostino,
Paratore, op. cit., p. 452)

III-1 ANALISI DEL SISTEMA STRUTTURALE FINALE

Preambolo (1) – Alcune chiavi per l’analisi (2a) – Le strutture delle due tracce percorse (2b) – I primi passi verso il Caos (2c) – Il Caos e l’enigmatico Ur-codice (2d) – Riflessioni di Eco stesso sulle ultime cose (2e) – Un sistema di progresso seriale (2f) – La semiosi ermetica (2g) – Proposta di un senso anagogico del romanzo (3).

1. *Preambolo*

Come abbiamo detto in precedenza (I-1.1, sez. 1), l’analisi non si ferma con l’aver identificato le due matrici di commedia e di tragedia inerenti al romanzo di Eco. Ora siamo infatti, finalmente, in grado di disporre di ogni pezzo e parte del grande sistema simmetrico a cui abbiamo accennato nel capitolo citato, quel sistema cioè che ha forza di sintetizzare su una traccia binaria tutte le strutture trovate, e che in ultimo sfocia nel concetto del Caos. Ed è nostra intenzione presentare in questo capitolo un’analisi strutturale che ci porti al Caos e al livello anagogico del romanzo.

2a. *Alcune chiavi per l’analisi*

In base a tutto il procedimento per arrivare al Caos ci sono alcune idee chiave che troviamo espresse nell’ambito dell’analisi strutturale che Eco stesso ha sviluppato e che espone tra l’altro nella ***Struttura assente***. Le idee chiave sono:

i) innanzi ad ogni struttura omologa bisogna in via di principio domandarsi se non sia possibile definire un’altra struttura più semplificata e comprensiva a partire dalla già posta struttura. Eco scrive: ”Pertanto, ogni volta che identifico una struttura omologa all’interno di un dato ordine di fenomeni, ***devo chiedermi se non esista una struttura di quella struttura***, un codice di quel codice” (***La struttura assente***, p. 48);

ii) un buon programma di ogni strutturalista è quello di non smettere mai nella ricerca di nuovi codici strutturali, sempre più semplificati e comprensivi, a partire da quelli già definiti. E all’orizzonte si vedranno sempre i contorni diffusi di un Urcodice, il quale, nonostante la sua apparente irraggiungibilità (una ”presenza assente” o viceversa), sarà quella a dirigere il lavoro. Eco si esprime così: ”E, di semplificazione in semplificazione, il sogno dello strutturalista è, al limite, quello di individuare il Codice dei Codici, l’***Ur-Codice***” (ibid.). Quanto al carattere diffuso dell’Urcodice eccone un’indicazione: ”... solo se l’Ur-Codice rappresenta ancora una struttura” (p. 301); cfr. anche sez. 2d più sotto.

2b. *Le strutture delle due tracce percorse*

Ma ritorniamo alle strutture definite fin qui nel presente lavoro:

Traccia della commedia

- strutture NR e DC (I-1.4, sez. 1)
- struttura omologa NR/DC (I-2.3, sez. 1)
- la matrice strutturale della commedia secondo il codice dato da Dante nell'*Epistola a Cangrande* (in seguito chiamata struttura Commedia): *inizio aspro e fine prospera (felice)* (I-3, sez. 1b)

Traccia della tragedia

- strutture NR-bis e TR (II-1.2, sez. 2)
- struttura omologa NR-bis/TR (II-2.2.3, sez. 1)
- la matrice strutturale della tragedia secondo il codice dato da Dante nell'*Epistola a Cangrande* (in seguito chiamata struttura Tragedia): *inizio ammirabile e placido e fine fetida o spiacevole ed orribile* (II-3, sez. 1)

Di queste otto strutture possiamo dire quanto segue:

i) attraverso processi di semplificazione selettiva siamo arrivati a definire, a partire dalle strutture NR e DC, la struttura omologa NR/DC. A partire invece dalle strutture NR-bis e TR abbiamo definito la struttura omologa NR-bis/TR;

ii) come abbiamo visto in I-3, sez. 2, la struttura omologa NR/DC segue la forma della struttura Commedia; o con un altro modo di esprimerlo: dalla struttura omologa NR/DC si può arrivare, attraverso un processo di semplificazione, alla struttura Commedia. Una situazione analoga si ha per la struttura omologa NR-bis/TR, la quale si è dimostrata seguire la forma della struttura Tragedia; o con altre parole: dalla struttura omologa NR-bis/TR si arriva, attraverso un processo di semplificazione, alla struttura Tragedia (II-3, sez. 3);

iii) come sappiamo la struttura Commedia è caratterizzata da *un inizio aspro e una fine felice* (I-3, sez. 1b). Se vogliamo sintetizzare in modo più generale tale sviluppo, cioè reperire un codice del codice, arriviamo facilmente a una nuova struttura caratterizzata da *uno sviluppo dal male al bene* (ossia da qualcosa di cattivo a qualcosa di buono). Possiamo ragionare in modo analogo per la struttura Tragedia la quale è caratterizzata da *un inizio ammirabile e placido e una fine fetida o spiacevole ed orribile* (II-3, sez. 1): volendo cioè sintetizzare tale sviluppo e reperire un codice del codice, si arriva a una nuova struttura caratterizzata da *uno sviluppo dal bene al male* (ossia da qualcosa di buono a qualcosa di cattivo).

Rimandiamo alle tabelle XI e XII in cui si espongono in modo sintetico i passi di quest'analisi. Per agevolare l'identificazione nelle analisi che seguiranno abbiamo trovato conveniente identificare le strutture della linea della commedia con cifre latine (Ia, Ib, II, III, IV) e quelle della linea della tragedia con maiuscole (Aa, Ab, B, C, D).

2c. *I primi passi verso il Caos*

Abbiamo così a disposizione dieci strutture, cinque delle quali rappresentano la linea della commedia, e altre cinque la linea della tragedia. Le dieci strutture sono:

– linea della commedia: strutture NR e DC, struttura omologa NR/DC, strutture Commedia e dello ”sviluppo dal male al bene”;
– linea della tragedia: strutture NR-bis e TR, struttura omologa NR-bis/TR, strutture Tragedia e dello ”sviluppo dal bene al male”.

Queste strutture corrispondono, come abbiamo già detto, alle strutture Ia, Ib, II, III, IV e Aa, Ab, B, C, D, rispettivamente.

Ora, come fare per arrivare al Caos? Diremmo che sarà difficile a meno che non adattiamo il nostro modo di ragionare a quel pensiero ermetico di cui abbiamo già parlato (vedi in particolare I-1.4, sez. 3). Per trovare una soluzione del problema posto suggeriamo pertanto di ricorrere a tale modello, continuando così il filo ermetico che ha già contribuito a condizionare il metodo dell’analisi fin qui eseguita (si rimanda alla sezione citata). Intendiamo dire che accettando il modello ermetico saremo in grado di raggiungere una soluzione fruttuosa. E se lo accettiamo, possiamo continuare.

Ma prima di intraprendere questa nuova parte dell’analisi, dobbiamo definire alcuni tratti specifici della semiosi ermetica che ci potranno aiutare nel lavoro. Su questo punto Eco stesso è stato generoso in quanto nei *Limiti dell’interpretazione* ha dedicato un’intera parte (e anche più) esclusivamente al pensiero ermetico. In quella parte, che del resto ha lo stesso titolo del suo testo inedito *Aspetti della semiosi ermetica*, si trova il saggio ”Due modelli d’interpretazione” nel quale espone le differenze fondamentali tra il ”razionalismo occidentale” e il ”pensiero ermetico”, nato quest’ultimo in Grecia accanto al razionalismo tradizionale.([1]) Il razionalismo occidentale (greca, latina o tradizionale) è da Eco descritto succintamente con questi tre principi fondamentali: ”il principio di identità (A=A), il principio di non contraddizione (impossibile che qualcosa sia A e non sia A nello stesso tempo) e il principio del terzo escluso (o A vero o A falso e *tertium non datur*)” (*I limiti dell’interpretazione*, p. 41). Accanto a questo razionalismo si ha il pensiero ermetico che permette di capovolgere questi tre principi. Eco scrive:

> Affascinata dall’infinito la civiltà greca elabora, accanto al concetto di identità e non contraddizione [il razionalismo occidentale], l’idea della metamorfosi continua, simbolizzata da Hermes. Hermes è volatile, ambiguo ... *iuvenis et senex* a un tempo. Nel mito di Hermes vengono negati i principi di identità, di non contraddizione e di terzo escluso (ibid., pp. 42-43)

Fra questi tre principi sembra che il principio della contraddizione sia centrale in quanto accettando la contraddizione (A e non-A nello stesso tempo) si perviene sia al

capovolgimento del principio dell'identità che quello del terzo escluso, perché: se vale A=A, il principio della contraddizione dice che deve valere anche l'opposto, cioè A=non-A; e se vale "o A vero o A falso", deve, secondo lo stesso principio di contraddizione, valere anche l'opposto, che sembra essere un concetto dal contenuto un po' diffuso ma che in ogni modo ci porta a questa considerazione: se non vale il principio di "o A vero o A falso", ciò pare stia ad indicare che si sia giunti a qualcosa fuori dell'ambito della nostra logica normale: una sorta di "terzo": un "A vero-falso".

Sarà in primo luogo il principio ermetico della contraddizione che useremo per arrivare alla soluzione suggerita. Ma aggiungiamo che sarà un ricorrere controllato alla contraddizione, perché bisogna usarla per formare un sistema che per gli altri aspetti segue le normali regole della logica e del pensiero razionale. Vediamo ora la soluzione ermetica. (Si raccomanda di seguire le varie tappe sulla tabella XIII.)

1) Bisogna prima mettere le dieci strutture su un binario diviso simmetricamente in cui la linea della commedia ne occupa un lato e quella della tragedia ne occupa l'altro e in cui le due strutture varianti del *Nome della rosa* sono poste in mezzo. Così si arriva dal primo stadio strutturale, rappresentato dalle strutture Ia, Ib, Aa e Ab, fino al quarto stadio che comprende le strutture IV e D (parti inferiore e mediana della tabella XIII).

Prima di continuare vediamo cosa di preciso si trova sul quarto livello:

– struttura IV (sviluppo dal male al bene) a cui si arriva secondo un'analisi che si basa su una concezione del *Nome della rosa* che coincide con la struttura NR;

– struttura D (sviluppo dal bene al male) a cui si arriva secondo un'analisi che si basa su una concezione del *Nome della rosa* che coincide con la struttura NR-bis.

Da ***un*** punto di vista – prima concezione (struttura NR) – ***Il nome della rosa*** è quindi caratterizzato da uno sviluppo dal male al bene; da ***un altro*** – seconda concezione (struttura NR-bis) – è invece caratterizzato da uno sviluppo dal bene al male.

Quanto allo status delle strutture NR e NR-bis, ci pare sia bene ricordare che rappresentano due concezioni logiche della storia di Adso da Melk; infatti:

– la struttura NR considera la sua storia da un punto di vista diciamo cosmologico o apocalittico, in quanto comincia con un episodio che coincide con la prima tromba apocalittica (la morte di Adelmo) e finisce logicamente con un episodio che coincide con l'ultima tromba (la sua stessa morte); si rammenti in proposito l'importanza dell'*Apocalisse* per la trama del romanzo;

– la struttura NR-bis concerne il periodo più centrale e drammatico di tutta la sua vita: i sette giorni del racconto del manoscritto, dal primo giorno fino al settimo giorno. (Si veda la tabella I per una visione grafica delle due concezioni.)

2) Disponendo ora di due strutture (IV e D) che sembrano rappresentare gli stadi finali di due analisi separate, eseguite da un punto di vista drammatico (sviluppo

comico o tragico) e basate su due concezioni precise del *Nome della rosa*, ci chiediamo se sia possibile trovare una sola struttura che possa comprendere nello stesso tempo ambedue le strutture. In altre parole, esiste o no una struttura che in qualche modo riesca a conciliare sia uno sviluppo dal male al bene (struttura IV) che uno sviluppo dal bene al male (struttura D)? Ci poniamo la domanda perché sarebbe più soddisfacente arrivare a una sola risposta al quesito dove il romanzi tendi, che non a una risposta articolata in due parti differenti. Meglio dunque una risposta del tipo ”considerando nello stesso tempo ambedue le concezioni sopraccitate, il romanzo tende a x”, che non ”considerando il romanzo da *un* punto di vista (prima concezione) si arriva alla commedia, partendo da *un altro* punto di vista (seconda concezione) si giunge invece alla tragedia”.

A prima vista pare impossibile trovare tale più generale struttura. Ma ricorrendo a questo punto al modello ermetico possiamo di fatto definirla. Sarebbe una struttura caratterizzata da uno sviluppo da qualcosa di cattivo (dal male) che è anche buono, a qualcosa di buono (al bene) che è anche cattivo: si veda la struttura caotica sul quinto livello. (Si precisa che in quest’analisi si considera il ”male” come il ”non-bene”, ossia ”privatio boni”, come San Tommaso avrebbe detto; vedi per es. *Summa I*, q. 14, a. 10, 1. Il ”non-male” è quindi equivalente al ”non-(non-bene)”, cioè il ”bene” stesso. Ciò secondo la legge della doppia negazione.)

Considerando tale struttura vediamo che si tratta di una struttura apparentemente contraddittoria – e per questo dotata di un aspetto capovolto ossia *caotico* – ma che tuttavia, in un modo astratto e teorico, riesce a comprendere sia la struttura IV che quella D. Linguisticamente tale struttura funziona bene, ma, ci si domanda naturalmente, dove la reperiamo nel nostro mondo tangibile. Diremmo che non è una struttura che rispecchia fedelmente le azioni lineari degli sviluppi che consideriamo normali; è invece un modello teorico di una possibilità strutturale, sia essa normale o meno rispetto alla logica a cui siamo abituati. Si tratta insomma di una possibilità di usare la nostra lingua per creare una struttura teorica i cui componenti possono essere contraddittori se visti due a due, ma visti uno ad uno sono del tutto normali.

A questo punto non possiamo non menzionare che Eco stesso, nei *Limiti dell’interpretazione* (p. 207), ha riportato una figura (qui fig. 43) che sul piano visivo rappresenta un mondo contraddittorio, facendo questo commento: ”Un esempio visivo di un mondo possibile impossibile è il famoso disegno di Penrose (... un archetipo di molti *impossibilia* pittorici ...). ... un mondo in cui un oggetto del genere può esistere è forse possibile, ma sicuramente al di là della nostra capacità di concezione”. Commento insomma in sintonia con la possibilità di creare con la lingua sistemi inconcepibili per la nostra logica normale.([2])

Ma ritorniamo alla struttura caotica sul quinto livello, la quale sarà chiamata struttura caotica I (parte superiore della tabella XIII).

Forse è bene precisare sulla struttura caotica I che non è una semplificazione strutturale di tipo ”normale” (come *gatto – animale felino – quadrupede*); si tratta invece di una struttura semplificata nel senso che riesce a comprendere da un piano superiore due differenti strutture sottostanti (le strutture IV e D).

3) Varcato il soglio del mondo delle possibilità caotiche e contraddittorie, possiamo continuare, chiedendoci se non ci sia alcuna struttura, o codice, che comprenda in qualche modo generalizzato anche la struttura caotica I. Anche qui ci si offre una possibilità: possiamo infatti definire una struttura dove accanto al predicativo X c’è anche il predicativo non-X. Tale struttura dice insomma che ogni predicativo di qualcosa comporta l’opposto dello stesso predicativo; ha quindi la forza di abbracciare da un piano superiore sia lo sviluppo dal male al bene che quello dal bene al male, in quanto, negando il codice dello ”sviluppo dal male al bene” (predicativo X), si dà fra l’altro il codice dello ”sviluppo dal bene al male” (predicativo non-X). (Fra i non-X dobbiamo, a rigore, mettere anche altre possibili strutture, come ”sviluppo dal bene al bene”, ”sviluppo dal male al male”, e forse anche più codici privi di senso, i quali tuttavia non ci interessano qui.) Questa struttura sarà chiamata struttura caotica II (si veda sempre tabella XIII).

In questo senso siamo arrivati a una soluzione strutturale che è caratterizzata più che sufficientemente dalla coincidentia oppositorum. Si è insomma raggiunto il principio stesso della discordia concors, l’unione di tutte le diversità.

Ma tale discordia concors universale, che cos’è? Guardando nell’interno della struttura caotica II si intuisce una serie infinita di coppie di possibili diversità: A e non-A, B e non-B, C e non C, ecc. E considerando solo le coppie prese una ad una, ci pare che la serie non sia altro che una altrettanto infinita serie di nullità. Perché, se dici A e non-A nello stesso tempo non fai che cancellare tutto: non rimane insomma nessuna diversità, ossia: la diversità esiste come una possibilità teorica ma è in effetti non-esistente. E avendo a disposizione una serie infinita di nullità, diremmo, con una semplificazione, che il valore logico di tale serie non può essere che proprio nulla, come del resto anche questa serie: +1 -1 +2 -2 +3 -3, ecc.; cioè, la serie equivale al Nulla.

Insomma, la struttura caotica II, la discordia concors, è quindi caratterizzata da un’infinita serie di coppie di possibili diversità e ha un valore logico che equivale al Nulla.

Così ci pare di aver mostrato una possibilità di arrivare, partendo dalle dieci strutture di cui all’inizio di questa sezione e ricorrendo parzialmente a un ragionamento ermetico, al concetto del Caos, alla discordia concors e al Nulla.

Ritornando al quesito dove il romanzo di Eco tendi (vedi sopra in ”2)”: ”Disponendo ora ecc.”), possiamo quindi rispondere in questo modo: considerando nello stesso tempo tutte e due le concezioni (in base rispettivamente alle strutture NR

e NR-bis), il romanzo di Eco pare tendere al Nulla.

2d. *Il Caos e l'enigmatico Ur-codice*

Però, anche raggiunta la struttura caotica II ci sembra che ci manchi qualcosa. E ciò sarebbe una sorte di fonte di tutte le possibilità predicative (A, B, C, ecc.; non-A, non-B, non-C, ecc.), le quali, attraverso il codice della struttura caotica II, se lo accettiamo, vengono ordinate, prima in coppie contraddittorie, e poi, uscendo dall'ambito del Caos, in combinazioni accettate dalla nostra logica razionale. E questo "qualcosa" sarebbe infine l'ultima cosa? Impossibile a dirsi. Abbiamo tuttavia indicato nello schema strutturale anche un passo ulteriore che è rappresentato da quello che chiamiamo struttura caotica III, la quale, se fosse ancora una "struttura", avrebbe un contenuto logicamente indefinibile in quanto conterrebbe in sé infinite serie di possibilità e per questo ogni tentativo di descrizione sistematica finirebbe in un'interminabile serie di contraddizioni (è A, e A è qualcosa che non è B; ma è anche B, e B è qualcosa che non è né A né C; ecc.). E continuiamo a domandarci: questo "qualcosa" sarebbe dunque l'Urcodice, il sogno dello strutturalista, a cui ci siamo riferiti nella sez. 2a più sopra? Chi lo saprà? Eco, che ha dedicato gran parte dei suoi pensieri di strutturalista agli ultimi stadi dell'analisi strutturale (vedi per es. ***La struttura assente***), si esprime in questo modo cauto: "Ma se l'Ur-Codice fosse qualcosa di diverso da una struttura, e fosse invece una sorgente indeterminata che permette tutte le configurazioni possibili, anche quelle che si contraddicono tra loro?" (*La struttura assente*, p. 301).

Comunque, se lo stadio 7 fosse l'ultimo stadio raggiungibile – ma non comprensibile tuttavia, in quanto richiederebbe un repertorio di concetti linguistici che potesse esprimere in modo coerente, ordinato e spazialmente limitato tutte le possibilità, ogni diversità e il Nulla –, allora potremmo certo dire "Er muoz gelîchesame die Leiter abewerfen, sô Er an ir ufgestigen ist" (*Nome*, p. 495). Non ci sarebbe più nulla da dire. "Non mi rimane che tacere", come dice Adso (p. 503).

2e. *Riflessioni di Eco stesso sulle ultime cose*

Ma, ci si domanda a questo punto, è verosimile che Eco stesso abbia pensato in queste linee. Non lo sappiamo, ma non ci pare da escludere, dati non solo i suoi ragionamenti penetranti intorno al concetto dell'Urcodice e come vi si avvicina – e ci riferiamo in primo luogo alla ***Struttura assente*** –, ma anche i seguenti passi (fra molti), tratti da altre parti della sua produzione (incluso il *Nome della rosa*), e che sfiorano più o meno da vicino le linee esposte:

– Sull'Uno, che rappresenta l'"ultima cosa" nel filo ermetico della filosofia neoplatonica e in cui si conciliano gli opposti, dice: "Il pensiero ermetico dice che il nostro linguaggio, quanto più è ambiguo, polivalente e si avvale di simboli e metafore, tanto più sarà adatto a nominare un Uno in cui si realizza la coincidenza

degli opposti" (*I limiti dell'interpretazione*, p. 45).

– Sulla contraddizione nell'Uno e l'impossibilità di definirlo: "L'Uno è il luogo della contraddizione. È insondabile, inesprimibile, se non per via di approssimazione e negazione" (*Aspetti della semiosi ermetica*, p. 184). (La via per negazione rispecchia una vecchia idea – la teologia negativa – formulata tra l'altro da Cusano in questo modo: "negationes sunt verae, affirmationes insufficientes in theologicis; ... negationes, removentes imperfectiora, de perfectissimo, sunt veriores aliis" (*De docta ignorantia*, Bari 1913, p. 64).)

– Sulla capacità del "caos" e di Dio di contenere tutte le possibilità. Adso dice: "Ardii, per la prima e l'ultima volta in vita mia, una conclusione teologica: 'Ma come può esistere un essere necessario totalmente intessuto di possibile? Che differenza c'è allora tra Dio e il caos primigenio?'" (*Nome*, p. 496). (Dio è sempre il nome dell'"ultima cosa".)

– Su Dio come sede di ogni possibilità e per questo equivalente al Nulla. Adso continua la sua conclusione: "Affermare l'assoluta onnipotenza di Dio e la sua assoluta disponibilità rispetto alle sue stesse scelte, non equivale a dimostrare che Dio non esiste?" (ibid.).

Si aggiunge che queste ultime citazioni devono essere considerate molto centrali per tutto il libro di Eco in quanto Adso ribadisce esplicitamente che è la sola volta in tutta la sua vita che formuli un pensiero veramente teologico (cfr. anche "la tesi centrale" del libro, riferita più sotto). Che poi questo pensiero abbia sapore eretico, è un'altra cosa.

– Su Dio come l'unione di ogni cosa e la sua contraddizione. Eco cita dal *Corpus Hermeticum*: "Egli [Dio] è al tempo stesso le cose che sono e le cose che non sono" (*Aspetti della semiosi ermetica*, p. 30).

– Sul "forte" soggetto trascendente (l'Uno neoplatonico) della semiosi ermetica che è nello stesso tempo tutto, nulla, fonte indicibile di ogni cosa, pernio di ogni connessione fra le cose:

> Esso [il soggetto "forte" trascendente ossia l'Uno neoplatonico], essendo il principio della contraddizione universale, il luogo della Coincidentia Oppositorum, estraneo a ogni possibile determinazione, e dunque, contemporaneamente, Tutto, Nulla, e Fonte Indicibile di Ogni cosa, fa sì che ogni cosa si connetta a ogni altra grazie a una ragnatela labirintica di mutui riferimenti. (*I limiti dell'interpretazione*, p. 326)

(Inutile ricordare che qui si riconosce la struttura del rizoma; vedi in proposito I-1.2, sez. 2.1.)

Che cosa Eco intenda per "forte soggetto" lo si capisce per es. alla luce di questa sua affermazione: "e intendo per neoplatonismo forte il neoplatonismo delle origini ... e le sue versioni gnostiche, in cui al sommo di una scala degli esseri, prodotta per emanazione, stia un Uno inafferrabile ed oscuro, che non essendo suscettibile di

nessuna determinazione, le contenga tutte e sia dunque *il luogo della contraddizione stessa*" (*Sugli specchi e altri saggi*, p. 236).

Né si dimentichi quello che Eco, in un'intervista, ha detto sulla "tesi centrale" del romanzo già qualche anno dopo la sua pubblicazione:

> L'assoluta onnipotenza di Dio: ecco la tesi centrale de *Il nome della rosa*. ... un Dio che può giungere sino a violare il principio di non-contraddizione, a far sì che ciò che è avvenuto non sia mai avvenuto, finisce coll'esplodere nel Caos, nel panteismo; nel nichilismo appunto. (Messori, *Incontro con Umberto Eco*, in *Jesus*, 1982, vol. 4, n. 4, p. 56)([3])

Aggiungiamo infine che Eco pare aver dato una sottile atmosfera neoplatonica a tutto il libro attraverso Abbone, che secondo Giuseppe Zecchini "è il calco fedele dell'abate Sugerio [di Saint-Denis]: la sua filosofia è il neoplatonismo" (*Il medioevo di Umberto Eco*, in *Saggi su Il nome della rosa*, pp. 347-348).

*

Per questa edizione – a diciotto anni dalla prima edizione della nostra tesi sui sottofondi struttuali nel *Nome della Rosa* – si potrebbero probabilmente allegare molti altri pensieri e opinioni che Eco ha espresso sulle contraddizioni della Divinità. Non abbiamo fatto alcuno studio particolare in materia. Possiamo comunque allegare una sola citazione del suo romanzo *Baudolino* del 2000, la quale ci pare molto centrale per capire – eventualmente – la concezione di Eco sulle cose divine: nel capitolo 33 si legge tra l'altro come Ipazia cerchi di spiegare a Baudolino la sua concezione della natura di Dio. Per lei Dio non può essere descritto e capito con attributi definibili, e verso la fine della loro conversazione lei ricorre a similitudini antitetiche:

> "cerca di capire, Baudolino, Dio è una lampada senza fiamma, una fiamma senza fuoco, un fuoco senza calore, una luce oscura, un rimbombo silenzioso, un lampo cieco, una caligine luminosissima, un raggio della propria tenebra, un cerchio che si espande contraendosi sul proprio centro, una molteplicità solitaria, è... è..." Esitò per trovare un esempio che convincesse entrambi, lei la maestra e lui l'allievo. "È uno spazio che non c'è, in cui tu e io siamo la stessa cosa, come oggi in questo tempo che non scorre." (p. 433)

Qui si intuisce ovviamente un Dio che è sorgente di ogni contraddizione. Si rilegga a confronto la citazione dei *Limiti dell'interpretazione* (p. 45): "Il pensiero ermetico dice che il nostro linguaggio, quanto più è ambiguo, polivalente e si avvale di simboli e metafore, tanto più sarà adatto a nominare un Uno in cui si realizza la coincidenza degli opposti". Le parole citate di Ipazia armonizzano più che sufficientemente con l'affermazione di Eco, espressa dieci anni prima. Indizio che per Umberto Eco la ricerca di Dio era sempre attuale.

2f. *Un sistema di progresso seriale*

Per completare tuttavia la presente analisi strutturale aggiungiamo che a partire dal sistema sfociante nel Caos (tabella XIII), il cui motore è stato quello di cercare di trovare nuove strutture più semplificate e comprensive, si può anche procedere in via inversa, arrivando a definire un sistema di progresso seriale, sistema cioè dove si parte da una struttura il più generale possibile e poi, attraverso un processo generativo ossia seriale, si producono altri codici strutturali, sempre più complessi e differenziati, di cui ciascuno rappresenterebbe un caso speciale del codice posto più sopra nella gerarchia. Questo modo sarebbe dunque un lavoro analitico eseguito in senso opposto alla via strutturale fin qui percorsa. (Per il concetto del processo seriale, rimandiamo ad es. alla parte ”Pensiero strutturale e pensiero seriale” della *Struttura assente*, dove Eco formula tra l’altro questa distinzione fra i due modelli: ”mentre il pensiero strutturale mira a *scoprire*, il pensiero seriale mira a *produrre*” (p. 307).) L’analisi seriale è esposta nella tabella XIV. In quest’analisi si determina un’evoluzione dalla struttura ”?” del primo stadio (corrispondente alla struttura caotica III) fino alle strutture DC, NR, NR-bis e TR dello stadio 7 più in basso. In tale schema ogni struttura sarebbe quindi un caso particolare della struttura dello stadio o degli stadi più sopra. Ma bisogna precisare intorno al numero dei casi dei livelli inferiori: anche se le frecce da una struttura sono di numero ristretto (uno o due), ciò non significa che esse rappresentino le sole frecce possibili. Per fare un esempio: dalla struttura ”sviluppo dal male al bene” si potranno infatti generare in teoria un’infinita serie di altre strutture, all’infuori delle strutture Commedia (immediatamente sotto), NR/DC, NR e DC (negli stadi più sotto ancora). Sarà cioè sempre possibile creare nuove commedie o strutture di commedie, accanto a quelle già conosciute dalla Storia. E sarebbe la stessa cosa con la struttura Tragedia. Così sarebbe in teoria possibile immaginarci ogni tipo di sviluppo comico o tragico, il che significherebbe fra l’altro l’aver ”coperto” ogni attività di sviluppo umano che abbia carattere di dramma, inclusi i drammi di ogni individuo. E con quest’ultima affermazione è chiaro che la nostra indagine fin qui eseguita, vera o no che sia, ci ha portato a inserire noi stessi nella rete strutturale del libro; siamo cioè divenuti in qualche modo ”colpevoli” anche noi, con tutte le complicazioni che tale colpo di scena comporterebbe, argomento, però, che non possiamo approfondire qui([4]).

Ma proseguiamo l’analisi seriale dicendo che, almeno in teoria, si potrebbe continuare il processo generativo dallo stadio 7, arrivando magari a delle nuove versioni, ma distorte, del *Nome della rosa*, della *Commedia* e delle *Troiane*. Sarebbe la serie delle strutture ipotetiche dello stadio 8. E così via, all’infinito.

Rimettendo ora il discorso su una linea più teorica, diremmo che anche lo schema con il processo seriale pare armonizzare piuttosto bene con alcune idee ermetiche che Eco ha penetrato evidentemente con grande interesse e serietà. Negli *Aspetti della*

semiosi ermetica, il cui solo titolo indica un interesse particolare per il pensiero ermetico, dice per es. così: ”La semiosi ermetica prevede una dottrina dell’emanazione per cui si dà parentela fisica e continuità emanatistica tra ogni elemento dell’arredo mondano e l’Uno originario” (p. 183). E riferendosi a certi concetti chiave del modello neoplatonico, che gli sembra abbiano influenzato il pensiero ermetico, egli si formula in questo modo intorno agli argomenti dell’Uno neoplatonico (sinonimo di Dio), dell’emanazione, della creazione e delle ipostasi: ”Dio è ineffabile ... C’è un rapporto continuo tra l’Uno e la creazione ... Il rapporto tra Dio e il creato è di emanazione continua. ... La creazione avviene attraverso intermediari, che sono ipostasi, ovvero livelli emanatistici, dell’Uno. ... Le ipostasi sono momenti del processo creativo dell’Uno, gradi della sua intelligenza” (ibid., pp. 54-55).

Si intuisce insomma attraverso queste citazioni un sistema che abbia più o meno gli stessi ingredienti fondamentali del sistema seriale abbozzato qui, soprattutto se consideriamo quest’ultimo sotto il seguente aspetto: qualcosa di superiore (codice o altro) da un contenuto enigmatico e inafferrabile, progressi seriali in tappe dallo stadio superiore fino alle strutture in basso; e aggiungiamo che queste ultime strutture sembrano rappresentare bene il nostro mondo (”l’arredo mondano” dell’emanazione neoplatonica), in quanto da un lato si ha una commedia e dall’altro una tragedia, le quali rappresentano in modo eminente i due generi drammatici (cfr. digressione I); e in mezzo c’è *Il nome della rosa*, di cui Eco stesso dice: ”Volevo un luogo chiuso, un universo concentrazionario” (*Postille*, p. 516); voleva cioè un universo chiuso e ristretto, ossia un microcosmo o uno speculum mundi.

Concludendo vorremmo dire che il sistema strutturale dell’analisi seriale ci sembra rappresentare l’ultima tappa possibile di un’analisi strutturale eseguita su un percorso condizionato dalle premesse metodologiche e di ricerca che sono state poste fin qui per questo lavoro. Non crediamo insomma di poter raggiungere più sui binari strutturali.

2g. *La semiosi ermetica*

Adesso una riflessione di altro carattere: dato che il sistema seriale sembra armonizzare bene soprattutto con alcune idee centrali del pensiero ermetico sull’emanazione da un principio originario indefinibile, tutto il libro di Eco potrebbe essere considerato (a parte, s’intende, altre possibilità) come l’espressione di un suo desiderio d’immettere in un’opera letteraria lo stampo velato di un modello teorico strutturale che rispecchiasse a modo suo le idee ermetiche sull’emanazione e sull’Uno, modello insomma in cui l’Uno ermetico s’identificherebbe con l’irraggiungibile Urcodice dello strutturalista moderno. Un autentico lavoro di semiosi ermetica, ossia un grande gioco intellettuale che tuttavia sarebbe da prendere molto sul serio. Forse è questa una delle intenzioni veramente fondamentali del

romanzo di Eco. Non si sa. E anche se lo fosse, siamo tuttavia convinti che ce ne sono delle altre, forse più fondamentali. Perché non si ferma davanti a un enigma, sia esso l'Uno ermetico, l'Urcodice o altro, senza cercare di penetrarvi, magari per vie del tutto differenti da quelle già percorse.

3. *Proposta di un senso anagogico del romanzo*

Ritorniamo adesso all'allegorismo medievale e al senso anagogico del romanzo di cui abbiamo parlato in I-1.1, sez. 1.

Per prima cosa bisogna precisare sul senso anagogico di un'opera. Costantino Marmo scrive: "Esso [il senso anagogico] deriva il proprio nome dal termine greco *anagoghé* ('viaggio', 'ascesa') ed è spiegato dai medievali come comprensione che conduce verso l'alto (*sursum ductiva intelligentia*): al cuore dei misteri divini" (Marmo-*Nome*, p. 460); nella *Nuova Enciclopedia Universale Garzanti*, voce "anagogia", si legge: "nell'esegesi della Bibbia, tecnica con la quale si passa dal senso letterale a quello mistico"; *Petit Larousse illustré 1990*, voce "anagogie": "(gr. *ana*, en haut, et *agôgos*, qui conduit). ... Interprétation des Écritures par laquelle on s'élève du sens littéral au sens spirituel"; *Il Nuovo Zingarelli*, voce "Anagogia": "Una delle quattro forme di interpretazione delle Sacre Scritture, nella quale i fatti descritti sono spiegati come simbolo delle realtà soprannaturali cui l'anima deve elevarsi"; *Collins Dictionary of the English Language*, London & Glascow 1985 (ristampa), voce "anagoge" o "anagogy": "allegorical or spiritual interpretation, esp. of sacred works such as the Bible"; *The New Shorter Oxford English Dictionary*, Oxford 1993, voce "anagogic" ("anagogical"): "having a spiritual, mystical or allegorical interpretation"; in *The Oxford English Dictionary*, II ed., Oxford 1989, voce "anagoge", si riporta questa vecchia definizione (Phillips, 1706): "a raising of the mind to search out the hidden Meaning of any Passage; especially the Mystical Sense of the Holy Scriptures"; in "Ordförklaringar" nella traduzione svedese del *Nome della rosa* (*Rosens namn*) si legge per la voce "anagogisk": "Syftande på de yttersta tingen"; nel cap. "L'Epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolo moderno" in *Sugli specchi e altri saggi* (p. 216) Eco riporta il distico medievale sui quattro livelli di lettura incluso quello anagogico: "littera gesta docet, quid credas allegoria, / moralis quid agas, quo tendas anagogia"; Dante stesso scrive: "Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso" (*Convivio*, II:1).

Si possono naturalmente allegare più definizioni, anzi una lunghissima serie di definizioni, che tuttavia varierebbero più nella loro veste linguistica che nel contenuto; ma queste dovrebbero bastare per sintetizzare almeno in modo generale quello che ci pare sia il nucleo del "senso anagogico", e cioè: quel senso che porta il più lontano possibile nell'interpretazione di un testo, fino alla sfera delle cose trascendenti. Bisogna naturalmente aggiungere che quando l'oggetto dell'esame anagogico è costituito da un testo di carattere tradizionalmente religioso, tutte le

strade anagogiche portano a Dio: ”nel Medioevo il lettore ... lavorava con un ampio numero di significati ma con un unico significato finale, Dio” (Vasilash, *La gemma diafana*, in *Saggi su Il nome della rosa*, p. 249).

Ma non tutti i testi identificano automaticamente le cose trascendenti con il Dio tradizionale. Il romanzo di Eco appartiene evidentemente a questa categoria.

Vediamo ora quali conclusioni si possono trarre sul senso anagogico del *Nome della rosa* in base all’analisi fin qui eseguita. (Si precisa che per ”senso anagogico” s’intende d’ora in poi il senso anagogico secondo la definizione più generale formulata sopra.)

Nella sez. 2d abbiamo abbozzato l’ultimo stadio (enigmatico) che ci sembra raggiungibile con un’analisi strutturale indirizzata ad andare il più lontano possibile (analisi per scoprire). Come ricordiamo l’analisi è articolata in tappe ed è finita nella struttura caotica III (se è lecito parlare ancora di ”struttura” sopra il sesto livello strutturale). Abbiamo definito questa ”struttura” come indicibile in quanto racchiuderebbe in sé ogni possibilità, ogni diversità e il Nulla. Ora, una struttura o codice – o comunque la chiamiamo – che ha queste caratteristiche ci pare appartenga eminentemente alla sfera trascendente, cioè fuori della nostra comprensione. Non pensiamo quindi sia sbagliato concludere che su un livello anagogico – il livello delle cose trascendenti – il romanzo di Eco sembra tendere al vuoto e al Nulla.

Ricordiamo del resto che già sul sesto livello dello stesso sistema abbiamo incontrato la tendenza verso il Nulla (vedi la fine della sez. 2c).

Per controllare che questa conclusione non sia inverosimile, ci domandiamo se nel romanzo c’è qualche altra indicazione del contenuto zero delle ultime cose. Ce ne sono infatti. Ne alleghiamo due che riguardano la fine delle strutture NR e NR-bis. Ecco come finiscono queste ultime strutture:

– fine della struttura NR: Adso muore e si riunisce con Dio. Ma questo Dio di Adso, ci chiediamo, come sarebbe? Attenendoci alle parole di lui stesso sull’ultimo foglio del manoscritto, in cui spiega la propria concezione della divinità, abbiamo: ”Tra poco mi ricongiungerò col mio principio, e non credo più che sia il Dio di gloria di cui mi avevano parlato gli abati del mio ordine, o di gioia, come credevano i minoriti di allora, forse neppure di pietà. Gott ist ein lautes Nichts, ihn rührt kein Nun noch Hier...” (*Nome*, p. 503).([5])

Seguendo Adso sulla via della struttura NR si arriva quindi in ultimo ad una divinità enigmatica che s’identifica con il vuoto (”ein lautes Nichts”);

– fine della struttura NR-bis: tutta l’abbazia prende fuoco e viene distrutta in una grande catastrofe, l’ecpirosi. Una cosa che viene distrutta viene anche per definizione ridotta al nulla.

Se guardiamo più da vicino la parola ”ecpirosi” veniamo anche a sapere che nella filosofia stoica l’ecpirosi è la conflagrazione universale in cui il mondo viene

annientato per essere rigenerato per un nuovo anno cosmico (come in Abbagnano, *Dizionario di filosofia* (II ed., Torino 1984 (ristampa)), *Il Nuovo Zingarelli*, ecc.). Cfr. anche Schwegler, *Geschichte der Philosophie im Umriss*, nuova ed., Leipzig c. 1900, p. 171-172, in cui si descrive un mondo generato dal fuoco divino e dove tutto (”Alles in der Welt”) forma ”einen Kreislauf beständigen Entstehens und Vergehens”.

Alla imminente scadenza dei ”tempi maturi” di un’era cosmologicamente definita (sia pure fuori dell’ambito dello stoicismo) si allude del resto qua e là nel *Nome della rosa*; cfr. per es. queste battute del dialogo fra Guglielmo e il vecchio Alinardo il Secondo giorno:

> [Alinardo:] ”Il millennio non si computa dalla morte di Cristo ma dalla donazione di Costantino. Ora sono i mille anni...”
> ”E allora finisce il regno dei giusti?”
> ”Non lo so, non lo so più... Sono stanco. Il calcolo è difficile. ... Ma i tempi sono maturi. Non hai udito le sette trombe?” (*Nome*, p. 163)

Nella conflagrazione dell’abbazia non ne fu naturalmente annientata ogni costruzione; ne doveva restare qualche rovina qua e là. Però, il cuore dell’abbazia, la biblioteca, fu distrutto davvero. Adso descrive la sua impressione della destruzione anni dopo la catastrofe: ”Poi mi avvidi che da uno dei torrioni saliva ancora ... una scala a chiocciola allo scriptorium, e di lì ... si poteva arrivare all’altezza della biblioteca: la quale era però soltanto una sorta di galleria rasente le mura esterne, che dava in ogni punto sul vuoto” (*Nome*, p. 502). Rammentiamo incidentalmente che in un’intervista francese Eco ha sfiorato la concezione di vedere Dio come una sorta di biblioteca (”Si Dieu existe, puisqu’il est omniscient, il est une sorte de grande bibliothèque”). Rimandiamo all’intervista citata in I-1.2, sez. 2.1.

Nel *Nome della rosa* ci sono più segnali sul vuoto finale delle cose, incluse le ultime parole del libro ”stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus”([6]), ma questi allegati qui ci pare bastino per il nostro controllo.

*

Ma – ci si domanda forse a questo punto – perché fare tanta strada per arrivare alla definizione di un senso anagogico che equivale al Nulla o al vuoto, tanto più che, come abbiamo visto, Adso stesso allude chiaramente a questa fine di ogni cosa, cioè ad un Dio che è ”ein lautes Nichts”? Non sarebbe quindi bastato rimandare direttamente alle ultime parole di Adso per definire il senso anagogico del libro? Eco ha fatto questa riflessione sulle vie per raggiungere un risultato:

> Solitamente crediamo che il più complesso debba essere spiegato per mezzo del più semplice. Questa strada si chiama riduzionismo. ... Un’alternativa fruttuosa può essere spiegare il più semplice per mezzo del più complesso. Quest’idea mi piace di più. È audace ma può essere produttiva. (*I limiti dell’interpretazione*, p. 227)

Infine qualche battuta fra Adso e Guglielmo. Guglielmo ha dimostrato un interesse particolare per il sogno mirabile di Adso del Sesto giorno e Adso vuole sapere perché:

> ”Ma cosa c’era nel mio sogno che vi interessa tanto? Era senza senso, come tutti i sogni!”
> ”Aveva un altro senso, come tutti i sogni, e le visioni. Va letto allegoricamente o anagogicamente...”
> ”Come le scritture!?”
> ”Un sogno è una scrittura, e molte scritture non sono altro che sogni.” (*Nome*, p. 441)

Note

[1] Ricordiamo che le idee espresse in questo saggio devono essere molto importanti per Eco perché esso si fonda sul testo della conferenza di apertura della XXXIX Fiera del libro di Francoforte, ottobre 1987.

[2] Il commento di Eco fa parte di un sottocapitolo (3.5.6) dal titolo ”Requisiti per costruire piccoli mondi”, un capitolo interessantissimo che tratta mondi *verosimili* (i), *inverosimili* (ii), *inconcepibili* (iii) e *possibili impossibili* (iv).

[3] Anche Thomas Stauder ha osservato quest’aperta asserzione di Eco, ma la usa in modo differente (I-1.2, sez. 2.5). Ringraziamo tuttavia lo Stauder perché è stato attraverso un suo articolo (*Nell’anno ottavo ecc.*) che siamo venuti a conoscenza dell’intervista in questione.

[4] Citiamo soltanto dal cap. ”L'abduzione in Uqbar” in *Sugli specchi e altri saggi* per far vedere che con questa nostra complicità nella storia di Adso pare che siamo divenuti come i clienti del detective don Isidro di Borges-Casares: ”Don Isidro scopre sempre che ciò che i suoi clienti hanno subito è stata una sequenza di eventi *progettati da un'altra mente*. Egli scopre che essi si muovevano già nel quadro di un racconto e secondo le leggi dei racconti, che essi erano i personaggi inconsapevoli di un dramma già scritto da qualcun altro” (*Sugli specchi e altri saggi*, p. 171).

[5] Le parole tedesche rappresentano un caso intertestuale (*Cherubinischer Wandersmann* di Angelo Silesio ossia Johann Scheffer, 1624-1677); per le parole esatte, cfr. tuttavia Marmo-*Nome*, p. 565: ”nel testo di Silesio, la frase suona invece: ‘Gott ist ein lauter – Nichts’”. Ma ciò non importa, perché nel testo del *Nome della rosa* Adso dice espressamente ”ein lautes Nichts”, senza chiedere autorizzazione a Silesio, che nacque qualche secolo più tardi.

[6] Per il senso vuoto di questo verso di Bernardo di Morlay, cfr. per es. Leonardo Boff, *La doppia impasse della conservazione e della creazione* (in *Saggi su Il nome della rosa*), p. 440: ”... l’antica e archetipica rosa, ‘che è solo un nome, e i nomi che possediamo sono vuoti.’”

III-2. CONCLUSIONE GENERALE DEL LAVORO

È tempo di sommare i risultati del presente lavoro. Vediamo prima quali obiettivi ci siamo prefissi per l'esame. Riferendoci a I-1.1, sez. 1, abbiamo voluto in primo luogo:

1) definire una struttura omologa fra *Il nome della rosa* e *La Divina Commedia* (per il concetto della "struttura omologa" – termine di Eco stesso – si rimanda a I-1.3);
2) presentare un'analisi secondo la quale *Il nome della rosa* può essere interpretato come una commedia.

Nella stessa sezione abbiamo anche segnalato che le strutture da definire a partire dalla *Commedia* rientrano in un sistema strutturale finale di più grandi dimensioni, di cui fa parte anche una struttura omologa fra *Il nome della rosa* e *Le Troiane* di Euripide. Per questo ci siamo prefissi due altri obiettivi in analogia con quelli già definiti:

3) definire una struttura omologa fra *Il nome della rosa* e *Le Troiane*;
4) presentare un'analisi secondo la quale *Il nome della rosa* può essere interpretato come una tragedia.

Dato che il sistema finale sfocia nel concetto del Caos, nella discordia concors e nel Nulla, abbiamo concluso l'analisi con una discussione sul senso anagogico del romanzo di Eco.

A partire da questi obiettivi la trattazione analitica segue due tracce, quella della *commedia* (Prima parte del lavoro) e quella della *tragedia* (Seconda parte), in base alle quali si forma, in ultimo, una *sintesi* caratterizzata dalla coincidenza degli opposti (Terza parte).

Si aggiunge che in una sezione di appendici abbiamo collocato digressioni, tabelle, piante e figure a cui ci si riferisce lungo l'iter analitico: appendici 1-4. L'appendice 5 contiene una serie di elenchi analitici che riguardano avvenimenti, scene, episodi e momenti (A), persone, animali ed altri esseri (B), costruzioni e parti di costruzioni (C), persone che figurano nelle digressioni (D), altri elementi significativi (E), tutte cose che abbiamo incontrato nell'ambito della trattazione.

I risultati principali dell'esame si riassumono qui di seguito.

La struttura omologa NR/DC (1) – *Il nome della rosa* come una commedia (2) – La struttura omologa NR-bis/TR (3) – *Il nome della rosa* come una tragedia (4) – Sintesi delle tracce della commedia e della tragedia (5) – *Il nome della rosa* come opera aperta (6) – *Il nome della rosa* come gioco filosofico, sul serio (7) – Infine (8)

1. *La struttura omologa NR/DC*

Nella Prima parte dello studio si definisce una struttura omologa fra *Il nome della rosa* e *La Divina Commedia* di Dante. La struttura omologa è composta da 19

elementi di vario carattere e complessità ed è articolata in tre parti principali: ciò che accadde ***prima*** di un periodo di sette giorni (chiamati nell'analisi i Sette giorni) (I-2.2.4), ciò che accadde ***durante*** i Sette giorni (I-2.2.5) e ciò che accadde ***dopo*** i Sette giorni (I-2.2.6). Gli elementi singoli della struttura omologa comprendono una lunga serie di personaggi, oggetti concreti, episodi, ecc., sia del *Nome della rosa* che della *Divina Commedia* (di cui più sotto). Quanto ai personaggi ed agli altri elementi della *Divina Commedia* si precisa che abbiamo ricavato informazioni su di essi anche da altre fonti, ad es. la *Vita nuova*, la *Bibbia*, le *Vitae Vergilianae*).

Il primo elemento omologo corrisponde alle cadute rispettivamente di Adelmo e di Lucifero, ***prima*** dei Sette giorni; l'ultimo elemento corrisponde al contatto con Dio da parte rispettivamente di Adso e di Dante, ***dopo*** i Sette giorni (la morte di Adso si preannuncia nell'ultimo capitolo del romanzo, e quando Dante, alla fine del cammino, arriva nell'Empireo la sua mente è percossa dalla luce illuminante della Grazia divina).

Un elemento strutturale importante per l'impostazione della struttura omologa è stato il tempo, ossia il ritmo temporale, nel senso che i Sette giorni del *Nome della rosa* (dall'arrivo all'abbazia fino all'ecpirosi) corrispondono ai Sette giorni in cui Dante e Virgilio stanno insieme durante il cammino verso Dio (dalla Selva oscura fino al Paradiso terrestre in cima al Purgatorio). Abbiamo così potuto constatare che la maggioranza degli episodi che costituiscono la base per la definizione degli elementi omologhi, corrispondono con vario grado di precisione anche al ritmo temporale delle rispettive opere confrontate (vedi fra l'altro I-2.3, sez. 3, riassunto A e relative conclusioni).

Un presupposto importante per l'analisi comparativa è stato quello di considerare *Il nome della rosa* e *La Divina Commedia* come due strutture autonome di fatti; per il confronto con la *Commedia* abbiamo considerato *Il nome della rosa* una struttura di fatti che comincia con la caduta e successiva morte di Adelmo, finisce con la morte di Adso e la sua riunione con la divinità, e si basa sulla versione italiana del manoscritto latino del vecchio Adso. Questa struttura è chiamata nell'analisi "struttura NR" (I-1.4, sez. 1, e tabella I). La struttura della *Commedia* si chiama "struttura DC", la quale comincia con la caduta di Lucifero e finisce con il fulmineo contatto di Dante con la Divinità (stessa sezione e tabella II).

Come una struttura di sostegno, parallela alla struttura omologa definita, risulta la serie delle sette trombe apocalittiche, di cui la prima tromba corrisponde al primo elemento della struttura omologa, e l'ultima e settima tromba corrisponde all'ultimo elemento omologo. Le altre trombe hanno le loro rispettive corrispondenze tra gli altri elementi della struttura omologa (I-2.3, sez. 2, e ancora tabella I).

Quanto al metodo usato nel lavoro analitico abbiamo aderito in primo luogo alle idee di Eco stesso sul concetto della struttura omologa (*La struttura assente*), sulla

differenza fra intentio auctoris e intentio operis e sul modello ermetico per arrivare a soluzioni interpretative fruttuose (*I limiti dell'interpretazione*, *Aspetti della semiosi ermetica*).

Per una sintesi di tutta la struttura omologa si rimanda a I-2.3, sez. 1. Nella sez. 3 dello stesso capitolo si trovano tabelle degli avvenimenti (A), degli oggetti e delle altre cose inanimate (B), nonché dei personaggi, degli animali e degli altri esseri (C), i quali figurano nelle due opere confrontate e sono legati fra di loro attraverso i vari elementi della struttura omologa. Per il contenuto di queste tabelle si rimanda quindi alla sezione menzionata, di cui solo la tabella C contiene quasi quaranta singole posizioni di *personaggi, animali e altri esseri* apparsi lungo il percorso analitico. Troviamo lì coppie come Adso-Dante, Guglielmo-Virgilio, la ragazza senza nome-Beatrice, Adelmo-Lucifero, Venanzio-Alessandro Magno, Berengario-frate Alberigo, Severino-il gigante Briareo, Malachia-Adriano V, Alinardo-Ezechiele, e altre coppie ancora.

2. *"Il nome della rosa" come una commedia*

In I-3 abbiamo dimostrato – così ci pare – come in base alla struttura omologa NR/DC si possa analizzare *Il nome della rosa* come una commedia. Per arrivare a tale conclusione abbiamo prima fatto un'analisi della struttura omologa definita a partire dai criteri per lo sviluppo drammatico ("la materia") di una commedia che Dante stesso espone nell'*Epistola a Cangrande*. Secondo questi criteri si richiede da una commedia che abbia un *inizio aspro* e una *fine felice*. (Per l'autenticità della lettera, vedi I-3, sez. 1a).

In base ai risultati dell'analisi abbiamo poi continuato l'esame applicando al *Nome della rosa* gli stessi criteri, più quelli che riguardano il modo in cui una commedia viene espressa ("il modus loquendi"), e i quali sono esposti anch'essi nella lettera di Dante. Secondi tali criteri il modo d'esprimere di una commedia deve sostanzialmente essere conforme alla "locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant", e cioè al *volgare*. E dato che *Il nome della rosa*, nella forma che conosciamo oggi, è scritto in italiano, diretto erede del volgare toscano, si arriva alla conclusione menzionata.

Va sottolineato che tale conclusione è valida a due condizioni: che per la definizione della commedia si parta dall'*Epistola a Cangrande* e che per *Il nome della rosa* si intenda una struttura narrativa che coincida con la struttura NR, come essa è definita in I-1.4.

Nell'iter analitico per la definizione della struttura omologa NR/DC abbiamo anche incontrato qualche segnale intessuto nel testo del romanzo che riguarda la "consumazione" della struttura della commedia (digressioni VII e XIV, punto b). Tali segnali sembrano armonizzare bene con la conclusione sull'esistenza di una matrice di commedia inerente al *Nome della rosa*. E cioè: con la morte di Adso e relativa

unione con la divinità viene portato a termine uno sviluppo drammatico che segue il codice dantesco della commedia.

3. *La struttura omologa NR-bis/TR*

In II-1.2 (”Appunti metodologici”) si precisa che l’analisi del presente lavoro ha come presupposto essenziale la metodologia già presentata nella Prima parte, alla quale si aggiungono alcuni altri punti tra cui uno sguardo sulle traduzioni delle *Troiane* usate per l’analisi e una esposizione della nostra divisione del dramma di Euripide intesa a correlarlo temporalmente con i Sette giorni delle vicende all’abbazia. Si ripetono anche, per evitare ogni malinteso, le definizioni dei concetti cruciali di ”struttura NR”, ”struttura NR-bis” e ”struttura TR” (tabelle I e VIII).

In II-2 si definisce – attraverso una lunga serie di sottocapitoli – la struttura omologa NR-bis/TR, che si compone di 17 elementi omologhi i quali a loro volta contengono numerosi punti separati. Il primo elemento è un *elemento di base*. Gli altri elementi sono *complementari* e divisi in due gruppi: quelli *drammatici* (II-2.2.1.1 - 2.2.1.8) e quelli *topografici* (II-2.2.2.2 - 2.2.2.9).

Per la definizione degli elementi drammatici si segue l’arco temporale (Sette unità di tempo sia per il dramma di Euripide che per le vicende all’abbazia) focalizzandosi sugli avvenimenti (scene, episodi, momenti) in base ai quali si possono individuare, in un modo o nell’altro, dei punti comuni. Nel lavoro analitico per definire i punti abbiamo spesso avuto l’impressione – come nel caso dei punti omologhi nel confronto tra *Il nome della rosa* e *La Divina Commedia* – che un particolare di un dato evento nelle *Troiane* si rispecchi sbiecamente nel *Nome della rosa*, quasi come avviene nei sogni dove i singoli elementi di un fatto avvenuto realmente possono apparire in nuove forme ed in altri contesti.

Nelle tabelle A-D (II-2.3, sez. 3) si riassumono: gli avvenimenti (A), i personaggi (B), **le** costruzioni (C) **su cui si basa la definizione degli elementi omologhi topografici, nonché** gli oggetti ed altre cose inanimate (D) che appartengono alle due strutture di partenza e fanno parte dell’analisi degli elementi drammatici e di quello di base.

Per quanto riguarda gli *avvenimenti* abbiamo potuto constatare che essi seguono molto bene l’arco temporale delle Sette unità di tempo, con almeno un elemento omologo in ognuna delle unità definite, dalla Prima unità che corrisponde agli inizi pacifici delle strutture d’origine, fino alla Settima ed ultima unità con le fini drammatiche delle rispettive strutture.

Abbiamo anche potuto constatato – attraverso un breve esame a parte – che gli episodi che stanno a base delle definzioni degli elementi drammatici sono per la massima parte importanti per lo sviluppo generale di ambedue le strutture d’origine (cfr. le due tabelle dopo la tabella A).

Tra ***i personaggi*** dell'abbazia riconosciamo Abbone, Adso, Bernardo Gui, Guglielmo, Jorge, Malachia, Nicola da Morimondo, Remigio, Venanzio, nonché la ragazza senza nome e un gruppo di monaci (adunatisi intorno al morto Venanzio). Sono personaggi di primo piano nel racconto del ***Nome della rosa*** e completano la serie già definita nella Prima parte dello studio con Abbone, Jorge, Bernardo Gui e il detto gruppo di monaci. (Nella digressione XVII ("Il complotto gnostico") abbiamo anche inserito l'eresiarca fra Dolcino e la sua amante Margherita nel complesso globale dei nostri studi sul romanzo di Eco.)

Anche la lista dei personaggi delle ***Troiane*** apparsi e utilizzati nell'analisi è della stessa lunghezza e contiene in primo luogo tutte le personae dramatis che figurano nella tragedia: Atena, Poseidone, Ecuba, Andromaca, Cassandra, Astianatte, Elena, Menelao, Taltibio, nonché le troiane (come gruppo intero o distribuite in due semicori). Alla lista si aggiungono due persone che non appaiono personalmente nelle ***Troiane*** ma hanno nondimeno relazioni dirette con quello che accade nel dramma; sono Priamo (capo supremo di Troia fino alla conquista greca) e Neottolemo (uccisore di Priamo, ed eventualmente anche del figlio di Andromaca).

A queste serie di personaggi se ne aggiungono anche altri la cui apparizione nell'analisi è stata più saltuaria, per es. San Tommaso, morto (portato da Abbone in gioventù), Ettore, morto (portato dal campo greco da Priamo), i giganti con "gran familiarità e con la terra e col cielo" (i quali avevano contribuito alla costruzione dell'abbazia), Apollo e Poseidone (che avevano partecipato, molto tempo prima, all'edificazione di Troia).

Tra ***gli oggetti ed altre cose inanimate***, che del resto sono poco numerosi, si notano oggetti di grande significanza: manoscritti preziosi tra cui la Poetica di Aristotele, il tesoro di Abbone (struttura NR-bis); l'arco e le frecce di Ercole nonché il "tesoro di Priamo" (struttura TR).

Nell'analisi per connettere ***la topografia dell'abbazia*** a quella della città di Troia abbiamo proceduto in tappe: abbiamo prima scelto le piante da utilizzare, poi rispecchiato la pianta scelta di Troia, e in ultimo applicato un sistema di orientamento uguale a tutte e due le piante. Per la pianta di base di Troia abbiamo scelto una pianta comprensiva della città ("adapted from W. Dörpfeld") nella nota opera di Blegen et alii (***Troy, General introduction, The first and second settlements (vol. I)***, Princeton 1950). Per la pianta di base dell'abbazia abbiamo naturalmente utilizzato quella della nostra edizione del romanzo.

Nell'analizzare le corrispondenze topografiche tra le due piante (chiamate rispettivamente NR2 e TR3) abbiamo trovato una serie sorprendentemente lunga di particolari e dettagli, che includono fra l'altro posizioni sulle piante, direzioni dall'origine, angoli tra elementi, forme strutturali, relazioni tra distanze, e altri particolari caratteristici. L'analisi topografica è sfociata nella definizione di otto

elementi omologhi con in più un capitolo separato per la definizione delle piante da utilizzare e per rendere conto della metodologia per il lavoro analitico (II-2.2.2.1). Le corrispondenze trovate non sono per lo più perfette al cento per cento, ma sono abbastanza vicine all'ideale per rappresentare delle correlazioni che non possono essere scartate per essere fortuite.

La lista delle costruzioni dell'abbazia che figurano in un modo o nell'altro nell'analisi topografica comprende case e strutture di primo grado, soprattutto nelle parti centrali, nord, sud ed ovest: la chiesa, la sala capitolare, il dormitorio, i balnea, la fonte dentro ai balnea, l'Edificio, il mulino, i granai, la casa a forma di scarpone (vicino alla cinta muraria sud-occidentale), la casa del portinaio, la porta maestra, l'ospedale, nonché tutta l'abbazia con la cinta muraria. (Della parte est dell'abbazia abbiamo potuto correlare soltanto il muro sud-orientale a un elemento corrispondente della pianta TR3. Il motivo della mancanza di altri elementi correlati si rivela ovvio guardando le rispettive piante.)

Le costruzioni troiane non sono naturalmente conosciute come quelle dell'abbazia (tranne forse la porta Dardania, il tempio di Atena e la Pillar House), per cui è meglio fare direttamente riferimento alla tabella C e alla pianta TR3.

Il cap. II-2 termina con la definizione della struttura omologa NR-bis/TR e un riassunto generale del capitolo, di cui abbiamo esposto qui alcuni punti essenziali.

4. *"Il nome della rosa" come una tragedia*

In I-3 abbiamo utilizzato la definizione della "commedia" di Dante (esposta nell'***Epistola a Cangrande***) come un metro per analizzare la struttura omologa NR/DC da un punto di vista drammatico, analisi che ci ha portato a concludere che quella struttura segue bene quanto Dante prescrive per una commedia.

Per determinare l'esistenza di un codice tragico inerente alla struttura omologa NR-bis/TR abbiamo usato la stessa *Epistola*, dove Dante – come ha fatto per la commedia – espone la sua ricetta per la tragedia, ricetta che prescrive che la tragedia debba avere un *inizio ammirabile e placido* e una *fine fetida (spiacevole) e orribile*. Usando questa ricetta, o codice, come metro abbiamo analizzato la nuova struttura omologa, analisi che ci ha portato a constatare che la struttura è conforme a quello che Dante prescrive per la tragedia.

Anche per dimostrare che il libro *Il nome della rosa* (rappresentato dalla struttura NR-bis) sia interpretabile come una tragedia, siamo ricorsi all'***Epistola*** menzionata, dove Dante ragiona sul modus loquendi anche della tragedia. Egli prescrive che la lingua in cui si esprime la tragedia (il modus loquendi) debba essere *elevata e sublime*, ma che possa permettere, secondo le circostanze, un modus loquendi *più piano ed umile*. Dato che la lingua originale del racconto dei Sette giorni è quella latina (come abbiamo precisato tra l'altro nell'introduzione del presente studio), e che un racconto esposto in lingua latina già per il Boccaccio aveva più prestigio ed

elevatezza di un testo in volgare, abbiamo concluso che il modus loquendi del *Nome della rosa* (rappresentato dalla struttura NR-bis) è almeno elevato. A ciò si aggiungono molti passi di carattere sublime, per non dimenticare alcuni brani e battute con toni di spiccata volgarità (stile ”umile”, cioè basso). Tutto sommato, dopo l’analisi abbiamo concluso che il modus loquendi del racconto originale dei Sette giorni è (o era) conforme a quanto Dante prescrive per la tragedia.

5. *Sintesi delle tracce della commedia e della tragedia*

In III-1 abbiamo fatto un’analisi di tutto il sistema strutturale che ci è risultato dal *Nome della rosa*. Procedendo in tappe quest’analisi è sfociata nel Caos, nel concetto della discordia concors – ossia coincidentia oppositorum – e nel Nulla (sezz. 2c-2d).

Nella sez. 2e si allega una serie di citazioni di Eco (parole che lui ha scritto, detto o riferito) che sembrano armonizzare bene con l’ultima parte del sistema finale. In una delle citazioni Eco esprime la propria opinione sulla ”tesi centrale del *Nome della rosa*”, opinione che ci pare si adegui perfettamente a ciò che caratterizza quest’ultima parte: la violazione del principio di non-contraddizione, il Caos e il ”nichilismo appunto”.

Visto che il sistema finale termina con un enigmatico Nulla, è evidente che se ne può dedurre che in ultima analisi *Il nome della rosa* tende al vuoto. Con ciò siamo arrivati alla conclusione che, dati i risultati combinati della nostra analisi delle due tracce opposte, su un livello anagogico il senso del romanzo di Eco pare identificarsi con il vuoto o il Nulla (sez. 3).

Per quanto riguarda quest’ultima conclusione abbiamo pure potuto constatare che nel testo del *Nome della rosa* sono reperibili segnali che sembrano rispecchiare bene il vuoto finale di ogni cosa.

Nella sez. 2f abbiamo abbozzato un’analisi strutturale che va nella direzione opposta (analisi seriale), che comincia dove l’analisi menzionata sopra finisce e si sviluppa man mano ”in giù” sino all’infinito, coprendo non solo le strutture delle tappe del primo sistema ma anche, in teoria, una infinita serie di altre strutture su diversi livelli sotto il livello enigmatico del punto di partenza. Nella stessa sezione abbiamo anche evidenziato la somiglianza tra il sistema seriale e il sistema neoplatonico di emanazioni, argomento intorno al quale si fa qualche riflessione anche nella sez. 2g.

Per il lavoro analitico di III-1 siamo ricorsi fra l’altro alle teorie strutturali di Eco sui processi per scoprire e per produrre, ossia processo seriale (*La struttura assente*) e al pensiero ermetico sulla logica delle contraddizioni esposto nei *Limiti dell’interpretazione*.

6. *”Il nome della rosa” come opera aperta*

Dopo quest’esposizione dei risultati ci pare bene sottolineare che tutto il lavoro analitico è da considerare un’interpretazione eseguita fra l’altro sotto l’insegna della teoria sul lettore modello (*Lector in fabula*).

Un presupposto per l’analisi interpretativa è anche stato quello di considerare il romanzo di Eco un’opera aperta, nel senso che un fenomeno – una struttura complessa o elemento singolare – può dare luogo a più interpretazioni. Concetto che Eco ha sviluppato fra l’altro nell’*Opera aperta* (”Opera aperta come proposta di un ‘campo’ di possibilità interpretative” (p. 154)). E alla luce del fatto che la nostra analisi ci ha portato a definire un’interpretazione globale del romanzo che equivale a zero, possiamo forse capire meglio quello che secondo Eco deve caratterizzare un testo estetico: ”ci deve essere nel testo stesso un sistema di mutue relazioni, un disegno semiotico che paradossalmente permette di offrire l’impressione di a-semiosi” (*Trattato di semiotica generale*, p. 338, già parzialmente citato in I-1.2, sez. 2.4).

È quindi chiaro che tutto il nostro lavoro interpretativo intorno al *Nome della rosa* si è ispirato in gran parte alle idee e alle teorie che Eco stesso ha sviluppato nelle sue opere di filosofia, di semiotica e di critica letteraria.

7. ”Il nome della rosa” come gioco filosofico, sul serio

Si sa che il libro di Eco può essere letto in molti differenti modi (romanzo storico, filosofico o gotico, thriller, esempio del postmodernismo, romanzo con tendenze morali ed allegoriche, love story, ecc.). Con la nostra analisi si suggerisce un nuovo modo di leggerlo, che sarebbe di vedere *Il nome della rosa* come un esempio (mirabile) di come si possa in una divertente ”favola poliziesca” inserire occultamente, attraverso un raffinato sistema d’intertestualità, profondi messaggi filosofici sul vuoto e sul Nulla verso cui ogni cosa tende. In questo modo Eco si metterebbe in linea con una vecchissima tradizione, quella dei filosofi che preferiscono ”giocare sul serio” e che appartengono alla tradizione della filosofia occulta, iniziata fra l’altro da Mosè stesso che è descritto in questa maniera da Giovanni Pico della Mirandola:

> Quod si rudis in suis libris et popularis interim Moses potius quam aut philosophus, aut theologus, aut magnae alicuius sapientiae artifex apparet, revocemus eo mentem, fuisse veterum sapientum celebre institutum res divinas ut aut plane non scriberent, aut scriberent dissimulanter. Hinc appellata mysteria (nec mysteria quae non occulta). (*Heptaplus*, p. 172)

8. *Infine*

Restano altre cose da ”scoprire” in relazione alle due tracce esaminate? Diremmo di sì, perché il libro di Eco è così ricco di particolari e la sua costruzione così ammirevolmente ingegnosa da permettere – sicuramente – la definizione di altre

corrispondenze o altri spunti analitici, soprattutto nell'ambito dei già definiti elementi omologhi. Abbiamo per esempio già segnalato (in II-2.2.2.9, fine) l'esistenza di una serie di corrispondenze tra l'abbazia e l'Acropoli micenea, serie che non abbiamo inserito nel presente lavoro perché sarebbe uscire dai limiti prefissati per il nostro esame.

Resta anche una interpretazione convincente dello strano sogno di Adso alla fine del capitolo "Sesto giorno, terza", oltre al fatto che esso può essere considerato come una metafora (gioiosamente esuberante) del caos, concetto che abbiamo già incontrato più volte nell'esame, particolarmente nella Terza parte. Oppure trattasi di una "visione di una polidimensionalità del reale, delle infinite prospettive possibili, di una Forma universale che possa essere messa a fuoco sotto differenti angoli visuali, ritrovandone inesauribili fisionomie complementari" (***Le poetiche di Joyce***, p. 135, citazione già allegata in I-1.2, sez. 2.4).

Si potrebbe pure fare una rassegna analitica di tutti i modi in cui l'autore del romanzo ha utilizzato il metodo intertestuale per creare le corrispondenze trovate lungo le due tracce percorse, metodo che egli ha portato ai più alti livelli.

*

Non dobbiamo infine dimenticare il fatto che Eco sia riuscito a creare un'opera d'arte la quale, nonostante la sua estrema complessità di struttura e composizione, in ultimo sembra voler rispondere, a suo modo, alla domanda teologico-filosofica di "quo tendas".

* * *

> "Gli uomini hanno dimenticato questa verità. Ma tu non la devi dimenticare. Tu diventi responsabile per sempre di quello che hai addomesticato. Tu sei responsabile della tua rosa..."
> "Io sono responsabile della mia rosa... " ripeté il piccolo principe per ricordarselo. (de Saint-Exupéry, ***Il piccolo principe***, trad., XXII ed., Milano 1990, p. 98)

Appendice 1: DIGRESSIONI

Prospetto:

I *La Divina Commedia* e *Le Troiane* come rappresentanti eminenti dei loro generi
II Il simbolo della pace
III Tempo effettivo della permanenza di Adso e Guglielmo all'abbazia
IV Il gioco dell'anagramma imperfetto
V Simbolismo particolare nell'unione fra Adso e la Ragazza
VI La giovane senza nome e Beatrice come la sponsa de Libano
VII Il nome di Adelmo
VIII Un domicilio alternativo di Adelmo
IX Riverenza filiale, paterno affetto e fretta nell'incontro tra il Discepolo e lo spirito ardente
X La moglie di Putifarre e la magia della simpatia ermetica
XI Il nome di Malachia
XII Il salmo 118 e il graduale *Sederunt principes*
XIII Recitazione e canto nella chiesa la mattina del Sesto giorno
XIV Il resto della formula enigmatica
XV Che cosa Dino Provenzal, commentatore della *Commedia*, intenda per "profondo mistero" e "grazia divina"
XVI Le trombe apocalittiche
XVII Il complotto gnostico
XVIII Le varie città di Troia (I-IX)

I. *La Divina Commedia* e *Le Troiane* come rappresentanti eminenti dei loro generi

Sull'eminenza della *Commedia* di Dante e delle *Troiane* di Euripide nel campo dei generi della commedia e della tragedia.

(Riferimento: I-1.1, sez. 2, seconda domanda, argomento *e*)

Se l'autore del *Nome della rosa* ha voluto raggiungere una conciliazione fra i generi eterni della commedia e della tragedia, ci è riuscito più che bene scegliendo le due opere su cui basare il lavoro creativo. Sia *La Divina Commedia* che *Le Troiane* rappresentano infatti in grado eminente i due generi opposti. Vediamo come.

La Divina Commedia. Un tratto comune a tutte le commedie è secondo Dante stesso quello di avere una fine lieta e felice (cfr. I-3, sez. 1b). Una commedia perfetta deve quindi avere una fine che in felicità raggiunge i più alti livelli. Ora, se cerchiamo di valutare il grado di felicità della fine della *Commedia* di Dante, non è difficile arrivare alla conclusione che questa commedia ha una fine che può definirsi insuperabilmente lieta, ossia felice, in quanto termina con il ricongiungimento, maggiormente beatificante, con Dio. Ed è proprio in questo ricongiungimento (l'unione con Dio) che l'uomo trova la propria felicità compiuta, secondo fra gli altri Dante stesso: "vera illa beatitudo in sentiendo veritatis principium consistit; ... Et

quia, invento principio seu primo, videlicet Deo, nichil est quod ulterius queratur" (*Epistola XIII*, par. 33). Del resto, quale commedia avrebbe più lieta fine? Non per niente Boccaccio le diede in un secondo tempo l'epiteto "divina".

Le Troiane. Per prima cosa possiamo constatare che nel cap. XIII della *Poetica* di Aristotele, autorità infallibile fino al Medioevo (il "Filosofo" per Dante), si legge, attraverso la traduzione italiana di Domenico Pesce, che "Euripide ... risulta il più tragico dei poeti" (*La Poetica*, p. 102). Partendo da quest'affermazione ci domandiamo quale delle sue tragedie – almeno di quelle che sono conservate fino ad oggi ed erano o potevano essere conosciute al mondo medievale – è da annoverare fra le più tragiche? Non sappiamo se il Filosofo o altra autorità antica o del Medioevo abbia dato una risposta esplicita; invece resta la possibilità di utilizzare le opinioni dei nostri tempi. Possiamo per es. ascoltare Francis Bull, il noto studioso norvegese, che definisce *Le Troiane* "la più tragica e più grandiosa" delle opere di Euripide (*Världslitteraturens historia*, trad., II ed., Stockholm 1964, p. 25: "I sitt mest tragiska och storslagna verk 'Trojanskorna'"). Questa è naturalmente un'opinione del tutto personale da parte dello studioso, ma indica tuttavia che *Le Troiane* è un dramma altamente tragica. Per sottolineare quest'ultimo fatto si potrebbe allegare anche altre voci, per es. il finlandese Emil Zilliacus, abile traduttore e conoscitore del dramma greco, secondo il quale *Le Troiane* di Euripide narra "la più desolata e più pessimistica tragedia fra tutte le tragedie", cioè la distruzione finale di Troia e l'afflizione completa delle troiane (vedi l'introduzione alla sua traduzione in svedese del dramma, p. 8: "Den tragedi i vilken Euripides skildrar Trojas slutliga undergång, det mest tröstlösa och pessimistiska av alla sorgespel ...").([1])

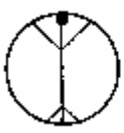
Tutto sommato, le opere scelte da Eco rappresentano degli esempi eminenti nel campo dei due generi contemplati, rispecchiando così, a perfezione, l'opposizione eterna fra *commedia* e *tragedia*.

II. Il simbolo della pace

Su un'eventuale spiegazione della perdita dei piedi della struttura omologa tra uomo e albero.

(Riferimento: I-1.3, nota 1)

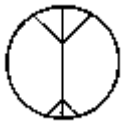
Nella nota citata si pone la domanda perché l'autore del romanzo, formando graficamente la struttura omologa dell'uomo e dell'albero, abbia omesso i piedi che sono presenti nelle due strutture d'origine.



struttura dell'uomo

struttura dell'albero

Ci si domanda quindi perché non abbia scelto di arrivare invece a questa struttura:



Un'eventuale spiegazione sarebbe che Eco abbia voluto inserire in modo velato un messaggio di qualcosa che apparentemente gli sta molto a cuore, un messaggio di *pace*. Infatti, mettendo sottosopra la struttura omologa tra albero e uomo si riconosce direttamente il noto simbolo della pace, e a tale effetto non si sarebbe arrivati se Eco avesse scelto invece di presentare l'alternativa strutturale *con* i piedi. Cfr. queste figure dove si vede chiaramente quale struttura omologa abbia più facoltà di trasmettere il messaggio di pace:

struttura omologa senza i piedi (sottosopra)	struttura omologa con i piedi (sottosopra)	simbolo della pace

Ma a questo punto ci domandiamo: Come si può sapere che la pace sia veramente una cosa importante per Eco? Lo sappiamo tra l'altro in base a un suo libro per i ragazzi (1988), *I tre cosmonauti*, in cui la favola finisce con un aperto messaggio di pace (si legga il libro). Si veda anche lo scritto "Pensare la guerra" (in *Cinque scritti morali*, IV ed., Milano 1998) sulla prima guerra del Golfo (1990-91), nel quale Eco fa molte riflessioni critiche sulla guerra moderna.

III. Tempo effettivo della permanenza di Adso e Guglielmo all'abbazia

Sul *"periodo preciso della permanenza di Adso e Guglielmo all'ab*bazia".

(Riferimento: I-2.1, sez. A)

È strano a dirsi, ma Adso non conferma mai esplicitamente che la sua permanenza insieme con Guglielmo all'abbazia fosse limitata proprio ai sette giorni del manoscritto; leggendo la prima pagina del cap. "Ultimo folio" si può anzi avere l'impressione che la sua permanenza in quel luogo si protrasse anche fino al decimo giorno. Citiamo da quella pagina:

> L'abbazia arse per tre giorni e per tre notti e a nulla valsero gli ultimi sforzi. Già nella mattinata del settimo giorno della nostra permanenza in quel luogo ... a quel punto mancò a ciascuno la volontà di combattere contro il castigo divino. ... I morti rimasero per lo più tra le rovine ancora roventi. Al terzo giorno, curati i feriti, seppelliti i cadaveri rimasti allo

> scoperto, i monaci e tutti gli altri raccolsero le loro cose e abbandonarono il pianoro ancora fumante, come un luogo maledetto. Non so dove si siano dispersi.
> Gugliemmo e io lasciammo quei luoghi, su due cavalcature trovate smarrite nel bosco, e che ormai considerammo res nullius. Puntammo verso oriente. (***Nome***, p. 499)

Innanzi a questo brano del testo ci si sente un po' confusi. Quando, ci si domanda, lasciarono effettivamente l'abbazia? Il settimo o il decimo giorno? Per liberarci da tale confusione è quindi necessario indagare un po' sulla durata effettiva della loro permanenza all'abbazia. Per fortuna ci sono alcuni indizi che non ci pare si possano interpretare che in un solo modo, cioè che la permanenza dei due protagonisti all'abbazia fosse limitata effettivamente ai sette giorni del manoscritto, e non protratta fino al terzo giorno dall'inizio dell'ecpirosi. Ecco tre degli indizi:

1) Adso scrive nel brano citato: "Al terzo giorno [dopo l'incendio], curati i feriti, seppelliti i cadaveri rimasti allo scoperto, i monaci e tutti gli altri raccolsero le loro cose e abbandonarono il pianoro ancora fumante". Se anche Adso e Guglielmo fossero stati tra quelli che "raccolsero le loro cose e abbandonarono il pianoro ancora fumante", non avrebbe potuto scrivere "i monaci e tutti gli altri" perché questa è un'espressione che, normalmente parlando, esclude chi scrive, cioè Adso stesso. Ma allora, se lasciava l'abbazia prima dei "monaci e [di] tutti gli altri", come poteva sapere cosa sarebbe accaduto dopo sul luogo della catastrofe? La risposta più semplice, che anche rientra perfettamente nell'ambito della possibilità, sarebbe naturalmente che Adso fosse venuto a saperlo più tardi da altri.

2) Nello stesso capitolo Adso scrive sul viaggio di ritorno dall'abbazia: "Dalla tragica notte in cui Guglielmo mi aveva palesato il suo sconforto davanti alle rovine dell'abbazia [la notte del settimo giorno], come per tacito accordo, non avevamo più parlato di quella vicenda [la catastrofe]" (p. 500). Adso non si sarebbe certo espresso in tal modo, se lui e Guglielmo fossero rimasti all'abbazia per altri tre giorni, curando i feriti e seppellendo i cadaveri come "i monaci e tutti gli altri"; come mai, infatti, sarebbe stato possibile non parlare e non discutere per tre giorni e tre notti consecutivi della grande catastrofe che era avvenuta sul luogo stesso dove si trovavano?

3) Il terzo indizio non è tratto dal romanzo stesso ma dalle ***Postille***. Eco, commentando i suggerimenti della casa editrice di accorciare il romanzo, dice: "Dopo aver letto il manoscritto, gli amici della casa editrice mi suggerirono di accorciare le prime cento pagine ... Non ebbi dubbi, rifiutai, perché, sostenevo, se qualcuno voleva entrare nell'abbazia e viverci sette giorni, doveva accettarne il ritmo" (p. 520). Per l'espressione "viverci sette giorni" diremmo che l'interpretazione più naturale dovrebbe essere che essa stia ad indicare tutta la permanenza all'abbazia, non soltanto i 7/10 della stessa.

Non dobbiamo poi dimenticare l'enorme serie di commenti che più o meno esplicitamente sembrano intendere anche il soggiorno di Adso e Guglielmo quando parlano dei "sette giorni" del manoscritto; cfr. per es. l'informazione dell'editore sul

risvolto d'una delle edizioni italiane del *Pendolo di Foucault* (II ed., Milano 1988): "Se era facile definire *Il nome della rosa* come un romanzo che si svolgeva in sette giorni in un luogo ristretto e in un anno preciso, l'editore prova imbarazzo ..." (risvolto di copertina); "Die Woche im Kloster ist jedoch auch für ihn [Adso] ..." (Heit, *Die ungestillte Sehnsucht*, in *Ecos Rosenroman*, p. 170), e così via.

(Per un simile brano di "confusione temporale", si veda per es. p. 500 del *Nome della rosa*: "In breve, prevedendo gli eventi ecc.".)

IV. Il gioco dell'anagramma imperfetto

Su un tipo particolare di gioco di parole chiamato qui gioco dell'anagramma imperfetto.
(Riferimento: I-2.2.1, punto B6)

Il principio del gioco è semplice. Eccolo in succinto:

1) Si dispone di certa forma di due nomi, per esempio UBERTINO e BRUNETTO. Con "certa forma" s'intende forma italiana, latina o di altra lingua; forma nominativa, genitiva o di altro caso; forma con le lettere tradizionali, con le lettere maiuscole latine, ecc.

2) Togliendo qualche lettera dei nomi si arriva a due nuove forme imperfette degli stessi nomi, per es. UBERT–NO e BRUNET–O. In via di principio il gioco regge anche se solo uno dei nomi resta imperfetto dopo il processo di soppressione di lettere; per es., se vogliamo legare con questo metodo ROMA con AMORE, basta togliere la E finale ad AMORE: AMOR–.

3) Si constata che anche in queste forme imperfette i nomi sono riconoscibili, come è sempre riconoscibile la figura di un puzzle anche se si toglie via un numero ristretto di pezzi. Cioè: riconosciamo sempre il nome di UBERTINO nella forma UBERT–NO, come pure riconosciamo il nome di BRUNETTO nella forma BRUNET–O. C'è naturalmente sempre un limite oltre il quale non si riconosce più il nome d'origine, ma almeno nel caso di UBERTINO e BRUNETTO (e degli altri giochi nel presente studio) diremmo che non ci sono dei problemi, sebbene nel caso di Dante/Adso dobbiamo ragionare un po' prima di arrivare ad una conclusione fruttuosa (perché basata sulle forme latine genitive dei nomi (I-2.2.2, punto B4)).

4) Si rileva che le due forme imperfette dei nomi contengono le stesse lettere. Nell'esempio di UBERT–NO e BRUNET–O la serie di lettere è questa: B,N,R,T,E,O,U.

5) Si conclude che esiste la possibilità di arrivare, a partire da una serie di lettere (per es. B,N,R,T,E,O,U come nel caso di sopra), a due forme più o meno imperfette di nomi, e in una di queste forme si riconosce un nome perfetto (UBERTINO) come si riconosce nell'altra un altro nome perfetto (BRUNETTO). Fra i nomi perfetti c'è quindi un legame in forma di un gioco di anagramma imperfetto. Se poi i nomi a loro volta sono legati a determinate persone (o oggetti), anche fra queste persone (o

oggetti) si stabilisce un legame.

Si aggiunge che il gioco può avere un'applicazione più o meno perfetta, e l'applicazione è da considerarsi perfetta a due condizioni:

– che si arrivi senza difficoltà al riconoscimento di ambedue i nomi a partire dalle serie di lettere;
– che non si arrivi se non con grande difficoltà al riconoscimento di altri nomi a partire dalla stessa serie.

Riferendoci all'esempio di sopra facciamo il commento che è da considerare praticamente impossibile arrivare, partendo dalle sette lettere indicate, al riconoscimento di altri nomi all'infuori di UBERTINO e BRUNETTO. (Se qualcuno tentasse di arrivare per es. ad UMBERTO, la via sarebbe bloccata per la lettera N.)

Per l'uso effettivo della coppia UBERTINO/BRUNETTO, rimandiamo del resto a I-2.2.5.2, punto B5.6.

Di fronte a tale gioco sugli anagrammi imperfetti forse ci si domanda se questa sia una invenzione nuova o meno. Diremmo che non lo è, perché Eco stesso dimostra apertamente di esserne conscio, e lo fa in un'analisi sugli eventuali messaggi nascosti in *Silvia* di Leopardi, inserita nel cap. 3.1 dei *Limiti dell'interpretazione*. Nell'analisi egli scrive fra l'altro così sui possibili anagrammi del nome dell'amata di Leopardi:

> Possiamo ovviamente fare di più: possiamo cominciare a cercare altri anagrammi di *Silvia* nel resto della poesia. Senza dubbio vi si può trovare una grande quantità di pseudo-anagrammi. Dico 'pseudo' perché in italiano l'unico anagramma attendibile di *Silvia* è proprio *salivi*. Ma ci possono essere anagrammi imperfetti nascosti (come il rapporto fra *trees* e *tears*)." (p. 112)

(A chiarimento osserviamo che dalla serie R,S,T,E si arriva sia a TRE–S che a TE–RS.)

V. Simbolismo particolare nell'unione fra Adso e la ragazza

Sul carico simbolico dell'unione fra Adso e la ragazza senza nome.

(Riferimento: I-2.2.2, punto B1.5)

Come abbiamo accennato prima (I-1.2, sez. 1) fra gli altri Theresa Coletti vede la ragazza come una metafora della divinità. Aderiamo a tale concezione suggerendo nello stesso tempo un'interpretazione simbolica in chiave tomistica di tutto l'atto amoroso. Il congiungimento fra i due può infatti essere preso come il compimento di un atto simbolico dell'unione con Dio secondo Tommaso d'Aquino, doctor Angelicus: un'unio carnalis con l'amata per l'unio spiritualis con Dio. Il simbolismo è semplice nonostante che riguardi cose quanto mai centrali per l'anima di Adso. Eccolo:

I componenti fondamentali dell'unione spirituale con Dio sono: l'anima vuole

congiungersi con Dio, l'oggetto del suo desiderio di amore celeste; nell'atto stesso di congiungimento l'anima viene illuminata dal fulgore di Dio, ciò che conduce ad una comprensione di Dio, la visio divinae essentiae. Per il fulgore illuminatore di questo tipo d'unione, ricordiamo le seguenti parole della *Summa Theologiae*: ”quidam, ponentes divinam essentiam per hunc modum [immediate] videri, dixerunt quod ipsa essentia non videbitur, sed quidam fulgor, quasi radius ipsius” (*Summa Suppl.*, q. 92, a. 1, resp.). (Cfr. anche la luce illuminatrice del contatto di Dante con Dio negli ultimi versi del *Paradiso*, contatto che viene trattato in I-2.2.6.)

I componenti corrispondenti dell'unione fra Adso e la ragazza sono questi: Adso vuole congiungersi con la ragazza, l'oggetto del suo desiderio (di concupiscenza); nel culmine vede quella luce intensa: ”e subito vidi una fulgidissima luce”; poi la sua mente illuminata capisce le ”ultime cose” (Dio): ”Poi capii l'abisso, e gli abissi ulteriori che esso invocava” (*Nome*, p. 250). Per l'abisso ricordiamo che esso è fra l'altro un vecchissimo simbolo dello stadio primigenio della creazione, il ”tĕhōm” ebraico (vedi per es. *Svenskt bibliskt uppslagsverk*, voce ”Skapelse”).

Si noti pure che questo ”ritmo” (congiungimento estatico con l'oggetto amato in un ambiente di luce) è reperibile in due altre manifestazioni di estasi riferite nel romanzo: Sant'Ildegarda di Bingen che si annulla rapita nelle fiamme della Divinità (p. 242) e frate Michele che muore estasiato annullandosi nelle fiamme del rogo a Firenze (pp. 240-242). Anche Adso vede intuitivamente una rassomiglianza tra la propria unione con la ragazza, l'esperienza mistica della santa e la morte bramata di fra Michele. Egli scrive:

> Perché io fanciullo nominavo l'estasi di morte che mi aveva colpito nel martire Michele con le parole con cui la santa [Ildegarda] aveva nominato l'estasi di vita (divina), ma con le stesse parole non potevo non nominare l'estasi (colpevole e passeggera) di godimento terreno, che dal canto proprio subito dopo mi era apparsa sensazione di morte e annullamento? (ibid., p. 251)

E continua pure sulla stessa linea: ”Cosa vi era di simile nel desiderio di morte di Michele ... nel desiderio di congiunzione carnale che provai con la fanciulla ... e nello stesso desiderio di annullamento gaudioso [l'unione con Dio] che muoveva la santa a morire del proprio amore per vivere più a lungo ed eternamente?” (ibid.). (Quanto al ”simile” diremmo che potrebbe essere uno stampo dell'idea dell'amore preso in senso generale, cioè un desiderio forte indirizzato verso un oggetto di qualsiasi tipo (donna amata, Dio, la morte, il mondo, ecc.).)

Aggiungiamo che in questi tre casi di congiungimento c'è anche un altro ingrediente, che però manca nella visio divinae essentiae di San Tommaso: è l'annullamento. Adso si annulla (la sensazione ”di morte e annullamento”), Michele si annulla quando muore e Ildegarda si annulla gaudiosa nell'unione di Dio. Tale annullamento si associa tuttavia bene ai concetti del Nulla e del vuoto, sinonimi di

quella divinità a cui Adso si prepara ad andare incontro stendendo l'ultimo foglio del suo manoscritto (III-1, sez. 4).

L'annullamento dell'anima è anche qualcosa che appartiene a un aspetto neoplatonico dell'unione (che però lasciamo da parte in questa sede).

VI. La giovane senza nome e Beatrice come la sponsa de Libano

Su un altro punto di contatto fra la giovane di Adso e Beatrice.

(Riferimento: I-2.2.2, punto B1.8, commento alla conclusione)

Non abbiamo inserito questo punto tra gli altri nel capitolo citato perché si riferisce solo "per la metà" agli incontri già definiti in quanto da un lato si riferisce interamente all'incontro fra Adso e la ragazza e dall'altro a un secondo incontro tra Dante e Beatrice, avvenuto molto tempo dopo l'incontro visionario della *Vita nuova.*

Più precisamente il nuovo punto riguarda il modo in cui le giovani, una determinata volta (prima della fine dei Sette giorni), vengono presentate ai loro rispettivi amanti. Per quanto riguarda la giovane di Adso il riferimento è all'incontro stesso, o meglio, all'inizio di tutta la scena. Infatti, nel momento in cui la giovane, avvicinataglisi e pronunciate le prime parole amorose, protende la mano sfiorandogli la gota, lui perde per l'emozione l'equilibrio mentale e tutt'a un tratto la giovane gli appare come la sponsa de Libano, la vergine nera del *Cantico dei Cantici*: "Di colpo la fanciulla mi apparve come la vergine nera ma bella di cui dice il *Cantico*. ... 'Come sei bella, mia amata, come sei bella,' mi venne da mormorare, 'la tua chioma è come un gregge di capre che scende dalle montagne di Galaad ecc.'" (*Nome*, p. 248). Cfr. questi versi del *Cantico*: "Quam pulchra es, amica mea! Quam pulchra es!" (*Cant.*, 4:1) e "Capilli tui sicut grex caprarum / Quae apparuerunt de Galaad" (ibid., 6:4).

Anche Beatrice viene una volta presentata alla sua "controparte" come la sposa del *Cantico dei Cantici*, ma non nell'incontro definito in I-2.2.2, bensì nel Paradiso Terrestre (il Settimo giorno), dove incontra il viator Dante che la seguirà fino al Paradiso Celeste. Prima della sua entrata in scena viene introdotta fra l'altro con parole tratte appunto dal *Cantico*: "la gente verace [i 24 vegliardi rappresentanti i libri del Vecchio Testamento] ... al carro [dove era Beatrice] volse sé come a sua pace; / e un di loro, quasi da ciel messo, / 'Veni, sponsa, de Libano' cantando / gridò tre volte, e tutti gli altri appresso" (*Purg.*, XXX, 7-12). Cfr. *Canticum*, 4:8: "Veni de Libano, sponsa mea, / veni de Libano, veni, coronaberis."

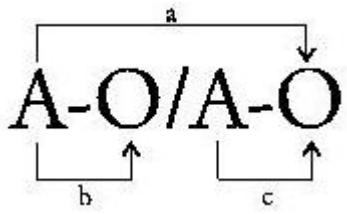
Quindi, si definisce qui un nuovo punto di contatto, il quale si verifica però solo sostituendo l'incontro NR fra Dante e Beatrice nella *Vita nuova* con il loro incontro nel Paradiso Terrestre.

VII. Il nome di Adelmo

Su un'ipotesi (ardita) di come spiegare il nome del monaco Adelmo.
(Riferimento: I-2.2.4, nota 1)

Prima di formulare l'ipotesi bisogna definire un'ipotesi di base da cui partirà il ragionamento che segue. L'ipotesi di base sarebbe che l'autore del romanzo abbia voluto legare la persona di Adelmo alla persona di Adso (ipotesi sul livello dell'intentio auctoris); facendo ciò si arriverebbe a collegare la prima tromba apocalittica (che suona con la morte di Adelmo) alla settima ed ultima tromba (che suona con la morte di Adso), chiudendo in tal modo la serie delle trombe apocalittiche anche con una "chiave" formata su una matrice dei nomi delle persone interessate.([2]) (Per un'esposizione delle trombe apocalittiche e di ciò che esse rappresentano sotto un aspetto strutturale più globale – *Il nome della rosa* come una commedia – vedi del resto I-3 e digressione XVI.) Ma ecco l'ipotesi:

L'autore del romanzo ha scelto ADELMO perché ha voluto trovare un nome che si adattasse alla matrice A-O, cioè un nome che comincia per A e finisce per O, come fa il nome di Adso nella sua forma normale: AdsO.([3])([4]) In questo modo si può arrivare alla formazione di un simbolo armonico bipartito indicante sia il principio che la fine di tutta la struttura omologa NR/DC che stiamo definendo. Il simbolo è semplice:



Per spiegarlo bene dobbiamo partire da due nozioni iniziali:

1) A e O (alfa e omega) rappresentano il principio e la fine di tutto;

2) sono gli elementi omologhi in cui muoiono rispettivamente Adelmo e Adso (prima tromba e ultima tromba) che ci permetteranno d'interpretare tutta la struttura omologa NR/DC come una rappresentante di un'altra struttura più globale: quella della commedia (vedi I-3).

Per chiarezza è forse bene rappresentare quest'ultima nozione in qualche modo, per es. così:

la commedia
Δ
[morte di Adelmo (tromba I)] → [morte di Adso (tromba VII)([5])]

In base a queste due nozioni possiamo ora suggerire la seguente interpretazione del simbolo in questione:

Considerato nella sua totalità (cioè parte sinistra (A–O = morte di AdelmO) + parte destra (A–O = morte di AdsO)) il simbolo dice che la commedia (l'opera) è portata a termine (freccia "a": da A a O); e questo messaggio della consumazione della commedia (A–O: "la commedia è finita") viene anche ripetuto sia nella parte sinistra (freccia "b": A–O per AdelmO) che in quella destra (freccia "c": A–O per AdsO), creando così due echi perfetti dentro allo stesso simbolo. E il risultato grafico di questi movimenti "A–O" è, come si vede, un simbolo proprio in armonia.

Per rafforzare ulteriormente il simbolismo suggerito, accrescendone così il grado di probabilità, possiamo collegarlo, in modo calzante, a queste parole di Dante, parole che si trovano nella lettera a Cangrande e con cui l'Alighieri spiega il nucleo teologico-filosofico della sua *Commedia*, che è il contatto con Dio, quel contatto cioè ("ultimus finis hominum") a cui perviene anche Adso morendo (vedi I-2.2.6): "Et quia, invento principio seu primo, videlicet Deo, nichil est quod ulterius queratur, cum sit Alfa et O, idest principium et finis, ... in ipso Deo terminatur tractatus" (***Epistola XIII***, par. 33). In questa citazione si vede quindi che anche per Dante il "tutto" è portato a termine con la consumazione della struttura dell'"Alfa et O" (Alfa et Omega, A e O). In tema di simbolismo per rappresentare la "commedia ultimata", vedi anche digressione XIV, punto b, dove si assiste ad un'autentica consummatio comoediae da parte di Jorge, il monaco cieco, ovvero un atto simbolico per la "commedia portata a termine".

VIII. Un domicilio alternativo di Adelmo

Su un eventuale curioso bisticcio intorno a un domicilio alternativo del giovane Adelmo (all'infuori di quello dell'abbazia).

(Riferimento: I-2.2.4, punto B4.6)

L'alternativa del domicilio di Adelmo è naturalmente la città di Otranto; si consideri il suo nome: Adelmo da Otranto. Da questo fatto segue che lui è domiciliato proprio IN OTRANTO. Si può naturalmente anche dire che è domiciliato AD OTRANTO, ma in questo caso l'espressione (un po' burocratico) con la preposizione IN davanti al nome della città si adatterà meglio all'analisi che segue.

Partendo ora dalla forma normale del nome della sua città d'origine (OTRANTO), eseguiamo un'inversione anagrammatica sulle lettere dello stesso nome. Si ha così: OTRANTO → TOANTRO. Applicando una divisione su quest'ultima serie di lettere arriviamo a TO ANTRO. Sapendo poi che la preposizione greca che corrisponde a IN è EN (epsilon, senza spirito), che questa preposizione regge il dativo, che ANTRON (A accentuata senza spirito, O = omicron) significa CAVERNA e che TO ANTRO è una traslitterazione di ΤΩ ΑΝΤΡΩ (forma dativa semplificata([6])), riusciamo a definire questo curioso domicilio di Adelmo: EN TO ANTRO, cioè NELLA CAVERNA.

Da tutto questo ragionamento concludiamo così: un domicilio alternativo di Adelmo è costituito da una caverna.

Per consumare il gioco (altamente ipotetico) guardiamo al domicilio di colui che nella struttura DC corrisponde ad Adelmo, cioè Lucifero. E il re dei diavoli è naturalmente sempre domiciliato nell'Inferno. E l'Inferno dantesco, lo sappiamo, ha proprio la forma di una grossa caverna. Dante stesso lo definisce per es. come un "baratro" ("Maestro, assai chiara procede / la tua ragione, ed assai ben distingue / questo baratro e 'l popolo ch'e' possiede" *Inf.*, XI, 67-69).

Insomma, partendo da Otranto come domicilio alternativo di Adelmo, riusciamo a stabilire, per via di un gioco di parole (tipico per Eco), un legame fra il mondo dei dannati e il giovane Adelmo. Insomma, anche da Otranto si va all'Inferno. E non per niente Adelmo dice sul cimiterio dell'abbazia: "Tal quale mi vedi [Berengario] hai di fronte a te un reduce dall'inferno e all'inferno bisogna che torni" (*Nome*, p. 123).

Però, siamo ben consci che l'interpretazione suggerita si avvicina al campo delle interpretazioni del lettore, anche se ha l'apparenza di funzionare come un pezzo del sistema in generale.

IX. Riverenza filiale, paterno affetto e fretta nell'incontro tra il Discepolo e lo spirito ardente

Sul curioso fatto che l'incontro definito tra Adso e Ubertino sembra in qualche modo "consumato" nel loro secondo incontro nella chiesa dell'abbazia.

(Riferimento: I-2.2.5.2, commento finale)

Il Terzo giorno dopo compieta Adso incontra di nuovo Ubertino, ossia lo "spirito ardente" della struttura NR: "Trovai infatti Ubertino alla statua della Vergine. Mi unii silenziosamente a lui e per un poco finsi (lo confesso) di pregare. Poi ardii parlargli" (*Nome*, p. 224). (In base all'analisi del *primo* incontro abbiamo definito l'elemento omologo NR/DC 7.)

In questo nuovo incontro si possono identificare (almeno) due punti di contatto con lo "spirito ardente" della struttura DC, Brunetto Latini. Per farlo ritorniamo al canto XV dove Dante racconta l'incontro con il suo vecchio maestro. I punti riguardano: 1) la riverenza quasi filiale da parte del Discepolo (Adso e Dante) verso lo spirito ardente (Ubertino e Brunetto), il quale a sua volta dimostra un affetto paterno verso il Discepolo; 2) la fretta da parte dello spirito ardente verso la fine dell'incontro stesso.

1) Per il primo punto (la riverenza filiale e l'affetto paterno):

• *Il nome della rosa:* Dopo il primo silenzio, Adso prese ardire e cominciò a parlargli:

> 'Padre santo,' gli dissi, 'posso chiedervi luce e consiglio?'
> Ubertino mi guardò, mi prese per mano e si alzò, conducendomi a sedere con lui su di uno

> scranno. Mi abbracciò stretto, e potei sentire il suo alito sul mio viso.
> 'Figlio carissimo' disse, 'tutto quello che questo povero vecchio peccatore può fare per la tua anima, sarà fatto con gioia.'" (*Nome*, p. 224)

• *La Divina Commedia:* Dante ci racconta l'inizio dell'incontro con Brunetto: "I' non osava scender della strada / per andar par di lui; ma 'l capo chino / tenea com'uom che reverente vada" (*Inf.*, XV, 43-45).

Più avanti nel canto esprime il proprio dolore per il fatto che Brunetto è morto, dicendo: "'Ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora, / la cara e buona imagine paterna / di voi quando nel mondo ad ora ad ora / m'insegnavate come l'uom s'etterna'" (vv. 82-85).

Ascoltiamo anche le parole paterne di Brunetto all'esordio dell'incontro: "'O figliuol mio, non ti dispiaccia / se Brunetto Latino un poco teco / ritorna indietro'" (vv. 31-32). E qualche verso dopo ripete le parole affettuose: "'O figliuol', disse" (v. 37).

2) Per il secondo punto (la fretta da parte dello spirito ardente):

• *Il nome della rosa:* Al termine del colloquio Ubertino dimostra fretta: "'Vai via ora,' mi disse in fretta, 'ti ho detto quello che volevi sapere. ... Vai, e sia lodato il Signore'" (*Nome*, p. 234).

• *La Divina Commedia:* Dopo aver indicato a Dante il nome di alcune delle persone più note che si trovano nella sua zona del sabbione, Brunetto s'interrompe ad un tratto:

> "Di più direi; ma 'l venire e 'l sermone / più lungo esser non può ... / Gente vien con la quale esser non deggio: ..." / Poi si rivolse, e parve di coloro / che corrono a Verona il drappo verde / per la campagna; e parve di costoro / quelli che vince, non colui che perde. (*Inf.*, XV, 115-124)

Per concludere. Considerando anche il secondo incontro tra Adso e Ubertino si possono quindi definire due altri punti di contatto con la struttura DC, all'infuori di quelli già definiti in I-2.2.5.2, e con l'ultimo di essi (la fretta) si potrebbe dire che il primo incontro tra Adso e Ubertino sia portato a termine (o consumato) perché in questo modo viene coperta anche la fine dell'incontro della *Commedia*, e cioè: la fretta di Ubertino, che conclude il secondo incontro con Adso, rispecchia a modo suo la fretta dimostrata da Brunetto alla fine dell'incontro con Dante.

X. La moglie di Putifarre e la magia della simpatia ermetica

Sull'insuccesso della moglie di Putifarre di giacere con Giuseppe.
(Riferimento: I-2.2.5.4, nota 4)

Sappiamo dalla ***Bibbia*** che la moglie di Putifarre non riuscì a giacere con Giuseppe nonostante almeno due tentativi del tipo "dormi mecum" (*Gen.*, 39:7-12). Però, con l'aiuto della simpatia ermetica essa potrà finalmente arrivare a giacere stretta con l'oggetto dei suoi desideri. Ecco come:

Sempre secondo la ***Bibbia*** Giuseppe fu, in un secondo tempo, chiamato da Faraone Salvatore ("Vertitque nomen eius, et vocavit eum, lingua aegyptica, Salvatorem mundi" (*Gen.*, 41:45)). E in base a tale cambiamento di nome si forma una piccola catena fondata su passi di simpatia, liberi ma coerenti. Quindi: la moglie di Putifarre giace stretta a Sinone (*Inf.* XXX, 91-98); Sinone si collega a Salvatore attraverso i loro punti omologhi in comune (I-2.2.5.4, punti B4.1 - 4.4); Salvatore si collega a sua volta a Giuseppe (Salvatore) attraverso i loro nomi (vedi sopra: "Vertitque nomen eius ecc."), e Giuseppe è quello con cui la moglie di Putifarre vuole dormire davvero ("dormi mecum").

Si può anche rendere questa catena circolare in modo da perpetuare i passi di simpatia:

> Salvatore scambia punti omologhi con Sinone;
> Sinone giace stretto alla moglie di Putifarre;
> la moglie di Putifarre dice "dormi mecum" a Giuseppe;
> Giuseppe regala il suo nome a Salvatore;
> e così via in eterno.

Ma dobbiamo purtroppo togliere un po' alla gioia della moglie di Putifarre perché anche giacendo stretta al suo partner "fummante"(sic), non si congiunge realmente con lui. Infatti, Adamo afferma di non averli mai visti muovere (I-2.2.5.4, punto B4.4).

Tuttavia, a chi voglia approfondire l'argomento della seduzione malriuscita da parte della moglie di Putifarre, si può raccomandare di leggere per es. Flavius, *Historiarum antiquitatis iudaicae libri I-V*, II, cap. 4 (in *The latin Josephus I*, Aarhus & København 1958).

Da aggiungere infine che il gioco non reggerebbe se Eco avesse dato a Salvatore un altro nome.

XI. Il nome di Malachia

Su un'ipotesi di come spiegare il nome di Malachia.

(Riferimento: I-2.2.5.10, nota 1)

Si sa che Adriano V (il personaggio DC che corrisponde a Malachia: vedi il capitolo citato) aveva una nipote che si chiamava Alagia; lo dice Adriano stesso nel canto XIX del *Purgatorio*: "Nepote ho io di là c'ha nome Alagia" (*Purg.*, XIX, 142). Di questa nipote del papa sappiamo che era andata sposa ad uno dei marchesi Malaspina, probabilmente Moroello Malaspina (Vernon-*Purg.*, II, p. 134). Comunque, sia che il marito di Alagia fosse Moroello o un altro marchese Malaspina, il suo nome può in ogni modo essere identificato con "ALAGIA M", dove la "M" sta per indicare "Malaspina".

Ora, applicando una inversione su tale forma di nome si ha: "M ALAGIA" (in tutta conformità, del resto, con il modo burocratico italiano di registrare un nome: Malaspina Alagia). Partendo da queste lettere arriviamo, attraverso un semplice processo, una "riduzione del vuoto", a questa combinazione di lettere: MALAGIA. E, dobbiamo ammetterlo, il passo da MALAGIA a MALACHIA non è tanto difficile da fare, anche se il nome del monaco probabilmente si pronunciava "Malachía" (come oggi), mentre Alagia ha l'accento sulla seconda *a*.

Vediamo quindi che è possibile stabilire un legame tra la persona di Malachia e quella di Adriano V, legame che consiste di un'identificazione diciamo nominale, fatta attraverso una terza persona (Alagia) associata ad uno dei protagonisti (Adriano V): un caso, cioè, di "guilty by association". Abbiamo insomma creato un'ipotesi, plausibile o no, che spieghi la scelta del nome del bibliotecario, ipotesi del resto che s'inserisce bene nel campo delle cose comiche; si rammenti la lezione di Aristotele (del libro proibito) sulla commedia: "Mostreremo quindi come il ridicolo dell'eloquio nasca dagli equivoci tra parole simili per cose diverse ... dai giochi di parole ... dagli errori di pronuncia ..." (*Nome*, p. 472).

XII. Il salmo 118 e il graduale *Sederunt principes*

Sul legame linguistico tra il graduale *Sederunt principes* (che si cantava in chiesa la mattina del Sesto giorno quando Malachia è morto) e il salmo 118 della *Vulgata*.

(Riferimento: I-2.2.5.10, nota 2)

Per il confronto abbiamo diviso il canto (secondo il testo a p. 414 del *Nome*) in quattro parti (a-d). Quindi:

	Sederunt principes	*Dal salmo 118*
a)	Sederunt principes et	Etenim sederunt principes, et
	adversus me loquebantur,	adversus me loquebantur; (v. 23)
b)	iniqui. Persecuti sunt me.	Iniqui persecuti sunt me,

	Adjuva me, Domine,	adiuva me. (v. 86)
c)	Deus meus salvum me fac	Tuus sum ego; salvum me fac, (v.94)
d)	propter magnam misericordiam tuam	Misericordiae tuae multae, Domine; (v. 156)

Per evitare eventuali malintesi ricordiamo che del *Liber Psalmorum* c'è anche un'altra versione: quella del 24 marzo 1945 (”novam versionem latinam Instituti Biblici a Pio XII pro uso liturgico approbatam, die 24 martii 1945”; vedi la bibliografia). In questa versio la numerazione dei salmi è per lo più diversa, sicché al nostro salmo 118 della vecchia versione corrisponde il numero 119 di quella moderna, e così via.

Va pure aggiunto che esiste una novissima versione dei salmi, quella della cosiddetta *Nova Vulgata* (vedi sempre la bibliografia). In questa nuova versione, in cui si usa la numerazione della versione del 1945, il testo dei salmi corrisponde in primo luogo alla versione originale, sebbene ci siano non pochi passi che seguono la versione del 1945 o appaiono addirittura in una forma latina del tutto nuova.

Per quanto riguarda il verso 25 della vecchia versione del salmo (”Adhaesit pavimento anima mea”) – il verso che Dante sente pronunciare arrivato al quinto girone del Purgatorio (punto B2) – possiamo comunque aggiungere che nella versione del 1945 (salmo 119) si legge: ”Prostrata est in pulvere anima mea”, e nella *Nova Vulgata* (salmo 119 (118)) le parole suonano: ”Adhaesit pulveri anima mea”. Ma di queste nuove versioni le anime avare del quinto girone sapevano naturalmente ben poco.

XIII. Recitazione e canto nella chiesa la mattina del Sesto giorno

Su una ricostruzione sonora della scena nella chiesa, in cui s'inserisce il canto del *Dies irae*, nella mattina del Sesto giorno.

(Riferimento: I-2.2.5.11, nota 2)

A quanto si capisce dall'esposizione di Adso, nella chiesa si recitano prima le preghiere dell'ufficio dei morti (***Requiem aeternam*** e ***Kyrie eleison***), poi si canta. Che i monaci stessero pregando davvero prima del canto, risulta chiaro da come Adso descrive la scena: ”Mi sedetti in fondo alla chiesa, mi rannacchiai su me stesso per combattere il freddo. Sentii un poco di calore, mossi le labbra per unirmi al coro dei confratelli oranti. ... Trascorse molto tempo ... Poi il coro intonò il *Dies irae*...” (*Nome*, pp. 428-429).

La recitazione delle due preghiere doveva richiedere non poco tempo, poiché si trattava di una recitazione solenne in chiesa (cfr. le parole di Adso). Il *Dies irae*, durante il quale Adso ha il sogno della festa esuberante, è diviso in sei parti (ossia strofe): *Dies irae* (da cui il nome della sequenza), *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutatis* e *Lacrymosa*.

Ecco ora come si può ricostruire dal punto di vista sonoro la scena nella chiesa in base alle due preghiere e al canto. Le citazioni sono del ***Requiem*** (vedi la bibliografia).

– Recitazione:
Requiem aeternam, dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis, te decet hymnus, Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem; exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.
– Recitazione:
Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.
– Canto:
1) *Dies irae, dies illa solvet saeclum in favilla, teste David cum Sibylla. / Quantus tremor est futurus, quando judex est venturus, cuncta stricte discussurus.*
2) *Tuba mirum spargens sonum per sepulchra regionum, coget omnes ante thronum. ... Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur, unde mundus judicetur. / Judex ergo cum sedebit, quidquid latet apparebit, nil inultum remanebit. ...*
3) *Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis.*
4) *Recordare Jesu pie, quod sum causa tuae viae, ne me perdas illa die. ...*
5) *Confutatis maledictis, flammis acribus addictis, voca me cum benedictis. ...*
6) *Lacrymosa dies illa, qua resurget ex favilla judicandus homo reus. / Huic ergo parce Deus, pie Jesu Domine, dona eis requiem! Amen!*

XIV. Il resto della formula magica

Su un segnale apocalittico (”Ascende huc”), fine di una catena interpretativa particolare ivi esposta.

(Riferimento: I-2.2.5.12, punto B2, scena NR, quarta tappa)

Per collegare la scena NR alla scena corrispondente della DC abbiamo usato una sola parte del testo apocalittico indicato ermeticamente – come si suppone – nella formula ”Age primum ecc.”, quella parte cioè in cui s’inserisce l’invito a salire in Cielo (”Ascende huc”). Ma il testo indicato contiene anche più parti: il resto del primo verso e tutto il settimo verso, sempre del quarto capitolo.

Prima di continuare può essere utile avere a disposizione un testo a cui riferirsi nei ragionamenti che seguono. Diamo perciò in esplicito tutta la prima parte (versi 1-7) del quarto capitolo dell’*Apocalisse*. In questa parte sono naturalmente i versi 1, 4 e 7 a rappresentare i punti più interessanti; gli altri versi, che sono di minor importanza, li inseriamo per dare continuità al contesto. Citiamo dunque dall’*Apocalisse*:

> (4:1) ”Post haec vidi: et ecce ostium apertum in caelo, et vox prima, quam audivi tanquam tubae loquentis mecum, dicens: Ascende huc, et ostendam tibi quae oportet fieri post haec.”
> (4:2-3) ”Et statim fui in spiritu: et ecce sedes posita erat in caelo, et supra sedem sedens. Et qui sedebat similis erat aspectui lapidis iaspidis ...”
> (4:4) ”Et in circuitu sedis sedilia viginti quatuor: et super thronos viginti quatuor seniores sedentes, circumamicti vestimentis albis, et in capitibus eorum coronae aureae.”

> (4:5-6) ”Et de throno procedebant fulgura, et voces, et tonitrua: ... et in circuitu sedis quatuor animalia plena oculis ante et retro.”
> (4:7) ”Et animal primum simile leoni, et secundum animal simile vitulo, et tertium animal habens faciem quasi hominis, et quartum animal simile aquilae volanti.”

Continuando il discorso possiamo ora domandarci se le parti restanti (il resto del primo verso e tutto il settimo verso), da un punto di vista interpretativo e con riferimento al contesto globale del *Nome della rosa*, siano neutre o meno: cioè, se ci sia o no qualche legame nascosto anche tra queste parti e il libro di Eco. La domanda è lecita, tanto più che la formula enigmatica, come ben sappiamo, ha un ruolo importantissimo per lo sviluppo generale della trama del libro. La nostra opinione è che non tutte queste parti siano neutre.

Qui si suggerisce pertanto una soluzione come si possa effettivamente collegare in modo diretto almeno tre altre parti della formula (le più importanti) ad altrettante vicende del *Nome della rosa*; e più precisamente: a) ”et ecce ostium apertum in caelo” (parte del primo verso) si collega all’apertura della porta del finis Africae; b) ”et ostendam tibi, quae oportet fieri post haec” (altra parte del primo verso) si collega al divoramento della *Commedia* di Aristotele; c) ”Et animal primum simile leoni ecc.” (tutto il settimo verso) si collega alla contemplazione del portale della chiesa da parte di Adso il primo giorno.

Le parti che apparentemente non vengono usate sono le seguenti: ”Post haec vidi:” e ”et vox prima, quam audivi tanquam tubae loquentis mecum, dicens:”, tutt’e due appartenenti al primo verso. Dal loro modo d’inserimento in quel verso si vede tuttavia come siano da considerarsi piuttosto quali parti introduttive alle altre parti più importanti: sembrano cioè d’importanza secondaria. (Per la ”tuba loquens” vedi comunque la nota 11 più sotto.)

Prima di entrare nell’analisi vogliamo sottolineare che si tratta di un’ipotesi nostra per risolvere il problema iniziale, quale l’abbiamo impostato noi stessi. Abbiamo tuttavia scelto di esporla qui per due motivi: 1) il problema sorge, come ricordiamo (I-2.2.5.12), dal fatto che siamo riusciti, attraverso una serie interpretativa contenente anche qualche passo ardito, a definire un legame fra il testo apocalittico e l’eseguimento dell’ordine enigmatico per aprire la porta del finis Africae. Se dunque questi passi interpretativi hanno forza anche di proporci un problema ragionevole (quello di sopra) del quale si possa formulare una soluzione intelligibile (di cui più sotto), allora diremmo che la conclusione in cui sfocia la linea interpretativa, deve dirsi corroborata; 2) l’altro motivo è che fra questi legami c’è anche l’episodio con il cieco Jorge che divora la *Commedia* di Aristotele. E quest’ultimo atto ci porterà a definire un simbolismo del tutto particolare che riguarda la struttura omologa NR/DC presa nella sua totalità; vedi lettera b. Ci pare insomma che la soluzione suggerita per arrivare a definire tale simbolismo sia di pertinenza non trascurabile per l’analisi globale della traccia della commedia.

Ma ecco ora in concreto i legami con le relative analisi (a-c):

a. *”et ecce ostium apertum in caelo”* (Apocalypsis 4:1)
”et ecce ostium ecc.” corrisponde strutturalmente all’apertura della porta del finis Africae. Per arrivare a tale conclusione dobbiamo considerare che ”finis Africae” significa il punto terminale del continente Africa, rappresenta cioè la sua estremità meridionale.([7]) E per l’estremità meridionale dell’Africa si suole, com’è noto, indicare il Capo di Buona Speranza.([8]) Si può pertanto stabilire – da un certo punto di vista da noi scelto – un’equivalenza tra il finis Africae e il Capo di Buona Speranza.

Continuiamo l’analisi. In italiano la parola ”capo” può significare (fra l’altro) sia ”principio” che ”fine” (”da capo”, ”venire a capo”). In tale chiave l’equivalente linguistico di ”Capo di Buona Speranza” è quindi: principio o fine della buona speranza. Se vogliamo interpretare quest’espressione sotto un aspetto religioso, la soluzione più immediata è naturalmente Dio stesso; cfr. per es. quello che Dante dice nell’ultima parte della sua lettera a Cangrande intorno all’obiettivo finale dell’uomo: ”invento principio seu primo, videlicet Deo, nichil est quod ulterius queratur, cum sit Alfa et O, idest principium et finis, ut visio Iohannis designat” (***Epistola XIII***, par. 33); ed è sempre verso l’ultimo fine (cioè Dio) che è indirizzata la speranza umana: ”Ad primum ergo dicendum quod spes est de futura beatitudine sicut de ultimo fine” (San Tommaso, *Summa I/II*, q. 69, a. 2, ad 1).

Se poi sappiamo che nel linguaggio della ***Bibbia*** è possibile, attraverso una metonimia, rappresentare Dio proprio con i termini ”Caelum” o ”Caeli” (”Pater, peccavi in caelum, et coram te” (*Lucas*, 15:18); ”appropinquavit enim regnum caelorum” (*Matt*., 3:2)), siamo in grado di concludere che, con l’aiuto di certe chiavi interpretative, è possibile stabilire un’equivalenza tra il finis Africae e il Cielo. In sintesi le chiavi interpretative sono queste: finis Africae → Capo di Buona Speranza → principio o fine della buona speranza → Dio → il Cielo (Caelum o Caeli). Serie i cui nessi rappresentano rispettivamente un’interpretazione geografica, linguistica, teologica e biblica dell’elemento iniziale.

Se qualcuno a questo punto pensa che i suggeriti balzi interpretativi siano troppo arditi e perciò inverosimili, ricordiamo, riferendoci in primo luogo a I-1.4, sez. 2, che a Eco stesso piace evidentemente assai giocare anche in modo avanzato con le parole e con i segni in generale; vedi là per es. questa serie ardita prodotta da lui stesso (*I limiti dell’interpretazione*, pp. 8-9): trenta fichi donati (partenza) → frutti (attraverso una sineddoche) → influenze astrali positive (attraverso una metafora) → la Grazia Divina (attraverso un’allegoria).

Dunque, quando la porta del finis Africae si apre, è possibile dire che si sta verificando un’azione dello stesso ritmo strutturale di ”et ecce ostium apertum in caelo”.

b. *”et ostendam tibi, quae oportet fieri post haec”* (Apocalypsis 4:1)
Sotto l’insegna di ”et ostendam tibi ecc.” si colloca quest’elemento: Adso vede come il libro di Aristotele viene divorato da Jorge, il monaco cieco. Ecco come:

Entrati che sono nel finis Africae, Adso e Guglielmo incontrano Jorge, custode fanatico della *Commedia* di Aristotele.([9]) La scena con Jorge raggiunge il suo culmine drammatico quando lui, davanti agli occhi di Adso e Guglielmo, prende a divorare le pagine velenose del libro: ”incominciò con le sue mani scarnite e diafane a lacerare lentamente, a brani e a strisce, le pagine molli del manoscritto, ponendosele a brandelli in bocca, e masticando lentamente come se consumasse l’ostia e volesse farla carne della propria carne” (*Nome*, p. 483).

In questo momento sembra che si assista a un atto pieno di simbolismo sottile (e mirabile):

L’atto del divoramento del libro del Filosofo, cioè la consumazione della sua *Commedia*, può essere sintetizzato con queste parole: ”la commedia è consumata”. Con il verbo ”consumare” intendiamo allora indicare il concetto di ”mangiare”. Ma il verbo ”consumare” ha anche il significato di ”portare a fine”, ”portare a compimento”, come abbiamo già visto in relazione alla consumazione del cuore di Dante (I-2.2.2, punto B1.5). Usando quest’ultimo significato del verbo, l’interpretazione delle parole ”la commedia è consumata” è invece così: ”la commedia è portata a compimento”.

Insomma, quando Adso guarda Jorge divorare il libro di Aristotele assiste, senza saperlo, a un segnale della ”commedia portata a compimento”. E come si vede in I-3 dove si presenta un’interpretazione globale di tutta la struttura omologa NR/DC, con l’ultimo elemento omologo – cioè l’elemento con la morte di Adso e la sua unione con Dio – si giunge a una struttura completa che nella sua totalità (considerati il principio e la fine) segue il ritmo strutturale proprio della commedia quale essa è definita da Dante stesso.

Decifrato il simbolismo latente della *Commedia* divorata, è quindi possibile interpretare in modo intelligibile anche queste parole dell’*Apocalisse*: ”et ostendam tibi, quae oportet fieri post haec”.

Per evidenziare tutta la linea concettuale esposta in questo punto (b), potrà essere utile riassumere i pezzi interpretativi. Abbiamo così:

– l’*Apocalisse* dice: ”et ostendam tibi, quae oportet fieri post haec”;
– entrato nel finis Africae, Adso assiste (insieme con Guglielmo) al divoramento della *Commedia* di Aristotele (”la commedia è consumata”);
– questo divoramento è un segnale (o atto rituale, se vogliamo usare un’altra espressione) della ”commedia portata a compimento”;
– il compimento della commedia è proprio ciò che accade, dal punto di vista strutturale, al termine della vita di Adso, cioè ”post haec”.

Con ciò ci pare d'aver dimostrato come sia possibile arrivare a stabilire un legame coerente fra le parole dell'*Apocalisse* ("et ostendam tibi ecc.") e la scena con Jorge che sta divorando il libro di Aristotele davanti agli occhi di Adso appena entrato nel finis Africae.

c. *"Et animal primum simile leoni, et secundum animal simile vitulo, et tertium animal habens faciem quasi hominis, et quartum animal simile aquilae volanti"* (Apocalypsis 4:7)

I quattro animali del settimo verso del quarto capitolo dell'*Apocalisse* hanno i loro corrispondenti nel portale della chiesa dell'abbazia, lo stesso portale che Adso ammira con tanto rapimento il primo giorno appena giunto all'abbazia. Sono gli animali che formano un gruppo a sé intorno alla figura assisa sul trono (Dio): "Davanti al trono, sotto i piedi dell'Assiso, scorreva un mare di cristallo e intorno all'Assiso, intorno al trono e sopra il trono, quattro animali terribili – vidi – terribili per me ..." (*Nome*, p. 49). (Come ricordiamo, abbiamo già avuto occasione di analizzare le figure del portale: vedi I-2.2.5.1.)

Per miglior precisione definiamo qui sotto gli animali corrispondenti:

– Il primo animale descritto da Adso è un uomo([10]): "non tutti [gli animali] potevano dirsi terribili, perché bello e gentile mi apparve l'uomo che alla mia sinistra (e alla destra dell'Assiso) porgeva un libro" (ibid.). L'*Apocalisse* dice: "et tertium animal habens faciem quasi hominis";
– Il secondo animale descritto è un'aquila con le ali alzate: "Ma orrenda mi parve dal lato opposto un'aquila, il becco dilatato, le piume irte disposte a lorìca, gli artigli possenti, le grandi ali aperte" (ibid.). Il quarto animale dell'*Apocalisse* è un'aquila in atto di volare: "et quartum animal simile aquilae volanti";
– Il terzo e il quarto animale nel portale sono rispettivamente un toro, cioè un bovino maschio, e un leone: "E ai piedi dell'Assiso, sotto alle due prime figure, altre due, un toro e un leone" (ibid.). Nell'*Apocalisse* i primi due animali sono rispettivamente un leone e un vitello, cioè un bovino maschio: "et animal primum simile leoni, et secundum animal simile vitulo".

Per rafforzare ancora questo già evidente legame fra i quattro animali del portale della chiesa e gli animali del verso apocalittico si può aggiungere questa circostanza: nel portale i quattro animali intorno a Dio ne stanno cantando continuamente le lodi: "quattro animali terribili – vidi – terribili per me che li guardavo rapito, ma docili e dolcissimi per l'Assiso, di cui cantavano le lodi senza riposo" (ibid.). Nell'*Apocalisse*, nel verso che segue al verso con gli animali, si dice così su questi quattro animali: "et requiem non habebant die ac nocte, dicentia: Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus, qui erat, et qui est, et qui venturus est" (*Ap*., 4:8).

Se dunque il legame con questo verso dell'*Apocalisse* e l'ammirazione di Adso davanti al portale è tutto chiaro, resta tuttavia un punto importante da aggiungere: in questa sua ammirazione c'è un'indicazione che conduce direttamente all'episodio dell'apertura della porta del finis Africae. Nel rapimento, ammirando il portale, Adso dice infatti di aver avuto una visione, nella quale vedeva fra l'altro una porta aperta in Cielo:

> E tramortito (quasi) da quella visione [delle figure del portale], incerto ormai se mi trovassi in un luogo amico o nella valle del giudizio finale, sbigottii ... e mi parve di udire (o udii davvero?) quella voce e vidi quelle visioni che avevano accompagnato la mia fanciullezza di novizio ... e nel deliquio dei miei sensi debolissimi e indeboliti udii una voce potente come di tromba ... E vidi una porta aperta nel cielo (*Nome*, pp. 52-53)([11])

*

Considerando ora tutto ciò che è stato esposto fin qui intorno all'apertura del finis Africae (inclusa l'esortazione "ascende huc" che abbiamo usato per l'elemento omologo NR/DC 17 e che precede "et ostendam tibi ecc."), siamo in grado di definire un'intera serie di analogie e corrispondenze, serie che s'impernia simmetricamente sul quarto verso del quarto capitolo dell'*Apocalisse* (punto centrale dei versi 1 e 7), e che – così ci pare – evidenzia chiaramente l'importanza simbolica dell'episodio. La serie è questa:

APOCALYPSIS 4:4 (punto centrale)
"et super thronos viginti quatuor"
Davanti alla porta del finis Africae, con sopra il versetto dell'*Apocalisse* 4:4, Guglielmo eseguisce l'ordine dell'"age primum et septimum de quatuor". Adso fa luce osservando l'operazione del suo Maestro. Quando questi preme le lettere indicate (*q* e *r*), Adso riceve un segnale sonoro (i due scatti), il quale, con un'interpretazione "apocalittica", porta al primo e al settimo verso del cap. 4 dell'*Apocalisse*. Attraverso questi versi Adso assiste (senza saperlo) a una catena di preannunci che riguardano lui stesso, e cioè:

APOCALYPSIS 4:1 (primo punto estremo)
a) *"et ecce ostium apertum in caelo"*
La porta del finis Africae (del Cielo) si aprirà.

b) *"Ascende huc"*
Adso entrerà nel finis Africae (nel Cielo).

c) *"et ostendam tibi, quae oportet fieri post haec"*
Assisterà al divoramento della *Commedia* di Aristotele, segno della "comoedia consummata", cioè che la struttura globale di tutte le vicende del libro, la storia di Adso da Melk, sarà portata a fine.

APOCALYPSIS 4:7 (secondo punto estremo)
"Et animal primum simile leoni ecc."
Nell'atto di ammirare rapito il portale con i quattro animali intorno al trono dell'Assiso, Adso vede in una visione una porta aperta nel Cielo, preannuncio di quello che accadrà. E siamo di ritorno davanti alla porta del finis Africae.

Infine, con quest'ultimo ritorno al principio si potrebbe dire che il circolo è chiuso, o, come Guglielmo di Machaut canta in una sua canzone (***Ma fin est mon commencement***), "la mia fine è il mio cominciamento, e il mio cominciamento è la mia fine".

XV. Che cosa Dino Provenzal, commentatore della *Commedia*, intenda per "profondo mistero" e "grazia divina"

Su quello che Dino Provenzal pare intenda per "profondo mistero" e "grazia divina" nel suo commento alle ultime parole della *Commedia*.

(Riferimento: I-2.2.6, nota 1)

Cerchiamo di interpretare i due concetti, non senza grande rispetto innanzi a tali temi. Dunque:

Il profondo mistero. Con queste parole il Provenzal si riferisce in particolare alle parole di Dante "veder volea come si convenne / l'imago al cerchio e come vi s'indova" (*Par.*, XXXIII, 137-138). Più precisamente si tratta di questo:

Dante è già pervaso dal lume divino, ma cercando di penetrar proprio in fondo alla fonte della luce per capire l'Ultima Cosa, non ci riesce ancora. Ma si osservi qui che per "l'Ultima Cosa" non s'intende una vaga idea di qualcosa di misterioso o di "divino", bensì un complesso intrecciato di forme simboliche che si armonizzano fra di loro. In effetti, Dante è ben esatto nel descrivere quello che vede in questa che rappresenta la parte finale di tutta la sua visione "ultra quam nihil". Insomma, in questo contesto "capire l'Ultima Cosa" equivale all'atto preciso di capire come una forma circolare della persona del figlio (Gesù), forma che appartiene alla trinità di tre cerchi lucenti apparsi a Dante nella chiarezza della fonte divina, possa nello stesso tempo configurarsi alla forma umana. Però, anche tale spiegazione può sembrare un po' oscura, per cui pensiamo sia bene fare un riassunto dei passi chiave, usando le parole di Dante stesso. Ecco dunque i passi più importanti del momento (*Par.*, XXXIII, 115-139):

– I tre cerchi: "Nella profonda e chiara sussistenza / dell'alto lume parvermi tre giri / di tre colori e d'una contenenza" (vv. 115-117);
– il cerchio della persona del figlio: "e 'l terzo parea foco / che quinci e quindi igualmente si spiri" (vv. 119-120);
– Dante vede una forma umana configurarsi man mano al cerchio del figlio: "Quella circulazion ... dentro da sé ... mi parve pinta della nostra effige" (vv. 127-131);
– Dante vuole capire l'armonia perfetta tra la forma umana e il cerchio del figlio: "veder volea [io] come si convenne / l'imago al cerchio e come vi s'indova" (vv. 137-138);
– ma non ci riesce: "ma non eran da ciò le proprie penne" (v. 139). Poi viene il

> fulgore illuminatore (”se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne” (vv. 140-141)).

La grazia divina. Per la ”grazia divina” che tocca a Dante di ricevere nel momento del ”fulgore” e che lo aiuta a ”cernere Deum”, cfr. ciò che San Tommaso dice in materia (già citato in I-2.2.6, punto B2):

> Cum igitur virtus naturalis intellectus creati non sufficiat ad Dei essentiam videndam ... oportet quod ex divina gratia superaccrescat ei virtus intelligendi. Et hoc augmentum virtutis intellectivae illuminationem intellectus vocamus ... Et istud est lumen de quo dicitur Apoc. 21,23, quod ‘claritas Dei illuminabit eam’, scilicet societatem beatorum Deum videntium. (***Summa I***, q. 12, a. 5, resp.)

E la ***Summa*** (***Supplementum***) ci informa pure in che forma tale grazia ci possa pervenire:

> Et ita patet quod per nullam similitudinem receptam in intellectu creato potest Deus intelligi ita quod essentia eius videatur immediate. Unde etiam quidam, ponentes divinam essentiam per hunc modum videri, dixerunt quod ipsa essentia non videbitur, sed quidam fulgor, quasi radius ipsius. (***Summa Suppl.***, q. 92, a. 1, resp.)

A parte tali ragionamenti non dobbiamo mai dimenticare che quello che Dante ”vide” nel profondo della luce divina, non fu una sorta di essenza astratta, ma l’amore: ”l’amor che move il sole e l’altre stelle” (***Par.***, XXXIII, 145).

XVI. Le trombe apocalittiche([12])

Sulla serie delle trombe apocalittiche.

(Riferimento: I-2.3, prima sezione, nonché passim tra i capitoli)

Come abbiamo potuto constatare più volte, le trombe apocalittiche hanno una parte rilevante per lo sviluppo delle vicende dell’abbazia. È bene perciò fare un’esposizione esplicita di questi legami particolari. Si tratta più precisamente di collegare certa tromba con la morte di certa persona dell’abbazia. Nelle sue indagini Guglielmo è arrivato a stabilire legami fra le prime cinque trombe e altrettanti avvenimenti fatali all’abbazia, e cioè: tromba 1: la morte di Adelmo; tromba 2: la morte di Venanzio; tromba 3: la morte di Berengario; tromba 4: la morte di Severino; tromba 5: la morte di Malachia. Ecco come conclude i suoi risultati:

> A causa di una frase di Alinardo mi ero convinto che la serie dei delitti seguisse il ritmo delle sette trombe dell’Apocalisse. La grandine per Adelmo, ed era un suicidio. Il sangue per Venanzio, ed era stata una idea bizzarra di Berengario; l’acqua per Berengario stesso, ed era stato un fatto causale; la terza parte del cielo per Severino, e Malachia aveva colpito con la sfera armillare perché era l’unica cosa che si era trovato sottomano. Infine gli scorpioni per Malachia... (***Nome***, p. 473)([13])

Esaminando questa conclusione di Guglielmo sui legami fra tromba e suo

corrispondente avvenimento fatale all'abbazia, troviamo che lui ha coniato il pensiero secondo la seguente formula: "qualcosa associato alla rispettiva tromba per una determinata persona morta". Applicando tale formula sui legami definiti vediamo in esplicito i nessi del suo ragionamento:

> *Tromba 1: la grandine per Adelmo*
> Et primus angelus tuba cecinit, et factum est grando, et ignis, mista in sanguine (***Ap.***, 8:7)
>
> *Tromba 2: il sangue per Venanzio*
> Et secundus angelus tuba cecinit: et tanquam mons magnus igne ardens missus est in mare, et facta est tertia pars maris sanguis (8:8)
>
> *Tromba 3: l'acqua per Berengario*
> Et tertius angelus tuba cecinit, et cecidit de caelo stella magna, ardens tanquam facula, et cecidit in tertiam partem fluminum et in fontes aquarum: et nomen stellae dicitur Absinthium, et facta est tertia pars aquarum in absinthium; et multi hominum mortui sunt de aquis, quia amarae factae sunt (8:10-11)
>
> *Tromba 4: la terza parte del cielo per Severino*
> Et quartus angelus tuba cecinit: et percussa est tertia pars solis, et tertia pars lunae, et tertia pars stellarum, ita ut obscuraretur tertia pars eorum (8:12)
>
> *Tromba 5: gli scorpioni per Malachia*
> Et quintus angelus tuba cecinit: et vidi stellam de caelo cecidisse in terram et data est ei clavis putei abyssi. Et aperuit puteum abyssi: et ascendit fumus putei ... et obscuratus est sol, et aer de fumo putei; et de fumo putei exierunt locustae in terram, et data est illis potestas, sicut habent potestatem scorpiones terrae (9:1-3)

Ma le trombe erano sette. Ne mancano insomma due perché si possa dire che la serie delle trombe apocalittiche sia consumata dal punto di vista di morti avvenute secondo la formula di Guglielmo. Lui stesso teme infatti che dopo la morte di Malachia possa accadere un'altra morte che sia in qualche modo collegata alla sesta tromba (sebbene non creda più all'ipotesi che ci sia una persona maligna che abbia effettivamente distribuito le morti secondo la voce dell'*Apocalisse*). E siccome la sesta tromba parla tanto di cavalli (vedi più sotto: "Tanto che ecc."), egli si reca insieme con Adso alle stalle per controllare che niente vi sia accaduto. Parlando poi con Jorge, dopo essere entrato nel finis Africae la notte dell'ecpirosi, prima dell'incendio catastrofale, egli dice così della sua visita alle stalle: "Tanto che questa sera, quando allo schema apocalittico non credevo ormai più, insistetti per controllare le stalle [con i cavalli], dove mi attendevo lo squillo della sesta tromba" (*Nome*, p. 474).

Ma durante la visita non si verificò nessuna morte. È da escludere quindi che la sesta tromba suonasse a quell'occasione. Affidandoci tuttavia sull'intuizione di Guglielmo che sospettava che un'eventuale sesta tromba dovesse essere "udita" proprio alle stalle dei cavalli, continuiamo l'analisi cercando più avanti nell'arco cronologico qualche altro legame fatale fra tromba e cose equine; e lo troviamo: si tratta del vecchio Alinardo che muore travolto da Brunello la mattina dell'ecpirosi, il

giorno dopo la visita di Adso e Guglielmo alle stalle. Si aggiunge che il travolgimento dovette sicuramente accadere non molto lontano dalle stalle perché Brunello, insieme con tutti gli altri animali, si aggiravano quella mattina caotica appunto nella zona fra dormitorio ed Edificio (I-2.2.5.13, sez. A).

Abbiamo già avuto occasione di esaminare il travolgimento del vecchio Alinardo (I-2.2.5.13, punto B6), ma ecco un'altra volta il contatto mortale fra Alinardo e Brunello:

> Vidi il vecchio Alinardo, che s'aggirava smarrito senza aver compreso cosa accadesse, travolto dal magnifico Brunello, aureolato di fuoco, trasportato nella polvere e ivi abbandonato, povera cosa informe. Ma non ebbi né modo né tempo di soccorrerlo, né di piangere la sua fine, perché scene non dissimili avvenivano ormai per ogni dove. (*Nome*, 493)

Da questa citazione risulta chiaro come il vecchio monaco anche morisse in conseguenza del travolgimento, perché altrimenti Adso non avrebbe scritto "né di piangere la sua fine", dove "fine" va preso, s'intende, nel suo significato di "morte".

Seguendo ora sia l'intuizione di Guglielmo come una bussola per arrivare ad una soluzione della sesta tromba, sia la sua formula per i legami fra tromba e morte ("qualcosa associato ecc."), concludiamo che la soluzione del travolgimento di Alinardo ha l'apparenza di essere del tutto giusta; tanto che sembra che possiamo senza esitazione formulare questa scheda per i cavalli della penultima tromba:

> *Tromba 6: i cavalli per Alinardo*
> Et sextus angelus tuba cecinit: ... Et ita vidi equos in visione: ... et capita equorum erant tanquam capita leonum: et de ore eorum procedit ignis, et fumus, et sulphur. Et ab his tribus plagis occisa est tertia pars hominum (*Ap.*, 9:13-18)([14])

Infine dobbiamo cercare la settima tromba apocalittica, sempre seguendo la formula di Guglielmo. Considerando la struttura complessiva del *Nome della rosa*, in quella forma che l'abbiamo definita nel presente lavoro, cioè una che comincia con la morte di Adelmo e finisce con la morte di Adso (I-1.4, sez. 1), sarà compito facile trovarla, specialmente se vogliamo giungere ad una soluzione simmetrica. Infatti, come la prima tromba si collega ad una morte all'inizio della struttura NR (la morte di Adelmo), così deve l'ultima tromba collegarsi ad una morte avvenuta alla fine della stessa struttura. Accettando tale via simmetrica arriviamo naturalmente a considerare la morte di Adso (che conclude la struttura NR) come l'avvenimento da accoppiare a quest'ultima tromba. Ma prima di formulare la scheda della settima tromba, bisogna controllare che la morte di Adso possa effettivamente, e senza ragionamenti complicati, adeguarsi alla formula di Guglielmo. E neanche questo processo analitico presenta difficoltà: la morte di Adso, secondo l'analisi eseguita in I-2.2.6, è infatti caratterizzata dal contatto con la divinità, cioè dalla visione della divina essenza; e tale tratto importante della sua morte armonizza bene con ciò che accade con il suono

della settima tromba in cui, appunto, si espone la visione di Dio come una delle cose che si fanno notare nella scena. Ecco le parole di San Giovanni: ”Et septimus angelus tuba cecinit: ... Et viginti quatuor seniores, qui in conspectu Dei sedent in sedibus suis, ceciderunt in facies suas, et adoraverunt Deum, dicentes: Gratias agimus tibi, Domine Deus omnipotens, qui es, et qui eras, et qui venturus es” (*Ap.*, 11:15-17). (Aggiungiamo che nell’immagine di San Giovanni si deve naturalmente escludere che i seniori che sedevano ”in conspectu Dei”, fossero rivolti verso altra parte.)

Ci pare perciò sia senza pericolo terminare la serie dei legami apocalittici secondo la formula di Guglielmo con la definizione della seguente scheda:

> *Tromba 7: la visione di Dio per Adso*
> Et septimus angelus tuba cecinit: ... Et viginti quatuor seniores, qui in conspectu Dei sedent in sedibus suis, ceciderunt in facies suas, et adoraverunt Deum, dicentes: Gratias agimus tibi, Domine Deus omnipotens, qui es, et qui eras, et qui venturus es (ibid.)([15])

Possiamo ora sommare quanto abbiamo detto fin qui sui legami fra le trombe apocalittiche e le vicende del *Nome della rosa* (struttura NR). Seguendo la stessa scala temporale che abbiamo usato per la struttura omologa NR/DC e che si è dimostrata fruttuosa per l’analisi (cioè: ciò che accadde prima, durante e dopo i Sette giorni), arriviamo ad abbozzare questo schema:

Ciò che accadde prima dei Sette giorni:
tromba 1: la morte di Adelmo (inizio della struttura NR)
Ciò che accadde durante i Sette giorni:
tromba 2: la morte di Venanzio (avvenimento intermedio)
tromba 3: la morte di Berengario (idem)
tromba 4: la morte di Severino (idem)
tromba 5: la morte di Malachia (idem)
tromba 6: la morte di Alinardo (idem)([16])
Ciò che accadde dopo i Sette giorni:
tromba 7: la morte di Adso (fine della struttura NR)

Sapendo poi che tutte queste morti sono collegate in un modo o nell’altro a determinati episodi della struttura NR, che a loro volta sono associati ad altrettanti episodi avvenuti nella struttura DC, di modo che è stato possibile definire una corrispondente serie di elementi omologhi fra *Il nome della rosa* e *La Divina Commedia*, siamo in grado di completare lo schema in questo modo:

tromba 1: la morte di Adelmo: elemento omologo NR/DC 5
tromba 2: la morte di Venanzio: elemento omologo NR/DC 8
tromba 3: la morte di Berengario: elemento omologo NR/DC 10
tromba 4: la morte di Severino: elemento omologo NR/DC 14
tromba 5: la morte di Malachia: elemento omologo NR/DC 15
tromba 6: la morte di Alinardo: elemento omologo NR/DC 18
tromba 7: la morte di Adso: elemento omologo NR/DC 19

Si evidenziano quindi sette corrispondenze composte le quali sono da interpretare in questa chiave: tromba X (1, 2, 3...) si collega alla morte della persona Y (Adelmo, Venazio, Berengario...); questa morte fa parte di un episodio della struttura NR in base al quale, attraverso un processo di confronto con un episodio corrispondente della struttura DC, si definisce l'elemento omologo NR/DC Z (5, 8, 10...). Ossia:

tromba X → la morte di Y → elemento omologo NR/DC Z

XVII. Il complotto gnostico

Sull'esistenza di una serie di vicende che si potrebbe chiamare complotto gnostico e in cui fra Dolcino gioca un ruolo centrale.([17])

(Riferimento: I-2.3, nota 5)

Il sigillo del mondo (1) – Psicologia dello gnostico (2) – Tre personaggi e due elementi cruciali del complotto (3) – Le tappe del complotto (4) – Altri cinque personaggi (5) – Lista completa delle dramatis personae (6) – Qualche riflessione conclusiva (7).

1. *Il sigillo del mondo*

Come ben si sa, nella pianta della biblioteca si riconosce il riflesso del labirinto distrutto della cattedrale di Reims. Ma si sa pure che le piante non sono identiche: "È noto che la biblioteca in forma di labirinto ... possiede una pianta molto simile a (ma non identica con) quella del labirinto che c'era una volta sul pavimento della Cattedrale di Reims" (Stauder, *Nell'anno ottavo della pubblicazione del "Nome della Rosa"*, p. 445). E nessuno potrà obiettare a tale affermazione perché è così ovviamente vera (vedi fig. 40)([18]). Ma la differenza è importante in quanto ci spinge a riconoscere un altro segno complesso nella pianta della biblioteca. Per evidenziarlo giriamo di 45 gradi (senso orario) la pianta a p. 323 del *Nome della rosa* (qui pianta II) in modo da orientarla come era in realtà, cioè verso il nord (fig. 41a). Considerando poi con attenzione le grandi linee della biblioteca si vede come una triade di rozze strutture geometriche messe l'una sopra l'altra: prima c'è un quadrato; su di esso è poi posato un gran nodo cruciforme, ossia rossetta, con le estremità formate ad arco da cinque lati di quattro ettagoni non perfetti; e sopra il non visibile punto di mezzo della rossetta si vede una forma ottagonale vuota. Per quanto riguarda la forma vuota si aggiunge che nella pianta di tutta l'abbazia (pianta I) si osservano abbozzate nella struttura del pozzo otto linee che partendo dagli angoli della forma ottagonale tendono tutte verso il punto di mezzo, il quale però non si vede perché è occupato dalla lettera A (fig. 41b). E le linee, se le immaginiamo trasferite alla forma vuota della fig. 41a, sembrano proprio continuare le grandi linee murali della rossetta, quasi a completamento di un puzzle.([19])

Considerando ora in modo immaginativo la forma completa della rossetta – con le linee murali protratte fino al (non visibile) punto di mezzo – ci pare di veder rispecchiata in modo rozzo la sagoma di un simbolo assai vecchio, il cosiddetto

sigillo del mondo, uno dei simboli dello gnosticismo (fig. 41c). Per il termine di ”sigillo del mondo” vedi Ljungman, *Symbols - Encyclopedia of Western Signs and Ideograms* (online edition), simbolo 25:10, qui raffigurato tra le figure 42 dove si presentano alcuni altri simboli d’indirizzo gnostico, tutti con la stessa base cruciforme.

Questa velata connessione ideografica tra biblioteca e gnosticismo può naturalmente essere casuale, ma il fatto che le stanze del labirinto sono anche disposte secondo un sottile schema apocalittico in modo da formare una sorta di mappa del mondo, come un’eco del sigillo del mondo([20]), corrobora il nostro sospetto iniziale che *non* sia casuale. E questo sospetto ci sospinge a voler indagare di più per vedere se ci siano eventualmente altri elementi che leghino il pensiero gnostico all’abbazia e alla sua biblioteca. Ciò facendo aderiamo anche a quest’affermazione di Guglielmo (che spiega ad Adso il simbolismo dell’unicorno): ”Se vi è l’impronta deve esserci stato qualcosa di cui è impronta” (*Nome*, p. 319). Né si dimentichi che in Italia, attraverso i secoli, ci sono stati esempi di impronte di carattere gnostico lasciate sulle costruzioni religiose; si vedano per es. i mosaici sui pavimenti della basilica antica di Aquileia (secoli II-III, ”Aula Nord”) e della cattedrale medievale di Otranto (secolo XII).

Ma vediamo ora quanto lontano possiamo andare sulla traccia gnostica.

2. *Psicologia dello gnostico*

Per prima cosa suggeriamo di consultare un passo dei *Limiti dell’interpretazione* in cui si definisce un lato importante della psicologia dello gnostico e che pure s’inserisce in questo contesto in modo assai calzante, specialmente in considerazione della grande catastrofe che avvenne all’abbazia nell’ultimo giorno fatale. Eco scrive: ”Lo gnostico si trova a disagio in un mondo che avverte estraneo ed elabora un disprezzo aristocratico nei confronti della massa ... e attende un evento finale che del mondo determini il rovesciamento, l’eversione, la catastrofe rigeneratrice” (p. 48). Se poi sappiamo che per la gnosi ”l’uomo è vittima di un complotto cosmico” (p. 50), e che l’abbazia è una sorta di microcosmo – cioè un’immagine in miniatura del macrocosmo (speculum mundi)([21]) –, vedremo qui sotto come si possano definire i contorni di un gran complotto gnostico che vale per il mondo dell’abbazia, che sfocia nell’ecpirosi devastatrice di quel mondo e in cui anche la biblioteca con l’impronta gnostica ha la sua parte.

3. *Tre personaggi e due elementi cruciali del complotto*

Prima di esporre le tappe del complotto bisogna fare un breve esame di tre personaggi (fra Dolcino, Remigio e Jorge), di alcune lettere scritte da Dolcino e dell’inizio dell’incendio catastrofale. Facciamo l’esame in ordine lievemente invertito mettendo Jorge nell’ultimo posto.

a) *L'eresiarca fra Dolcino.* Sul conto di lui rileviamo in primo luogo che era convinto di essere stato mandato da Dio "per dissigillare le profezie e capire le scritture dell'antico e del nuovo testamento" (*Nome*, p. 229), e che aveva formato intorno a sé una setta elitistica che rappresentava la vera religione, la congregazione apostolica (pp. 230-231). Nelle cose divine e in tutto ciò che apparteneva alla religione, aveva insomma una chiara inclinazione elitistica, fatto che ci induce a concludere che fra Dolcino – come del resto molti altri capi di sette di eletti – era una persona che dal punto di vista psicologico aveva quello che Eco stesso chiama *tendenza gnostica*. Infatti, negli *Aspetti della semiosi ermetica* (cap. "La gnosi", sottocap. "La psicologia dello gnostico") egli scrive così su gruppi religiosi elitistici: "se vogliamo seguire la nostra distinzione iniziale, in tutti questi casi [molte correnti medievali e moderne] più che di richiamo allo gnosticismo del II secolo, si deve parlare di tendenza, sempre ricorrente, alla Gnosi come conoscenza dei misteri divini riservata a una élite" (p. 48).([22]) Cfr. anche l'etimologia della parola "gnosticismo": "The term Gnosticism is derived from the Greek word gnosis ('revealed knowledge'). To its adherents, Gnosticism promised a secret knowledge of the divine realm" (*Encarta 95*, voce "gnosticism").([23])

Ma ci sono più lati della personalità di Dolcino che sottolineano la sua tendenza gnostica, fra cui:

– Lui credeva in una chiesa rinnovata attraverso la distruzione del suo "male" (cioè il clero, i monaci e tutti gli altri che appartenevano alla Chiesa). Ascoltiamo Ubertino che spiega ad Adso:

> Diceva [Dolcino] che por fine a questa terza età della corruzione occorreva che tutti i chierici, i monaci e i frati morissero di morte crudelissima, diceva che tutti i prelati della chiesa, i chierici, le monache, i religiosi e le religiose e tutti coloro che fan parte degli ordini dei predicatori e dei minori, degli eremiti, e lo stesso Bonifazio papa avrebbero dovuto essere sterminati dall'imperatore prescelto da lui, Dolcino, e questo sarebbe stato Federico di Sicilia. (*Nome*, p. 230)

(Quanto alla "terza età", è quella che secondo Dolcino precede la quarta e buona in cui Dio stesso eleggerà un "papa angelico" e la chiesa sarà rinnovata "sino alla fine del mondo" (ibid., p. 231).)

Questa opinione di Dolcino, sommamente eretica, si rivela essere vicino all'"essenza" del pensiero gnostico: "The essence of Gnosticism has proved very durable: the view that the inner spirit of humanity must be liberated from a world that is basically deceptive, oppressive, and evil" (*Encarta 95*, voce "gnosticism").

– Rinunciava ai sacramenti della Chiesa e disprezzava il corpo umano; cfr. per es. questa parte del processo a Remigio del Quinto giorno, in cui Bernardo Gui interroga il cellario sulla sua partecipazione all'eresia di Dolcino:

> "e poi vi concedevate ogni licenza e ogni lussuria perché non credevate nel sacramento

> del matrimonio, né in alcun altro sacramento, e ritenendovi più puri degli altri vi potevate permettere ogni sozzura e ogni offesa del corpo vostro e del corpo degli altri? Parla!"
> "Sì, sì, io confesso la vera fede a cui avevo creduto allora con tutta l'anima" (*Nome*, p. 387)([24])

Confrontiamo questi punti eretici con le seguenti proposizioni tratte dal citato articolo dell'*Encarta 95*: "Some Gnostic sects rejected all sacraments"; "Other Gnostics held that because their souls were completely alien to this world, it did not matter what they did in it."

Quanto alla vita lussuriosa dei dolciniani ricordiamo che nella storia dello gnosticismo ci sono esempi di promiscuità esagerata (come pure un altrettanto esegerato ascetismo):

> Ireneus accuses the Valentinians([25]) of depravity. His reasoning presupposes that the Gnostics are, in modern terms, amoral, if not nihilistic. They are allowed to do everything, to violate every norm, for they are above every legal and ethical convention (Filoramo, *A History of Gnosticism*, pp. 185-186)

Insomma, in base a questo breve esame e sempre aderendo alla distinzione di Eco (menzionata sopra), non ci pare esagerato definire fra Dolcino una persona con una chiara tendenza gnostica.

b) ***Remigio.*** Il cellario aveva un curriculum vitae assai fuori del comune. Ne alleghiamo alcuni punti:

– Prima di venire all'abbazia era stato dolciniano e come tale aveva commesso una quantità impressionante di delitti addirittura mostruosi, parte dei quali viene alla luce durante il processo del Quinto giorno. Ecco un brano centrale del processo (Bernardo Gui domanda e Remigio risponde):

> "Quindi tu ammetti di aver praticato l'eresia di Dolcino, della strega Margherita e dei suoi compari. Tu ammetti di essere stato con loro mentre vicino a Trivero impiccavano molti fedeli di Cristo tra cui un bambino innocente di dieci anni? E quando impiccarono altri uomini alla presenza delle mogli e dei genitori perché non volevano consegnarsi all'arbitrio di quei cani? E perché ... ritenevate che nessuno potesse essere salvato se non apparteneva alla vostra comunità? Parla!"
> "Sì, sì, ho creduto queste cose e fatto quelle!"
> "Ed eri presente quando catturarono alcuni fedeli dei vescovi e alcuni ne fecero morire di fame in carcere, e a una donna gravida tagliarono un braccio e una mano, lasciandola poi partorire un bambino che subito morì senza battesimo? Ed eri con loro quando rasero al suolo e diedero alle fiamme i villaggi di Mosso, Trivero, Cossila e Flecchia, e molte altre località della zona di Crepacorio e molte case a Mortiliano e a Quorino ecc.?"
> "Sì, sì, io c'ero ... " (*Nome*, p. 386)

– Lui era davvero affetto dal contagio gnostico, ciò che rivela nella sua disperata preghiera alla fine del processo, invocando una serie di demoni, fra cui Samael, uno dei nomi del Demiurgo gnostico: "Abigor [demonio di grado superiore], pecca pro

nobis... Amon [demonio potente], miserere nobis... Samael, libera nos a bono... ecc." (*Nome*, p. 391). (Per "Samael" vedi per es. Couliano, *The Tree of Gnosis*, p. 94.)

– Nel 1307, pochi giorni prima della settimana santa e prima della battaglia finale di monte Rebello([26]), aveva avuto da Dolcino certe lettere indirizzate ad alcuni settari a Bologna (*Nome*, pp. 378, 383). Ma non aveva consegnato le lettere. Quando poi venne all'abbazia nel 1317 o qualche anno dopo([27]), chiese a Malachia di custodire i documenti per conto di lui. Malachia li depose nella biblioteca. (Può darsi perfino che li mettesse nel finis Africae perché, interrogato da Bernardo Gui durante il processo a Remigio, il bibliotecario confessa di averli collocati "nel più inattingibile dei penetrali della biblioteca" (p. 381).)

c) *Le lettere di Dolcino*. In queste lettere, che lui scrisse poco prima di consegnarle a Remigio (*Nome*, p. 383), si parla chiaramente di una grande distruzione imminente che doveva colpire la Chiesa. Nel processo a Remigio, Bernardo Gui ne riassume il contenuto:

> Potrei leggervi tutto quello che in esse si dice, e come Dolcino, paventando la sua fine imminente, affidi un messaggio di speranza – egli dice ai suoi confratelli – nel demonio! Egli li consola avvisando che ... questa distruzione [la completa distruzione di tutti i preti della Chiesa] non sarebbe stata lontana. (p. 383)

Le lettere portavano insomma un chiaro messaggio di sperare nel diavolo affinché la Chiesa subisse una grande distruzione dei suoi rappresentanti.

d) *L'inizio dell'incendio*. Ricordiamo che l'incendio catastrofale ha inizio nella biblioteca (nella sala Y dell'"YSPANIA" a cui Jorge è fuggito dopo aver cominciato a mangiare la *Commedia* aristotelica nell'finis Africae). Ecco i momenti iniziali delle fiamme: nel tumulto in cui Guglielmo e Adso cercano d'interrompere la consumazione della *Commedia*, Jorge si accorge ad un tratto del calore del lume che Adso teneva in mano; poi accade questo:

> [Jorge] abbandonò con la destra la presa sul libro, mosse la mano verso il lume e me lo strappò di colpo, lanciandolo in avanti...
> Il lume andò a cadere proprio nel mucchio di libri precipitati dal tavolo ... L'olio si versò, il fuoco si apprese subito a una pergamena fragilissima che divampò come un fascio di sterpi secchi. Tutto avvenne in pochi attimi (*Nome*, p. 486)

Da queste prime fiamme nasce tutto l'incendio che distruggerà l'abbazia.

e) *Jorge.* Quanto al ruolo di Jorge nell'incendio dell'abbazia ricordiamo che lui viene definito da Guglielmo come l'Anticristo, il rappresentante sulla terra del diavolo; ascoltiamo questo dialogo fra Adso e il suo maestro verso la fine della catastrofe:

> "Era la più grande biblioteca della cristianità," disse Guglielmo. "Ora," aggiunse, "l'Anticristo è veramente vicino perché nessuna sapienza gli farà più da barriera. D'altra parte ne abbiamo visto il volto questa notte."

> ”Il volto di chi?” domandai stordito.
> ”Jorge, dico.” (*Nome*, p. 494)([28])

Può anche essere istruttivo avere un ritratto di Jorge come si presentava agli occhi di Adso e Guglielmo dopo la sua fuga nella sala Y, la notte dell’incendio. È un ritratto che per certi aspetti (in particolare gli occhi e la bocca) ricorda il diavolo del famoso Codex Gigas (inizio del XIII secolo):

> Il suo volto, al chiarore rosso del lume, ci apparve ora orrendo: i lineamenti alterati, un sudore maligno gli striava la fronte e le gote, gli occhi di solito bianchi di morte si erano iniettati di sangue, dalla bocca gli uscivano lembi di pergamena come a una belva famelica che si fosse troppo ingozzata e non riuscisse più a trangugiare il suo cibo. (p. 486)

4. *Le tappe del complotto*

Procediamo adesso all’esposizione delle tappe del gran complotto, il quale, data l’impossibilità di verificarlo, è naturalmente un complotto solo ipotizzato, ma che riesce tuttavia a fornire una spiegazione coerente della strana coincidenza strutturale fra la pianta della biblioteca e il simbolo gnostico. Ecco in succinto le tappe:

a) L’ultimo piano dell’Edificio viene costruito a partire da una pianta che rispecchia in modo velato il sigillo del mondo, simbolo dello gnosticismo. Non sappiamo quando esattamente l’Edificio fosse eretto, ma pare almeno certo che la sua costruzione risalga a più secoli prima della settimana fatale e che da principio fosse una rocca; Guglielmo ci informa infatti: ”Nei secoli passati questa era una rocca (*Nome*, 167).

b) L’ultimo piano, il labirinto, è poi adibito a biblioteca da una comunità religiosa che da tanto tempo, ma dopo il periodo della rocca([29]), si era istallata sul luogo, e per mezzo delle lettere d’identificazione delle stanze della biblioteca i religiosi formano una sorta di mappa del mondo: si rammentino Hibernia, Yspania, Aegyptus, ecc. Con questo adattamento fanno anche armonizzare – probabilmente senza saperlo([30]) – la loro biblioteca con il simbolo gnostico, ossia il sigillo del mondo.

c) Nel 1317 o qualche anno dopo vengono deposte nella biblioteca stessa certe lettere scritte da una persona di tendenza gnostica (Dolcino) e contenenti un messaggio di sperare nel diavolo affinché si verifichi nell’ambito della Chiesa una grande distruzione.

Ma la distruzione non ha luogo, e le lettere rimangono, per così dire, in fermentazione gnostica nei penetrali della biblioteca fino alla settimana fatale.

d) La notte del Settimo giorno, infine, prende inizio l’incendio catastrofale. Comincia nella biblioteca attraverso l’opera di un rappresentante del diavolo (Jorge), proprio come sperava l’autore delle lettere fatali, cioè fra Dolcino, il quale, attraverso la griglia della ”psicologia dello gnostico”, passerebbe come uno dalle tendenze gnostiche. E così il complotto sarebbe stato consumato.

5. *Altri cinque personaggi*

Ma possiamo anche completare il quadro introducendo alcuni altri personaggi i quali, inconsciamente o no, hanno fatto la loro parte nel dramma: sono Malachia, la ragazza senza nome, Salvatore, la bella Margherita (amante di Dolcino) e Adso stesso.

a) *Malachia*. A quanto sembra, il rappresentante del diavolo (Jorge) aveva perfino controllato la deposizione nella biblioteca delle lettere con il messaggio di distruzione: nel processo a Remigio del Quinto giorno emerge infatti che fu Malachia a deporre i documenti nella biblioteca (*Nome*, p. 381); e di Malachia sappiamo che era più o meno un servo dello stesso Jorge; cfr. per es. questo passo del dialogo dell'ultima notte fra Guglielmo e Jorge, dove Guglielmo conclude: "e hai fatto nominare bibliotecario prima Roberto da Bobbio ... poi Malachia, che aveva bisogno del tuo aiuto e non faceva un passo senza consultarsi con te" (p. 468). E Malachia aveva certo anche consultato Jorge prima di deporre le lettere nella biblioteca.

b) *La ragazza senza nome*. Anche la ragazza aveva la sua parte nel complotto nel senso di essere uno degli anelli di una catena eretica che contaminava ritualmente l'innocente Adso.

Sappiamo infatti che essa si era prostituita avendo rapporti con Remigio (vedi per es. il dialogo fra Guglielmo e Salvatore del Quarto giorno, prima (*Nome*, pp. 271-272)). E Remigio, al tempo di Dolcino, aveva avuto rapporti con la bella Margherita, amante dello stesso Dolcino, ciò che si deduce dal seguente passo in cui il cellario, durante l'interrogatorio del Quinto giorno, descrive i particolari della fine di Dolcino e della sua amante: "E vidi Margherita tagliata a pezzi davanti agli occhi di Dolcino, e gridava, scannata che era, povero corpo che una notte avevo toccato anch'io..." (p. 390). Precisiamo che è difficile interpretare le parole "povero corpo che una notte avevo toccato anch'io..." se non in un solo modo, tanto più che nella setta di Dolcino uomini e donne "vivevano nella promiscuità più vergognosa" (p. 229). La ragazza aveva anche sedotto Adso, portatore del lume con cui cominciò l'incendio della biblioteca.

Questi contatti carnali sembrano formare, quasi in modo rituale o iniziatico, una linea carnale dall'impronta gnostica, linea che si definisce così:

Dolcino (con tendenze gnostiche) →
Margherita (amante di Dolcino) →
Remigio (dolciniano, amante temporaneo di Margherita) →
la ragazza senza nome (meretrice che si concede a Remigio) →
Adso (sedotto dalla ragazza).([31])

E non a caso, forse, l'ultimo anello della catena è una persona che dal punto di vista rituale può dirsi pura; come ricordiamo, l'esperienza con la ragazza fu per Adso la prima (ed ultima) volta che conobbe carnalmente una donna (*Nome*, p. 409). (Per

l'importanza della purezza sessuale nel mondo dei riti religiosi, rimandiamo per es. a *The Encyclopedia of Religion*, New York 1987, vol. 15, voce "Virginity".)([32])

Se aggiungiamo che Margherita è definita come una strega (cfr. per es. questa battuta di Bernardo Gui durante l'interrogatorio con Remigio: "Quindi tu ammetti di aver praticato l'eresia di Dolcino, della strega Margherita e dei suoi compari" (*Nome*, p. 386)), si potrebbe insomma dire che da un punto di vista gnostico, Dolcino si unisce ritualmente al puro Adso attraverso tre mediatori perfetti: una strega (Margherita), un eretico (Remigio) e una prostituta (la ragazza). Come si sa, una delle convinzioni gnostiche si formula in questo modo: "Bisogna conoscere il Male" (*Aspetti della semiosi ermetica*, p. 50).

c) *Salvatore*. La sua parte non è importante come quelle degli altri, ma è comunque lui a fare da mezzano fra la ragazza senza nome e Remigio (cfr. per es. *Nome*, p. 271): ha quindi la funzione di strumento per estendere la linea carnale da Dolcino, Margherita e Remigio fino alla ragazza senza nome, linea che poi terminerà in Adso.

Come informazione a parte sul conto di Salvatore ricordiamo che anche lui era stato seguace di Dolcino, ciò che si capisce per es. dal colloquio tra Guglielmo e Salvatore nel capitolo "Quarto giorno, prima": "[Guglielmo] Gli chiese di colpo: 'hai conosciuto Remigio prima o dopo essere stato con Dolcino?' Salvatore gli si inginocchiò ai piedi pregandolo tra le lacrime di non volerlo perdere e di salvarlo dall'inquisizione" (*Nome*, p. 272).

d) *Margherita*. Se vogliamo cercare una delle radici del complotto, può essere utile fare attenzione alla bella Margherita di fra Dolcino: secondo Ubertino fu infatti lei a condizionare la vita eretica del suo amante: "E io credo che senza le seduzioni di Margherita, Dolcino non si sarebbe dannato" (*Nome*, p. 233)([33]); e senza l'eresia di Dolcino le lettere fatali non sarebbero mai pervenute all'abbazia; e senza le lettere fatali non ci sarebbe stato più nessun messaggio di distruzione; e senza tale messaggio il meccanismo gnostico – almeno nell'ambito del complotto suggerito – non sarebbe mai dovuto scattare. Dunque, se questa linea ci porta a considerare Margherita come una condizione indispensabile per far scattare la fase dolciniana del complotto, allora diremmo che abbiamo seguito con successo la prima regola di un caso criminale, quella che dice "cherchez la femme".([34])

Adso. Anche il giovane Adso fa parte del complotto gnostico, però senza saperlo. Ma non possiamo (purtroppo) prescindere dal fatto che fu lui ad essere l'ultimo portatore del lume la cui fiamma provocò l'incendio catastrofale.([35]) E, come abbiamo esposto più sopra, lui era anche l'ultimo anello di una catena carnale cominciata con Dolcino.

6. *Lista completa delle dramatis personae*

Tenendo conto anche di questi ultimi personaggi siamo in grado di elencare tutta la serie di persone che in un modo o nell'altro hanno partecipato al gran complotto. Ecco la lista:

– *I costruttori (o il costruttore) dell'ultimo piano* dell'Edificio danno al piano una forma che rispecchia elementi essenziali del sigillo del mondo, il simbolo dello gnosticismo.
– *I monaci dell'abbazia* adibiscono l'ultimo piano a biblioteca, formandone (o permettendo di formarne) – con le lettere d'identificazione delle stanze – una sorta di mappa del mondo, quasi come una risposta segreta al sigillo.
– *Margherita*, strega e amante di fra Dolcino, il quale è stato sedotto da lei (oppure invitato o spinto ad agire come seduttore); la bella Margherita ha rapporti sessuali anche con Remigio.
– *Dolcino*, eresiarca con tendenze gnostiche, amante della strega Margherita; scrive le lettere fatali che contenevano il messaggio di sperare nel diavolo affinché si verifichi una catastrofe nell'ambito della chiesa; le consegna a Remigio (1307).
– *Remigio*, seguace di Dolcino; ha rapporti sessuali con Margherita (fra il 1305 e il 1307, forse prima); porta le lettere di Dolcino all'abbazia consegnandole al bibliotecario Malachia (1317 o qualche anno più tardi); ha rapporti anche con la ragazza senza nome.
– *Malachia*, bibliotecario e servo di Jorge; depone le lettere fatali nella biblioteca (che sarà poi teatro dell'inizio dell'incendio).
– *Salvatore*, seguace di Dolcino; fa da mezzano tra Remigio e la ragazza senza nome.
– *La ragazza senza nome*, meretrice; ha rapporti sessuali con Remigio; seduce Adso (Terzo giorno della settimana fatale), creando così un legame carnale, o iniziatico, fra l'eresiarca Dolcino e Adso, attraverso Remigio e la bella Margherita.
– *Adso*, novizio innocente, puro, sedotto dalla ragazza senza nome; ultimo portatore dello strumento che portò alla distruzione dell'abbazia, cioè il lume da cui verranno le prime fiamme devastatrici (Settimo giorno della settimana fatale).
– *Jorge*, rappresentante del diavolo, Anticristo; strappa il lume di Adso lanciandolo contro un mucchio di libri e provoca così l'inizio dell'incendio catastrofale.

Tutto sommato, in questa serie di personaggi e fatti vediamo la traccia di qualcosa che guardato sotto un aspetto gnostico potrebbe definirsi come un complotto gnostico ideato per effettuare la distruzione dell'abbazia, il microcosmo, come un atto metaforico per la distruzione finale del macrocosmo. Ma come abbiamo detto prima, si tratta soltanto di un complotto ipotizzato che sarà impossibile da verificare con certezza. Ma dato che la combinazione dei fatti esposti sembra portare proprio verso

l'ipotesi suggerita, ci è parso che non fosse fuori luogo esporla qui, tanto più che il tema dello gnosticismo rientra bene nel complesso del pensiero ermetico di cui abbiamo già parlato (I-1.4, sez. 3). (Per le relazioni fra gnosi ed ermetismo vedi per es. *Aspetti della semiosi ermetica*, p. 36: "Nello stesso II secolo in cui prende inizio il misticismo ermetico, fiorisce quel movimento detto Gnosi. Di esso dobbiamo tracciare i tratti principali, dato che molti dei suoi aspetti confluiscono nella storia della semiosi ermetica.")

7. *Qualche riflessione conclusiva*

Concludiamo l'esposizione del complotto con qualche riflessione. Possiamo infatti domandarci se fra il cerchio delle dramatis personae ci sia stato qualcuno che abbia avuto delle chiare ed esplicite simpatie per lo gnosticismo antico come dottrina. Domanda difficile, ma ci pare che si possa indicare almeno un gruppo di persone (o singola persona), e sarebbero i costruttori (o il costruttore) dell'ultimo piano dell'Edificio. È infatti attraverso l'opera di loro (o di lui, o di lei) che la biblioteca ha avuto la sua forma la quale, come abbiamo visto, rispecchia a modo suo il simbolo dello gnosticismo.

E questi costruttori, ci continuiamo a domandarci, chi sarebbero stati? Nel manoscritto di Adso si dà solo qualche vaga informazione: che erano stati dei "giganti". Ascoltiamo ancora una volta Adso: "Dico che in certi punti, dal basso, sembrava che la roccia si prolungasse verso il cielo ... e diventasse a un certo punto mastio e torrione (opera di giganti che avessero gran familiarità e con la terra e col cielo)" (*Nome*, p. 29)). E l'identità dei "giganti"? Forse è un segreto ancora da scoprire nel testo del romanzo.

E l'ultima domanda: questi costruttori, quali che fossero, perché hanno voluto imprimere nella pietra dell'Edificio un'orma velata della loro convinzione? Per trasmettere ai posteri un segreto messaggio di complicità gnostica? Sperando, con un'interpretazione eretica del detto "in hoc signo vinces", che la forza del segno potesse creare condizioni favorevoli a "un evento finale che del mondo determini il rovesciamento, l'eversione, la catastrofe rigeneratrice" (*Nome*, p. 48)? Per attirare l'attenzione del Demiurgo gnostico affinché mettesse finalmente in scena "la catastrofe rigeneratrice"? Forse i settari di Bologna avrebbero potuto rispondere.

XVIII. Le varie città di Troia (I-IX)

Sintesi della cronologia delle varie città di Troia attraverso i secoli.

(Riferimento: II-2.1, punto B1)

Troia – o Ilio (Ilion) dal nome di Ilo, uno dei suoi re – non ha una storia archeologica semplice. Attraverso gli scavi soprattutto di Schliemann, Dörpfeld, Blegen e Korfmann si sa che sulla collina di Hissarlik ci sono i resti di nove civiltà: Troia I-IX.

Le prime tre città, che pare appartengano a una stessa cultura marittima, coprono un periodo di quasi mille anni: c. 3000/2900 – 2100/2050 a.C. Viene poi il periodo di Troia IV-V, che finisce c. il 1900/1850 a.C. Troia VI (Troia VIa-VIh per essere precisi) rappresenta una nuova cultura più espansiva. In quel periodo la città fu ingrandita: furono erette per es. molte nuove case e una nuova e più massiccia cinta muraria. Ma Troia VI fu violentemente distrutta e ciò accadde probabilmente per effetto di un terremoto disastroso. Poi la città fu riedificata e s'iniziò, forse verso il 1275 a.C., il periodo VIIa. Troia VIIa finì a sua volta con una conflagrazione generale, ed è questa catastrofe che secondo il mito pose termine alla superba Ilio di Priamo.([36]) Purtroppo non ci sono cifre sicure per l'anno della distruzione ma probabilmente è da collocare nel mezzo secolo tra il 1230 e il 1180 a.C.([37])

Poi seguirono Troia VIIbl e VIIb2 (c. 1230/1180 – c. 1050 a.C.), eventualmente con cittadini di altra stirpe. Dopo di che la città fu abbandonata, probabilmente in seguito a un incendio. Troia fu riscoperta dagli eoli tre secoli più tardi (Troia VIII), e nell'85 a.C. la città venne occupata dai romani, che la battezzarono Ilium Novum (Troia IX).

(Per quest'informazione sulla città di Troia siamo ricorsi soprattutto a un sito informativo del Dartmouth College, Hanover, USA: *The Prehistoric Archaeology of the Aegean*, "Lesson 27: Troy VII and the Historicity of the Trojan War".

Vedi anche pianta IX ("Main archeological layers of the site of Troy/Hisarlik").

Note

Digressione I

[1] Ma ci sono naturalmente anche opinioni diverse. Ecco quanto Léon Parmentier scrive nella sua "Notice" alla traduzione in francese delle Troiane: "Jamais spectacle aussi émouvant n'a montré aux yeux la grand pitié des vaincus, et pourtant les Troyennes sont la pièce que les critiques littéraires ont généralment choisie pour démontrer à Euripide qu'il ne savait pas construire une tragédie" (Les Troyennes, in Euripide, tome IV, Paris 1925, p. 13). Ma Parmentier continua: "Je n'éprouve nul besoin de mettre le grand poète en règle avec les exigences d'une esthétique surannée" (ibid.).

Digressione VII

[2] Per la scelta del nome di Adso, vedi I-2.2.2, punto B4.

[3] Come sappiamo, una forma alternativa di Adso era ADSON, forma che figura nel *Nome della rosa* solo raramente, per es. nel passo del cap. "Naturalmente, un manoscritto": "Inutile dire che questi analecta non contenevano alcun manoscritto di Adso o Adson da Melk" (*Nome*, p. 12).

[4] Ammesso che la nostra ipotesi iniziale sia valida, resta tuttavia aperta la questione perché l'autore del romanzo abbia preferito proprio ADELMO anziché altro nome del tipo A–O: la D dopo A, forse per far eco alla stessa D di ADSO? Ma allora, perché non ADALBERTO, ADALGISO, ADAMO, ADELARDO, ecc.? ADELMO per far nascere un legame (sottile) con Adso attraverso un anagramma imperfetto: ADELM–/Adso DA MEL–, quasi in armonia

con il gioco OTRANTO/TO ANTRO della sua provenienza (vedi la digressione seguente)? (E altre ipotesi ancora.)

5 Ricordiamo che alla morte di Adso la sua anima si unisce a Dio, il che rappresenta una cosa sommamente felice; si veda sempre I-3. (Adelmo era escluso da tale felicità perché si era suicidato: per lui si riserva il settimo cerchio dell'Inferno.)

Digressione VIII

6 Semplificata nel senso che le vocali sono prive di segni aggiuntivi, che del resto non si cominiciavano ad usare che nel terzo secolo a.C. (cfr. per es. Solders, *Grekisk skolgrammatik*, VIII ed., Lund 1964, p. 3).

Digressione XIV

7 Certo, il finis Africae potrebbe anche indicare qualche altra estremità del continente africano (per es. quella occidentale, settentrionale, ecc.), ma solo in teoria; in questo caso – ambiente culturale europeo del Trecento – si deve naturalmente partire dal Nord dove allora si trovava il mondo "civilizzato" rispetto al continente "buio".

8 Per essere esatti, l'estremità meridionale dell'Africa non è il Capo di Buona Speranza. Guardando praticamente qualsiasi mappa del Sudafrica ci rendiamo infatti conto che ci sono altri punti geografici che sono situati più a sud. Vi troviamo fra l'altro Cape Agulhas (il "vero" punto meridionale), Quoin Point, Danger Point, Kaap Infante, Kaap Hangklip (vedi per es. *Boken om vår värld*, p. 230). Però, secondo la tradizione il Capo di Buona Speranza sta sempre a indicare l'estremo punto meridionale dell'Africa. E al fine di decifrare il nome di finis Africae, si è dimostrato utile appoggiarsi, almeno su questo punto, alla tradizione.

9 Notiamo che non è certo per caso che si troverà Jorge seduto a un tavolo nel finis Africae ("Infine vedemmo al centro [della stanza] un tavolo, colmo di carte, e dietro al tavolo, una figura seduta" (*Nome*, p. 467)). Nel testo apocalittico, dopo il primo verso, leggiamo infatti come il visionario Giovanni fu rapito "in ispirito" e vide in Cielo uno che stava seduto su una sedia: "Et statim fui in spiritu: et ecce sedes posita erat in caelo, et supra sedem sedens" (*Ap.*, 4:2). E il libro del "sedens" non manca neppure: "Et vidi in dextera sedentis supra thronum [sedem], librum scriptum intus et foris, signatum sigillis septem" (ibid., 5:1).

10 Per "animale" intendiamo qui l'animale in senso generale.

11 Come vediamo nella citazione si ode nella visione una "voce come di tromba" ("udii una voce potente come di tromba"): forse è questa la "vox prima, quam audivi tanquam tubae loquentis mecum" la cui "eco" manca nella scena della divorazione della *Commedia* di Aristotele (cfr. l'inizio di questa digressione)?

Digressione XVI

12 Per le trombe apocalittiche ricordiamo che sono quelle che suonano in Cielo dopo che l'ultimo dei sette sigilli del libro di Dio è stato aperto dall'"Agnus": "Et cum aperuisset sigillum septimum, factum est silentium in caelo, quasi media hora.
Et vidi septem angelos stantes in conspectu Dei: et datae sunt illis septem tubae. ... Et septem angeli, qui habebant septem tubas, praeparaverunt se ut tuba canerent" (*Ap.*, 8:1-6).
(Il libro di Dio è il libro che l'Agnello riceve da Dio affinché sia aperto, e che in un secondo tempo (dopo la sesta tromba) sarà divorato da San Giovanni di Patmos, che lo troverà "dolce in bocca, come mele".)

13 Queste parole di Guglielmo possono sembrare troppo sintetizzate. Ricordiamo perciò in succinto quello a cui egli si riferisce nella citazione: la notte quando *Adelmo* si precipitò dal muro dell'abbazia, infuriava una grande tempesta i cui fiocchi di neve, taglienti come lame, "sembravano grandine" (*Nome*, p. 40); *Venanzio* fu trovato morto in un recipiente di

sangue, dentro al quale l'aveva messo Berengario, che a sua volta aveva trovato, nella cucina dell'Edificio, il corpo morto del traduttore avvelenato dal libro proibito; ***Berengario*** annegò avvelenato dallo stesso libro in una vasca da bagno; ***Severino*** fu ucciso da Malachia con una sfera armillare; per ***Malachia*** il veleno del libro di Aristotele, aveva "il potere di mille scorpioni" (p. 416). Insomma: un suicidio (Adelmo), due morti per avvelenamento (Venanzio e Malachia), una morte in conseguenza di avvelenamento (Berengario), un assassinio (Severino).

[14] Certo, se ci permettiamo un'interpretazione meno rigida della formula di Guglielmo, possiamo anche arrivare a una soluzione della sesta tromba che consideri non solo la morte di Alinardo ma anche quella di parecchie altre persone all'abbazia. Sappiamo infatti che tanti morirono nell'ecpirosi; cfr. per es. questa frase di Adso: "I morti rimasero per lo più tra le rovine ancora roventi" (***Nome***, p. 499). E in tal caso arriveremmo a una formulazione del legame "tromba VI–persona" come questa: "le fiamme (e altre cose, inclusi i cavalli) per Alinardo e tanti altri". Però, anche se una soluzione del genere non è da scartare perché stabilisce un legame consistente tra la sesta tromba e la Morte, l'aggiunta di "e tanti altri" costituirebbe un momento disturbante in confronto alle persone singole delle trombe precedenti. Sarebbe insomma una soluzione meno "armonica" (in senso tecnico, s'intende).

[15] Forse si obietterà che questa non è la settima tromba, che deve invece essere collegata alla divorazione della ***Commedia*** da parte di Jorge; perché è lo stesso Jorge ad affermarlo, il quale, dopo aver cominciato a mangiare le pagine avvelenate del codice di Silos, dice a Guglielmo che lo sta guardando affascinato: "Sei tu che attendevi il suono della settima tromba, non è vero? Ascolta ora cosa dice la voce: sigilla quello che han detto i sette tuoni e non lo scrivere, prendilo e divoralo, esso amareggerà il tuo ventre ma alla tua bocca sarà dolce come il miele. Vedi? Ora sigillo ciò che non doveva essere detto, nella tomba che divento" (***Nome***, p. 483). A tale obiezione si direbbe che qui si tratta di un aperto tentativo da parte di Jorge (Eco?) di immetterci su una falsa traccia. Controllando infatti il testo apocalittico vediamo subito che il divoramento del libro di Dio avviene ***prima*** della settima tromba (che suona verso la fine del capitolo 11); avviene infatti in una scena (verso la fine del capitolo 10) che è collocata dopo il verificarsi dello squillo della sesta tromba e degli avvenimenti terribili che l'accompagnarono (capitolo 9). Con le sue parole Jorge ci induce insomma a stabilire una falsa corrispondenza fra la settima ***tromba*** e l'ultimo ***tuono*** di una serie di sette "tonitrua" apparsi nella scena dell'***Apocalisse***. Il relativo testo apocalittico si trova nel cap. 10, versi 1-9 ("Et vidi alium angelum fortem ecc.").

Del resto, se la morte di Jorge avesse rappresentato la settima tromba, per chi avrebbe suonato la ***sesta*** tromba? Per Abbone che muore asfissiato nella scala segreta (***Nome***, p. 461) dentro i muri dell'Edificio? Certo che no, perché nella sua morte per asfissia non c'è niente che possa essere associato ai cavalli infuocati che secondo l'***Apocalisse*** provocano la morte della sesta tromba (cfr. ***Ap.***, 9:13-19).

[16] Considerando la nota alla tromba 6 più sopra, potremmo formulare questa riga anche nel modo seguente: "tromba 6: la morte di Alinardo e di tanti altri".

Digressione XVII

[17] A chi volesse approfondire le proprie conoscenze sul fenomeno della gnosi in generale, incluse le sue manifestazioni fino all'epoca moderna, possiamo raccomandare di consultare per es. Ioan P. Couliano, ***The Tree of Gnosis. Gnostic Mythology from Early Christianity to Modern Nihilism***, trad., San Francisco 1992, e Giovanni Filoramo, ***A History of Gnosticism***, trad., Cambridge (MA) & Oxford 1992 (ristampa).

[18] Notiamo incidentalmente che la struttura della biblioteca, com'essa è disegnata a p. 223 del romanzo, devia visibilmente dalla forma dell'Edificio quale appare sulla pianta di tutta l'abbazia (pianta I), forma che si avvicina di più a quella del labirinto di Reims.

[19] Per rafforzare ancora la suggerita parentela grafica tra sigillo del mondo e la "rossetta" della biblioteca, potremmo sostituire i quattro eptagoni non perfetti con altrettanti eptagoni perfetti, come Adso stesso sembra fare mentalmente descrivendo la sua impressione dell'Edificio prima di entrare nell'abbazia il Primo giorno: "Nell'appressarvici maggiormente, si capiva che la [sua] forma quadrangolare generava, a ciascuno dei suoi angoli, un torrione eptagonale, di cui cinque lati si protendevano all'esterno – quattro dunque degli otto lati dell'ottagono maggiore generando quattro eptagoni minori, che all'esterno si manifestavano come pentagoni" (*Nome*, p. 29).

[20] Come ricordiamo, praticamente ogni sala aveva un cartiglio inciso sulla pietra recante un versetto dell'*Apocalisse*, del quale la prima lettera si usava per identificare la stanza. Così, per es., il cartiglio con la scritta "Nomen illi mors" era una stanza N; e con le stanze identificate con lettere si potevano formare i nomi delle parti del mondo, andando da una stanza all'altra (FONS ADAE, ACAIA, ecc.). Per usare le parole di Adso, la biblioteca era quindi "costituita e distribuita secondo l'immagine dell'orbe terraqueo" (*Nome*, p. 322).

[21] Per l'abbazia come un microcosmo, vedi per es. questa chiara definizione di Guglielmo: "Questa abbazia è proprio un microcosmo, quando avremo qui i legati di papa Giovanni e fra Michele saremo davvero al completo" (*Nome*, p. 199). Anche la biblioteca con le sue "parti" del mondo (sud, nord, est, ovest), incluso il Paradiso terrestre (fons Adae), rispecchia bene il concetto del microcosmo.

[22] In questa citazione Eco si appoggia sulla versione italiana della definizione generale della gnosi, come è stata formulata al congresso di Messina del 1966 dedicato allo gnosticismo: "una conoscenza dei misteri divini riservata a una élite" (*Le origini dello gnosticismo*, a c. di Ugo Bianchi, Leiden 1967); e quanto alla "distinzione iniziale" egli si riferisce ad una delle conclusioni del congresso secondo la quale lo gnosticismo sarebbe un fatto storico identificato "con la cooperazione dei metodi storico e tipologico" e "partendo metodologicamente da un certo gruppo di sistemi del II secolo d.C." (ibid.); oppure, come Eco riassume: "lo gnosticismo del II secolo sarebbe una particolare manifestazione storica" (*Aspetti della semiosi ermetica*, p. 36).

[23] Dobbiamo forse precisare perché il termine "gnosis" ha subito un'alterazione passando dal vocabolario tradizionale a quello gnostico. Filoramo ci insegna: "In classical Greek the terms *gnôsis* and *gignôscô* indicate true knowledge of 'what is' ... in contrast to mere sense perception ... or opinion whose truth is not guaranteed ... In Gnostic vocabulary the term *[gnôsis]* has undergone a profound transformation. *Gnôsis* is now also used in an absolute way to indicate a form of meta-rational knowledge, which is the gift of the divinity and has in it the power to save the one who achieves it. ... The sacred strength of *gnôsis* reveals 'who we are, what we have become, where we have been cast out of" (*A History of Gnosticism*, pp. 38-39).

[24] Anche se Remigio verso la fine dell'interrogatorio, sotto la minaccia della tortura, confessa praticamente ogni cosa, non bisogna sospettare che con questa risposta affermativa egli si allontani dalla verità per compiacere all'inquisitore Bernardo. In questa fase del processo è infatti descritto da Adso in questo modo: "Il cellario sembrava invasato e illuminato a un tempo, pareva che ora la diga del silenzio e della simulazione si fosse rotta, che il suo passato tornasse non solo a parole, ma per immagini, e che egli riprovasse le emozioni che lo avevano esaltato un tempo" (*Nome*, p. 386).

[25] La grande setta gnostica di Valentino (II secolo), confutata da Ireneo, vescovo di Lione.

[26] La battaglia in cui fu sconfitta definitivamente la setta di Dolcino; Dolcino e la sua Margherita furono catturati e finirono sul rogo, il primo luglio dello stesso anno (*Nome*, pp. 232, 235).

[27] Per quest'anno: Ubertino, che cambiò di saio nel 1317 (I-2.2.5.2, nota 4), dice così sul conto di Remigio e Salvatore: "Quando lasciai il saio francescano tornai per qualche tempo nel mio vecchio convento a Casale, e lì trovai altri frati in angustie, perché la comunità li accusava di essere spirituali della mia setta... ... Mi adoperai in loro favore, ottenendo che potessero seguire il mio esempio. E due, Salvatore e Remigio, ne ho trovati proprio qui, quando vi arrivai l'anno scorso" (*Nome*, p. 72).

[28] Ma, siamo in tanti a domandarci, perché mettere, per così dire, Jorge Luis Borges nei panni di un Anticristo assassino? Giovannoli scrive: "Nessuno ha saputo spiegare il fatto che il debito [intertestuale] sia stato ripagato da Eco dando a Borges il ruolo dell'assassino" (*Introd.*, p. 18). Ma anche questo fatto potrebbe essere spiegato, almeno in parte, attraverso la chiave gnostica. Fatto sta che Borges stesso sembra sia stato affascinato dalle idee gnostiche, ciò che si vede nella novella "Three Versions of Judas" (traduzione in *Labyrinths*, pp. 95-100), in cui il protagonista, secondo Borges, poteva bene essere stato un capo di uno dei monasteri gnostici ("uno de los coventículos gnósticos"); e nella novella il protagonista afferma non solo che Dio, per salvare l'umanità, scelse di diventare Judas ("eligió un ínfimo destino: fue Judas"), ma anche che Judas premeditava con lucidità terribile le sue offese ("Premeditó con lucidez terrible sus culpas"). Proprio come Jorge nell'abbazia. (Per il testo spagnolo, vedi la bibliografia.)

Si potrebbe insomma dire che il debito intertestuale è stato ripagato da Eco con l'imprimere nella personalità del cieco monaco un'impronta di un carattere importante creato da Borges stesso, cioè Judas il quale "premeditó con lucidez terrible sus culpas".

Ma perché scegliere il nome di *Jorge* per il cieco monaco? Non lo sappiamo naturalmente, ma forse quel nome era sentito dall'autore del libro come un nome ben appropriato per un bibliotecario cieco oriundo da Burgos. E la scelta di *Burgos* per Jorge sembra spiegabile, almeno parzialmente, considerando che nella regione di Burgos si trovava Silos dove si fabbricava la rara carta di panno su cui era stato scritto il secondo libro della Poetica di Aristotele (*Nome*, p. 470), lo stesso libro che in un secondo tempo fu portato all'abbazia da Jorge. Si intuisce insomma una rete sottile di relazioni di simpatia.

[29] Che la comunità religiosa si fosse istallata dopo il periodo della rocca, si deduce da questo commento di Adso (rimasto quasi spaventato alla vista della mole dell'Edificio, il Primo giorno): "Dio sa che ... rettamente interpretavo indubitabili presagi iscritti nella pietra [dell'Edificio], sin dal giorno che i giganti vi posero mano, e prima che la illusa volontà dei monaci ardisse consacrarla alla custodia della parola divina (*Nome*, p. 30). Ma che i religiosi tuttavia ci fossero sul luogo da tanto tempo, forse da secoli, lo sappiamo fra l'altro da questa riflessione di Guglielmo sull'eventuale esistenza di un ossario sotto il cimitero tra la chiesa e l'Edificio: "Anzi, ripensandoci, ci dovrà essere da qualche parte un ossario, è impossibile che da secoli seppelliscano tutti i monaci in quel lembo di terra [il cimitero]" (*Nome*, p. 105).

[30] Ma forse non erano del tutto innocenti, perché il solo fatto di progettare un mondo che rispecchiasse il macrocosmo era un atto che rassomigliava molto a ciò che aveva fatto il Demiurgo gnostico, il creatore del nostro mondo. O forse c'era tra la prima comunità religiosa che venne dopo la costruzione della mole, qualche conoscenza del sigillo del mondo e della sua impronta nel disegno del labirinto, conoscenza (o simpatia) che ispirò alla creazione della biblioteca come una mappa del mondo. O forse i maestri muratori che avevano fatto erigere la chiesa, avevano anche suggerito ai monaci di far arredare la

biblioteca come un microcosmo. (Si sa che i maestri muratori del tardo Medioevo erano bravissimi costruttori e avevano una vasta conoscenza anche dei segni mistici di quei tempi.)

[31] Che l'autore del romanzo sia conscio della portata dell'unione sessuale come una sorta di collegamento iniziatico fra due persone attraverso una donna mediatrice, appare chiaro per es. da questa citazione a p. 93 (nota 90) delle sue *Poetiche di Joyce*: "... l'idea, ricorrente nella sua opera [di Joyce], di un adulterio in cui, attraverso la donna, si realizza una sorta di mistica unione tra due amici. È questo il motivo di *Exiles* (Robert e Richard tendono a comunicare carnalmente in Bertha)."

[32] Ma dirà qualcuno, se Adso era puro *prima* del "rito", era altrettanto impuro *dopo*, e per questo non più valido dal punto di vista rituale. A tale obiezione si potrebbe rispondere che considerando l'atto amoroso nella cucina come un rito *iniziatico*, non importa lo stato di purezza di Adso *dopo* il rito; l'essenziale è invece in quale stato *entrasse* nello stesso rito.

[33] Anche se Ubertino, prima, si è espresso in modo un po' ambiguo su chi avesse fatto i primi passi della seduzione ("Lì [Dolcino] sedusse una fanciulla bellissima e di nobile famiglia, Margherita, o essa sedusse lui, come Eloisa sedusse Abelardo, perché ricorda, è attraverso la donna che il diavolo penetra nel cuore degli uomini!" (*Nome*, p. 228)), sembra che lui infine, dicendo "senza le seduzioni di Margherita ecc.", abbia voluto sottolineare un ripetuto ed irresistibile comportamento seduttore da parte della bella Margherita (come quello della Lupa nella nota novella di Verga).

[34] Non deve sorprendere che anche Umberto Eco sia molto conscio dell'impatto di tale regola; cfr. per es. *Il segno dei tre*, p. 243: "Per spiegare un testo molto spesso usiamo regole intertestuali: non solo regole di genere nei testi letterari, ma anche normi comuni, *endoxa* retorici (come la regola 'cherchez la femme' in un caso criminale").

[35] Per essere esatti, il lume della destruzione era quello che inizialmente Guglielmo aveva portato fino alla stanza dello specchio del labirinto, ma che aveva dato ad Adso dopo aver spento il lume del giovane per impedire che la sua fiamma desse fuoco alla legatura di un libro lì vicino (*Nome*, p. 462). Poi entrarono nel finis Africae con un solo lume, portato da Adso. (Ma non dobbiamo per questo sospettare che anche Guglielmo fosse complice del complotto gnostico.)

Digressione XVIII

[36] Nella citata "Lesson 27" leggiamo: "If we agree with Blegen, Dörpfeld, Schliemann, and many others that Hisarlik is the site of Homeric Troy ... and if we consider the Trojan War of Greek myth to have been an historical event, then Troy VIIa is perhaps the most likely candidate for the city of Priam, although a vocal minority have always expressed a preference for the preceding Troy VIh."

[37] Le opinioni sull'anno della grande distruzione della città variano talvolta grandemente. Sempre nella "Lesson 27" si legge: "The date of its destruction has been a hotly debated subject. Blegen began by arguing for a date of ca. 1240 B.C. but later raised this to ca. 1270. Nylander has argued for a date as low as 1200-1190 B.C. ... Later Greeks dated the Trojan War as follows: 1184 B.C. (Eratosthenes), 1209/8 B.C. (the Parian Marble), ca. 1250 B.C. (Herodotus), and 1334/3 B.C. (Douris)." (Anche per gli altri anni della cronologia ci sono differenze sostanziali, le quali però non possono essere trattate qui.)

Appendice 2: TABELLE

Prospetto:

I Quadro sintetico delle strutture NR e NR-bis in relazione agli avvenimenti raccontati nel *Nome della rosa* e alle trombe apocalittiche

II Quadro sintetico della struttura DC in rapporto alle vicende della *Divina Commedia*

III Il cammino di Dante insieme con Virgilio

IV Le ore canoniche da applicarsi per le vicende del *Nome della rosa*

V Le ventiquattro ore tradizionali di una giornata nel *Nome della rosa*

VI Gli esseri più importanti nelle scene NR e DC in I-2.2.5.1 e ciò che essi rappresentano

VII La matrice della *commedia* nella struttura omologa NR/DC e nel *Nome della rosa*

VIII Quadro sintetico della struttura TR in rapporto alle vicende delle *Troiane*

IX Prospetto delle Sette parti in cui abbiamo diviso *Le Troiane*

X La matrice della *tragedia* nella struttura omologa NR-bis/TR e nel *Nome della rosa* versione NR-bis

XI Schema strutturale secondo la linea della commedia

XII Schema strutturale secondo la linea della tragedia

XIII Analisi strutturale a partire dalle strutture della *Divina Commedia*, del *Nome della rosa* e delle *Troiane*. Processo per scoprire

XIV Evoluzione da un principio indefinibile fino alle strutture della *Divina Commedia*, del *Nome della rosa* e delle *Troiane*. Processo per produrre (processo seriale)

Tabella I (Riferimento: I-1.4, sez. 1)

Quadro sintetico delle due strutture varianti NR e NR-bis in relazione agli avvenimenti raccontati nel *Nome della rosa* e alle trombe apocalittiche

La struttura NR inizia con la caduta e relativa morte di Adelmo; termina con la morte di Adso e la sua riunione con Dio.

La struttura NR-bis comprende il solo racconto effettivo dei sette giorni all'abbazia, e cioè dall'apparizione di Adso e Guglielmo nella "bella mattina di fine novembre" del primo giorno fino all'ecpirosi catastrofica dell'ultimo giorno.

Le strutture NR e NR-bis saranno usate per i confronti rispettivamente con le strutture DC (tabella II) e TR (tabella VIII).

Per le trombe apocalittiche, vedi I-2.3, sezione 2, e digressione XVI.

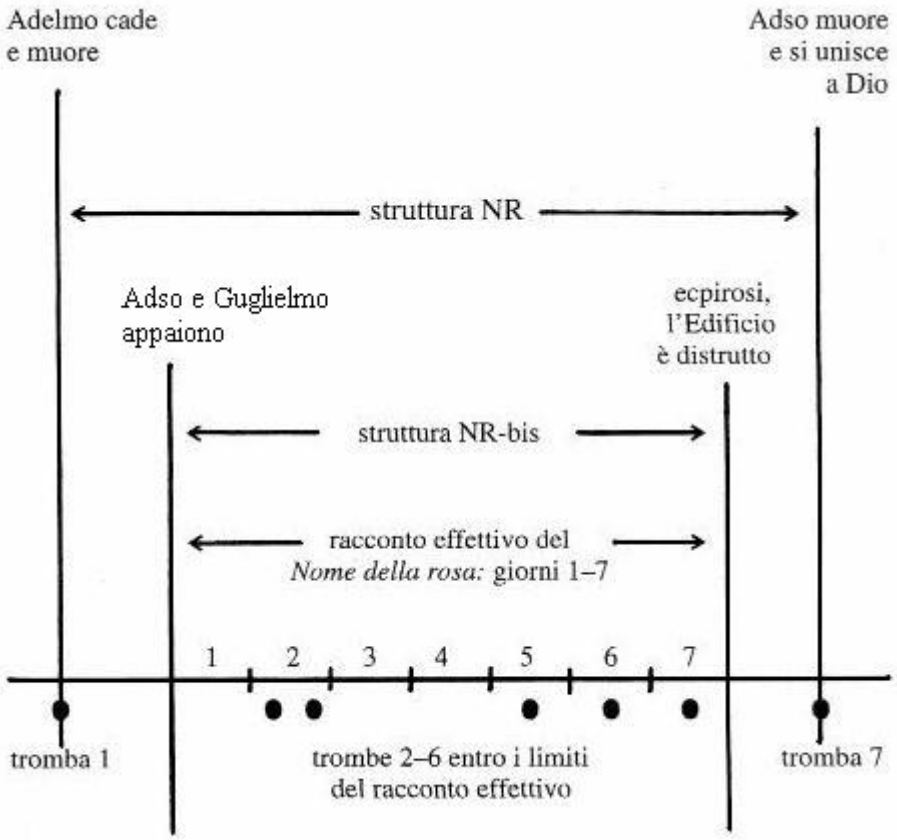


Tabella II (Riferimento: I-1.4, sez. 1)

Quadro sintetico della struttura DC in rapporto alle vicende della *Divina Commedia*

La struttura DC inizia con la caduta di Lucifero dai cieli molto tempo prima del cammino di Dante; termina con il momento preciso in cui Dante si unisce a Dio.

Per il cammino di Dante insieme con Virgilio, incluso il passaggio dal calendario superiore a quello inferiore, vedi tabella III.

La struttura DC sarà usata per il confronto con la struttura NR.

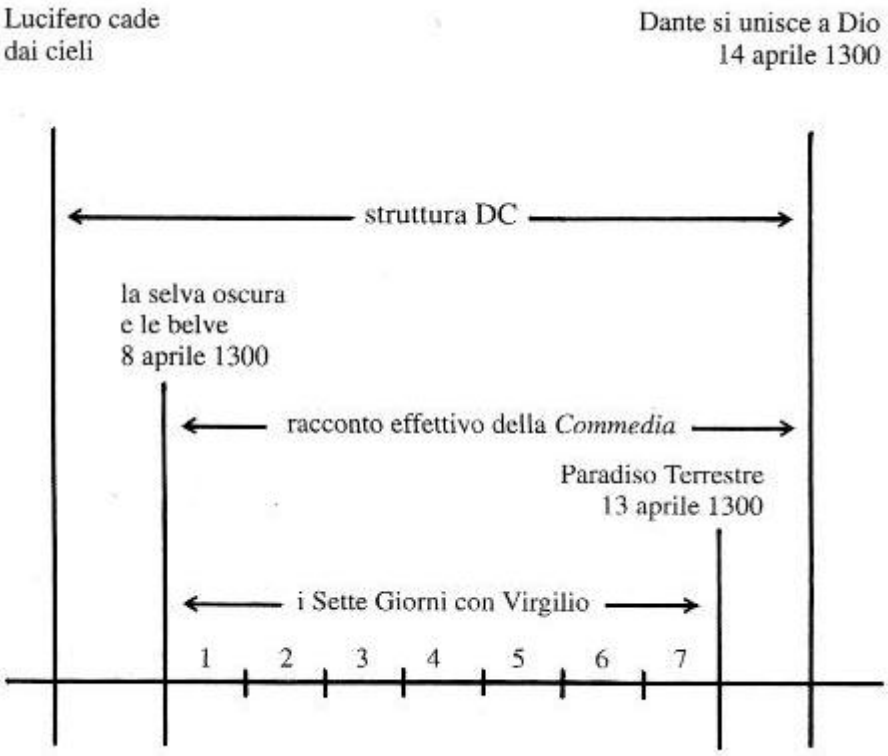


Tabella III (Riferimento: I-2.1)

Il cammino di Dante insieme con Virgilio

Qui si espongono i sette giorni in cui Dante e Virgilio stanno insieme nella *Commedia*. I giorni corrispondono ai Sette giorni definiti in I-2.1.

Per questa tabella è necessario fare tre commenti che riguardano rispettivamente il primo giorno (commenti A-B) ed il terzo giorno (commento C). Abbiamo messo i commenti in calce.

Dopo le relative date dei giorni è indicato fra parentesi l'emisfero in cui si trovano Dante e Virgilio negli attuali giorni.

Giorno dell'anno 1300, emisfero	**Posizione nella *Commedia*, avvenimenti**
1: *Venerdì, 8 aprile* Dalla mattina fino a mezzanotte (Emisfero superiore)	*Inferno:* Dal canto I fino al verso 96 del canto VII. Dalla selva selvaggia fino al quarto cerchio con gli avari e i prodighi.
2: *Sabato, 9 aprile* Da mezzanotte fino alle 19.30 circa (Emisfero superiore)	*Inferno:* Dal verso 97 del canto VII fino al verso 75 del canto XXXIV. Dal quinto cerchio con la palude Stige fino al centro del corpo di Lucifero del nono cerchio al centro della terra. Qui Dante e Virgilio passano dall'emisfero superiore a quello inferiore, entrando così in un nuovo giorno, che però è lo "stesso" di quello che hanno lasciato, ma che appartiene tuttavia a un altro sistema di calendario, quello dell'emisfero inferiore.
3: *Sabato, 9 aprile* Dalle 7.30 di mattina circa fino a mezzanotte (Emisfero inferiore)	*Inferno:* Tra i versi 76 e 136 del canto XXXIV. Dante e Virgilio lasciano Lucifero e cominciano la salita attraverso la galleria sotterranea che conduce al Monte Purgatorio.
4: *Domenica, 10 aprile* Tutto il giorno (Emisfero inferiore)	*Inferno:* Fine del canto XXXIV. Dante e Virgilio continuano la salita e arrivano finalmente, verso l'alba, al pertugio del Monte Purgatorio. *Purgatorio:* Dal canto I fino al verso 12 circa del canto IX. Dal pertugio del Purgatorio fino alla valle dei principi dell'Antipurgatorio. Qui Dante s'addormenta.
5: *Lunedì, 11 aprile* Tutto il giorno (Emisfero inferiore)	*Purgatorio:* Dal verso 13 circa del canto IX fino all'ultima parte del canto XVIII. Dal sogno con l'aquila, durante il quale Dante è trasportato da Santa Lucia alla porta del Purgatorio vero e proprio, fino alla conversazione con l'abate del monastero San Zeno di Verona nel quarto girone. Dante s'addormenta.

6: *Martedì, 12 aprile* Tutto il giorno (Emisfero inferiore)	*Purgatorio:* Dall'ultima parte del canto XVIII fino al verso 93 circa del canto XXVII. Dal sonno con la seconda gran visione nel Purgatorio (quella con la femmina balba) fino alla parte inferiore della scala del Paradiso Terrestre. Dante s'addormenta per la terza volta nel Purgatorio.
7: *Mercoledì, 13 aprile* Notte e mattina (Emisfero inferiore)	*Purgatorio:* Dal verso 94 circa del canto XXVII fino al verso 48 circa del canto XXX. Dal sonno con la visione della bellissima Lia fino al momento in cui Dante s'accorge che Virgilio l'ha lasciato, dopo l'incontro con la sua Beatrice nel Paradiso Terrestre.

Si osservi che il cammino di Dante continua naturalmente anche dopo, e più precisamente: Verso mezzogiorno del 13 aprile lascia il Paradiso Terrestre in cima al Monte Purgatorio per "gire im Paradiso", insieme con Beatrice. Nel pomeriggio del 14 arriva finalmente al cospetto di Dio.

Si aggiunge che, dato che il cammino di Dante ebbe luogo nel periodo intorno all'equinozio, che nel 1300 accadde il 21 marzo (vedi per es. Moore, ***The date assumed ecc.***, p. 177), si definiscono con qualche approssimazione le seguenti ore per il giro cronologico nei rispettivi regni dell'oltretomba:

– nell'Inferno Dante e Virgilio non vedono naturalmente il sole ma nelle indicazioni del tempo e delle costellazioni del cielo Dante si riferisce generalmente a quello che vale in Italia, e cioè: levata del sole alle 6, tramonto alle 18.00;

– nel Purgatorio: levata del sole alle 6, tramonto alle 18.00. Con la differenza che, quando è mezzanotte nel Purgatorio, in Italia sono le 9 di mattina; il che dipende dal fatto che il Purgatorio si trova proprio sotto a Gerusalemme; ricordiamo ancora una volta Moore, ***The date assumed ecc.***, stessa pagina.

Ecco ora i commenti A-C di cui abbiamo parlato sopra:

A. *Quale sarà il primo giorno del cammino di Dante insieme con Virgilio?*
Come sappiamo, Dante si era smarrito nella selva selvaggia già qualche tempo prima di dirigersi verso il colle della salvezza. È possibile pertanto che le sue parole "Nel mezzo del cammin di nostra vita ecc." riguardino anche qualche giorno prima dell'8 aprile. A commento della prima terzina della *Commedia* William Vernon scrive per es.: "7th April, Thursday, all night" (Vernon-***Inf.***, I, p. l). Ma sarà sempre la mattina dell'8 aprile che incontrerà il suo Maestro, giorno che quindi rappresenta il primo giorno di Dante insieme con Virgilio.

B. *La data dell'8 aprile come il giorno del venerdì santo del 1300.*
Sappiamo che il cammino di Dante incominciò il venerdì santo del 1300 (per l'anno, il 1300 e non il 1301, vedi I-2.1, sezione A). Ma non siamo assolutamente sicuri che questo venerdì coincida proprio con l'8 aprile, che rappresenta il venerdì santo

storico. Può darsi infatti che Dante prendesse invece il 25 marzo come il ”suo” venerdì santo, data che allora sarebbe una sorta di ”‘ideal’ Good Friday” (Moore, *The date assumed ecc.*, p. 146). Il motivo per tale scelta sarebbe stato, in tal ipotesi, che Dante volesse ricorrere ”to the traditional date of March 25 as being that of our Lord’s crucifixion” (ibid.). Qui non intendiamo entrare in argomento; pensiamo invece sia sufficiente citare dall’edizione Lucchi della *Commedia* (p. 18): ”Riescono perciò inutili tutte le discussioni per decidere se il giorno speso da Dante nel tentativo di salire il monte era il 25 marzo o l’8 di aprile. Nel 1300 entrambi i giorni erano di venerdì.”

Tuttavia, oggi pare che i critici siano tutti concordi nel collocare il giorno della salita di Dante nella data dell’8 aprile del 1300, opinione che abbiamo adottato anche noi.

A chi volesse approfondire le nozioni in questa materia tanto piena di complicazioni raffinate, si raccomanda di consultare il già citato saggio di Edward Moore (*The date assumed ecc.*).

C. *Il terzo giorno come una ripetizione del secondo in conseguenza del passaggio dall’emisfero superiore a quello inferiore.*

Come si vede nella tabella, il terzo giorno è una ripetizione del secondo, ciò che richiede un commento.

Verso le 19.30 del 9 aprile Dante e Virgilio, giunti al Cocito in fondo all’Inferno, si stanno preparando per affrontare l’ultimo ostacolo dell’Inferno, che è Lucifero. Dante s’avvinghia al collo di Virgilio, e quando Lucifero apre le sue ali, il Maestro s’appiglia al pelo di Lucifero per scendere giù per le sue costole; arrivato al punto centrale di Lucifero, che è anche il punto di mezzo della terra, Virgilio si capovolge e continua a muoversi nella stessa direzione, sempre aggrappato al corpo di Lucifero e sempre con il peso di Dante che gli si è avvinghiato al collo. Ma ora salgono, perché hanno lasciato l’emisfero superiore (settentrionale) e sono entrati in quello inferiore (meridionale ossia australe). Ed è di nuovo mattina. Vernon commenta questo curioso passaggio ”all’indietro” nel calendario: ”The poets are now in the Southern Hemisphere, and it is morning in place of the evening they have just left” (Vernon-*Inf.*, I, p. lvii). Insomma, un passaggio al ”giorno prima”.

Per la questione poi se il nuovo giorno debba identificarsi con il 9 oppure con il 10 aprile, ecco per es. la posizione assunta dallo stesso Vernon: ”I prefer to follow Dr. Moore ... and the late Sir Frederick Pollock in thinking that the change of time had been backwards, and that the hour is now 7.30 on the morning of Saturday, Easter Eve, wich day in the other Hemisphere they had already spent in passing through the lower Circles of Hell” (ibid., vol. II, p. 651). La ragione per cui si debba scegliere l’alternativa di andare all’indietro nel calendario è che sarebbe poco verosimile, secondo fra gli altri Moore, che Dante avesse accettato di consumare il più glorioso

giorno, forse, di tutto l'anno ecclesiastico, cioè il giorno della Pasqua, in un "gloomy passage through 'the lower parts of the earth'" (Moore, ***The Time-References in the Divina Commedia***, London 1887, p. 55). Aggiungiamo che questa è naturalmente l'opinione più diffusa ancor oggi.

Tabella IV (Riferimento: I-2.2.5 (premessa)

Le ore canoniche da applicarsi per le vicende del *Nome della rosa*

Qui si riporta la tabella delle ore canoniche di cui si fa uso nel *Nome della rosa*, quali esse sono definite di Eco stesso nella ”Nota” prima del ”Prologo” (*Nome*, p. 16):

Mattutino	(che talora Adso chiama anche con l’antica espressione di *Vigiliae*). Tra le 2.30 e le 3 di notte.
Laudi	(che nella tradizione più antica erano dette *Matutini*). Tra le 5 e le 6 di mattina, in modo da terminare quando albeggia.
Prima	Verso le 7.30, poco prima dell’aurora.
Terza	Verso le 9.
Sesta	Mezzogiorno (in un monastero dove i monaci non lavorano nei campi, d’inverno, era anche l’ora del pasto).
Nona	Tra le 2 e le 3 pomeridiane.
Vespro	Verso le 4.30, al tramonto (la regola prescrive di far cena quando ancora non è scesa la tenebra).
Compieta	Verso le 6 (entro le 7 i monaci vanno a coricarsi).

Dopo la tabella c’è nel libro anche un’indicazione delle ore del sole: ”Il computo si basa sul fatto che nell’Italia settentrionale, alla fine di novembre, il sole si leva intorno alle 7.30 e tramonta intorno alle 4.40 pomeridiane” (ibid.).

Su questa tabella sono necessari due commenti:

1) Con ”ora canonica” non s’intende qui un solo determinato periodo di tempo, ma un’ora particolare in cui si celebra un certo rito prescritto; cfr. in proposito per es. *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano 1948-54, voce ”UFFICIO DIVINO”:

> (*Officium ecclesiasticum; horae; horae canonicae; praeces horariae; opus Dei; opus divinum, cursus*). – Con questi termini si designa l’officiatura divina (escluso il sacrificio), con la quale la Chiesa, ministra del culto pubblico, intende onorare Dio ogni giorno in determinate ore diurne e notturne. ...
> Da tempo secondo la disciplina canonica l’U. d. si compone di otto ore canoniche, denominate in base al rapporto che avevano secondo l’antico uso, ai principali momenti della giornata e della notte.

2) La tabella può in qualche punto apparire strana, in quanto non coincide esattamente con le nozioni a cui siamo abituati. Si prenda ad es. la ”sesta” che nell’Ufficio divino indica l’ora del rito verso mezzogiorno, ma che nel sistema delle ore tradizionali ”laiche” equivale a uno spazio temporale di circa un’ora che termina verso mezzogiorno, cfr. a proposito tabella V.

Neanche sulle ore canoniche c’è sempre una corrispondenza esatta fra una tradizione e l’altra. Nella stessa *Enciclopedia Cattolica*, sotto la medesima voce (”UFFICIO DIVINO”), si legge per es. che le lodi (laudi) sono ”da recitarsi allo spuntare del sole”. Però, per giustificare la sua tabella, Eco afferma d’aver consultato (almeno) *Les heures bénédictines* di Edouard Schneider (Paris 1925). E lì si legge dell’ora delle

laudes: ”On arrivait [dopo il mattutino] ainsi jusqu’aux premières lueurs de l’aurore, lesquelles donnaint le signal des Laudes, car suivant la volonté du vénérable Patriarche, elles devaient être dites au point du jour, *illucescente aurora*” (p. 78); e le ”premières lueurs de l’aurore” vengono certo prima dello ”spuntare del sole” (che nel *Nome della rosa* accade solo verso le 7.30).

Tabella V (Riferimento: tabella IV)

Le ventiquattro ore tradizionali di una giornata nel *Nome della rosa*

Come riferimento ”laico” alla tabella precedente pensiamo sia utile dare in esplicito anche una tabella delle ore tradizionali di un’intera giornata (giorno + notte) nel *Nome della rosa*. Eccola:

ORE DIURNE		**ORE NOTTURNE**	
I	7.30 – 8.16	I	16.40 – 17.54
II	8.16 – 9.02	II	17.54 – 19.08
III	9.02 – 9.47	III	19.08 – 20.23
IV	9.47 – 10.33	IV	20.23 – 21.37
V	10.33 – 11.19	V	21.37 – 22.51
VI	11.19 – 12.04	VI	22.51 – 0.05
VII	12.04 – 12.51	VII	0.05 – 1.19
VIII	12.51 – 13.37	VIII	1.19 – 2.33
IX	13.37 – 14.22	IX	2.33 – 3.48
X	14.22 – 15.08	X	3.48 – 5.02
XI	15.08 – 15.54	XI	5.02 – 6.16
XII	15.54 – 16.40	XII	6.16 – 7.30

Nel computo abbiamo usato il metodo tradizionale di dividere una giornata intera in dodici ore diurne di ugual durata e comprese fra la levata del sole e il tramonto, e dodici ore notturne anch’esse di ugual durata, dal tramonto fino alla levata del sole. Per il metodo, cfr. per es. Carcopino, *Dagligt liv i antikens Rom*, trad., II ed., Stockholm 1964, pp. 156-157. Si ha così:

a) ora della levata del sole: 7.30; ora del tramonto: 16.40;

b) ore diurne: fra le 7.30 e le 16.40 ci sono 9 ore e 10 minuti ossia 550 minuti; un’ora diurna ha quindi in media 45,83 minuti (550:12);

c) ore notturne: fra le 16.40 e le 7.30 ci sono 14 ore 50 minuti ossia 890 minuti; un’ora di notte comprende così 74,17 minuti (890:12), cioè 1 ora e 14,17 minuti.

Tabella VI (Riferimento: I-2.2.5.1, punto B3, conclusione)

Gli esseri più importanti nelle scene NR e DC in I-2.2.5.1 e ciò che essi rappresentano([1])

Esponiamo qui sommariamente gli esseri più importanti individuati nel capitolo citato. Nella prima parte (a) della tabella si espone il *tipo di animale* e i suoi rappresentanti nelle due scene del capitolo. Nella seconda parte (b) sono esposti invece i *tre vizi umani%* del colle dantesco e i loro rappresentanti nelle scene (punto B3). Si osservi che il modo di rappresentare il tipo di animale o di vizio umano può essere più o meno diretto (indicato con ^{DIR}) o allegorico (^{ALL}). L'ordine d'esposizione in tutte e due le parti segue l'apparizione delle belve dantesche perché ci immaginiamo che tale ordine sia più noto al lettore.

(a) Animali e i loro rappresentanti nelle strutture DC e TR

Tipo di animale	***Struttura DC***	***Struttura NR***
lonza	la lonza (modo diretto)	linci o pardi (modo diretto)
leone	il leone (modo diretto)	un leone (modo diretto)
lupa	la lupa (modo diretto)	una femmina lussuriosa (allegoricamente)

(b) Vizi umani e i loro rappresentanti nelle strutture DC e NR

Tipo di vizio	***Struttura DC***	***Struttura NR***
lussuria	la lonza (allegoricamente)	una femmina lussuriosa (modo diretto)
superbia	il leone (allegoricamente)	un orgoglioso (modo diretto)
avarizia	la lupa (allegoricamente)	un avaro (modo diretto)

[1] Rispetto alla prima edizione ('94) questa tabella ha subito qualche modificazione: è più semplice, fa una più chiara distinzione fra tipo di animale e tipo di vizio umano, e ha un'esposizione più trasparente.

Tabella VII (Riferimento: I-3, sez. 3c)

La matrice della *commedia* nella struttura omologa NR/DC e nel *Nome della rosa*[2]

Ecco qui in modo schematico i punti principali dell'analisi intorno alla presenza della matrice della commedia nella struttura omologa NR/DC e nel *Nome della rosa* nella sua forma strutturale definita in I-1.4, sezione 1 (struttura NR). #

• **Trombe** • **Codice della materia** • **Modus loquendi**	**Struttura omologa NR/DC** *(Esposizione cronologica)*	***Il nome della rosa*, forma strutturale di NR** *(Storia di Adso incluso ciò che accadde prima dei Sette giorni e ciò che accadde dopo i Sette giorni)*
Prima tromba	– elemento omologo 5 (elemento iniziale) – carattere *aspro* (abisso, vento gelido e forte, ecc.)	– la morte di Adelmo tre le rocce sotto l'Edificio (episodio iniziale) – carattere *aspro* (abisso, vento gelido e forte, ecc.)
Settima (ed ultima) tromba	– elemento omologo 19 (elemento terminale) – carattere *felice* (visio divinae essentiae)	– la morte di Adso e il suo contatto con la divinità (episodio terminale) – carattere *felice* (visio divinae essentiae)
Codice della materia	quello della *commedia** (ricetta di Dante, *Epistola XIII*)	quello della *commedia* (ricetta di Dante, *Epistola XIII*)
Modus loquendi	(non applicabile)	quello della *commedia*** (ricetta di Dante, *Epistola XIII*)

* Sviluppo da un inizio aspro ad una fine felice.

** "locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant" (toscano o italiano); possibilità di usare anche toni stilistici elevati.

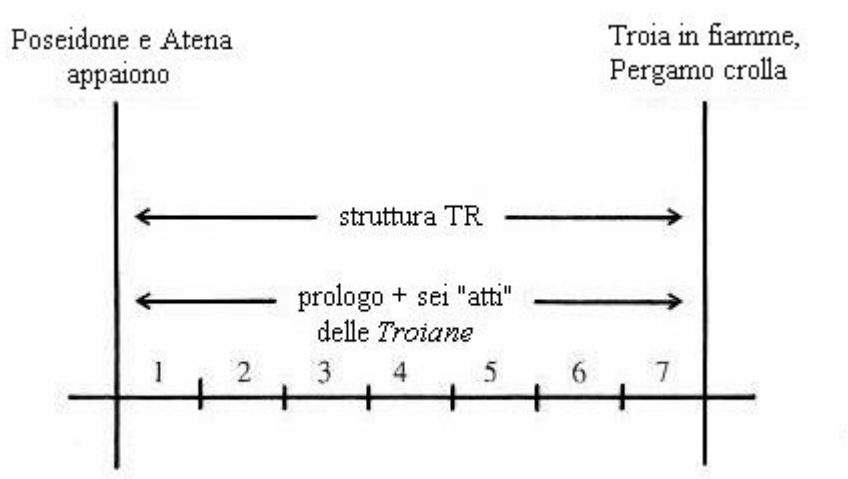
[2] Rispetto all'edizione del '94 anche questa tabella, come pure tabella X, è stata modificata lievemente.

Tabella VIII (Riferimento: I-1.4, sez. 1)

Quadro sintetico della struttura TR in rapporto alle vicende delle *Troiane*

La struttura TR comprende tutto lo sviluppo drammatico delle *Troiane* (tabella seguente); inizia cioè con l'apparizione di Poseidone e Atena e termina con il crollo della rocca incendiata di Troia.

Questa struttura sarà usata per il confronto con la struttura NR-bis.



Si osservi che il prologo e i sei "atti" (le Sette parti) in cui abbiamo diviso lo sviluppo delle vicende del dramma coincidono con i Sette giorni del *Nome della rosa*. Un termine comune ai Sette giorni e alle Sette parti sarà *Sette unità di tempo*.

Tabella IX (Riferimento: II-1.2, sez. 4)

Prospetto delle Sette parti (unità di tempo) in cui abbiamo diviso *Le Troiane*

In questa tabella si espone la nostra divisione del dramma in Sette parti (unità di tempo), ossia prologo e sei ”atti”. Per rendere più chiara la divisione abbiamo seguito la distinzione di Parmentier tra coro e corifea. Si precisa che la tabella si basa sostanzialmente su quella esposta nel nostro volume del ’94.

Sette parti	**Sintesi di quello che accade nelle *Troiane***	**Lo sviluppo delle *Troiane* in episodi (scene, scenette, momenti)**
Prima parte (unità di tempo)	*Prologo:* – Apparizione di Poseidone e Atena e il loro colloquio	• *Poseidone:* Introduzione generale, incluso un breve rendiconto di ciò che è accaduto alla città di Troia e ai suoi cittadini • *Atena e Poseidone:* Dialogo pacifico su ciò che deve accadere ai vincitori in procinto di tornare in Grecia
Seconda parte (unità di tempo)	*I ”atto”:* – I lamenti di Ecuba giacente e del coro circostante	• *Ecuba:* Lamento • *Ecuba e Corifea:* Dialogo lamentoso sulla sorte delle troiane • *Coro:* Lungo commento finale*
Terza parte (unità di tempo)	*II ”atto”:* – Taltibio viene con il messaggio crudele che le troiane devono essere sorteggiate tra i greci vincitori – Apparizione di Cassandra estatica e la sua danza	• *Corifea:* Breve introduzione all’atto** • *Taltibio (con scorta), Ecuba e Corifea:* Il messaggio alle troiane di dover essere sorteggiate fra i vincitori, lamento di Ecuba • *Cassandra, Ecuba, Taltibio e Corifea:* La danza estatica di Cassandra • *Coro:* Lungo commento finale
Quarta parte (unità di tempo)	*III ”atto”:* – Andromaca con Astianatte (vivo) – Il canto affettuoso di Andromaca in memoria di Ettore – Taltibio con il messaggio che Astianatte deve morire – Lamenti di Ecuba e Andromaca	• *Corifea:* Breve introduzione all’atto • *Andromaca (con il figlio Astianatte), Ecuba e Corifea:* Il canto affettuoso di Andromaca in memoria di Ettore) • *Taltibio (con soldati), Andromaca, Ecuba e Corifea:* Il messaggio dell’uccisione imminente di Astianatte, lamento di Andromaca ed Ecuba • *Coro:* Lungo commento finale

Quinta parte (unità di tempo)	*IV "atto":* – Il processo: Menelao contro Elena	• *Menelao (con scorta), Elena, Ecuba, Corifea:* Il processo ad Elena • *Coro:* Lungo commento finale
Sesta parte (unità di tempo)	*V "atto":* – Taltibio viene con il morto Astianette – I riti funebri per il morto	• *Corifea:* Breve introduzione all'atto • *Taltibio (con soldati e con l'ucciso Astianatte), Ecuba e Corifea:* Il ricevimento triste del corpo morto • *Ecuba e Coro:* I riti funebri con lungo dialogo lamentoso che contiene anche parole dirette al piccolo morto • *Corifea:* Breve commento
Settima parte (unità di tempo)	*VI "atto"* (finale): – Taltibio viene con l'ordine che le troiane si rechino alle navi greche e che Troia venga incendiata – Lamenti e la città è distrutta	• *Corifea:* Breve introduzione all'atto • *Taltibio (con soldati e ufficiali) ed Ecuba:* L'ordine alle troiane di lasciare Troia destinata ad essere incendiata e di recarsi alle navi greche • *Ecuba e Coro:* Lungo dialogo lamentoso tra Ecuba e Coro, la città è in fiamme e Pergamo crolla

* Per "lungo commento" intendiamo una parte corale molto più lunga degli altri interventi del coro; nella traduzione di Sanguineti queste parti comprendono rispettivamente 32, 52, 48 e 54 righe. (Gli altri interventi corali sono di 1-6 righe.)

** Per "breve introduzione" s'intende una breve parte della corifea (presso Parmentier) che indirizza l'attenzione a qualcosa di nuovo, una sorta di "ecco" con spiegazione. Scegliamo come esempio l'introduzione alla Terza parte (II "atto"):

LA CORYPHÉE: Voici justement le héraut de l'armée grecque. Chargé d'un nouveau message, il vient d'un pas rapide l'accomplir. Que nous apporte-t-il? que va-t-il dire? Nous sommes bien désormais esclaves de la terre dorienne. (*Les Troyennes*-Parmentier, p. 38)

CORO: Ma ecco, questo è il messaggero dell'esercito
dei Danai, portatore di nuove parole,
che viene imprimendo l'orma veloce dei suoi piedi.
Che cosa ci porta, che cosa dice? Le schiave, infatti,
noi siamo, della terra Dorica, ormai.
(*Le Troiane*-Sanguineti, p. 15)

CORO: Ma ecco che arriva un messo dell'esercito greco.
Avrà qualche novità da comunicare: viene avanti spedito. Che notizie ci porta? Me lo immagino già: schiave in terra dorica!
(*Troiane*-Susanetti, p. 69)

Tabella X (Riferimento: II-3, sez. 4)

La matrice della tragedia nella struttura omologa NR-bis/TR e nel *Nome della rosa* versione NR-bis

Ecco qui in modo schematico i punti principali dell'analisi intorno alla presenza della matrice della tragedia nella struttura omologa NR-bis/TR e nel *Nome della rosa* nella sua forma strutturale NR-bis. ¤

• **Inizio e fine dello sviluppo drammatico** • **Codice della materia** • **Modus loquendi**	**Struttura omologa NR-bis/TR** *(Esposizione cronologica)*	***Il nome della rosa,* forma strutturale di NR-bis** *(Manoscritto latino di Adso, racconto dei Sette giorni)*
Inizio dello sviluppo drammatico	– Prima unità di tempo – Elemento omologo 2 (primo elemento drammatico) – Carattere: *ammirabile e placido*	– Primo giorno – L'apparizione pacifica di Adso e Guglielmo e la predizione mirabile del cavallo da parte del Maestro (episodio iniziale) – Carattere *ammirabile e placido*
Fine dello sviluppo drammatico	– Settima unità di tempo – Elemento omologo 9 (ultimo elemento drammatico) – Carattere: *fetido o spiacevole ed orribile*	– Settimo giorno – L'ecpirosi e la catastrofale distruzione dell'abbazia (episodio terminale) – Carattere *fetido o spiacevole ed orribile*
Codice della materia	Quello della *tragedia** (ricetta di Dante, *Epistola XIII*)	Quello della *tragedia** (ricetta di Dante, *Epistola XIII*)
Modus loquendi	(Non applicabile)	Quello della *tragedia*** (ricetta di Dante, *Epistola XIII*)

* Sviluppo da un inizio *ammirabile e placido* ad una fine *fetida o abominevole ed orrenda*.

** La tragedia si esprime in modo *elevato e sublime*, talvolta può anche avere un tono comico, cioè *piano e umile*.

Tabella XI (Riferimento: III-1, sez. 2b tabelle I e II)

Schema strutturale secondo la linea della *commedia*

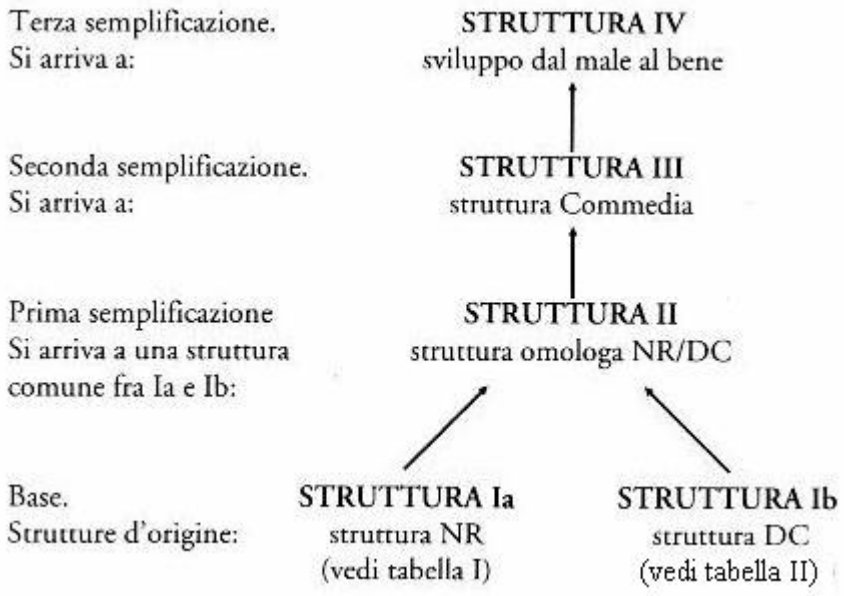


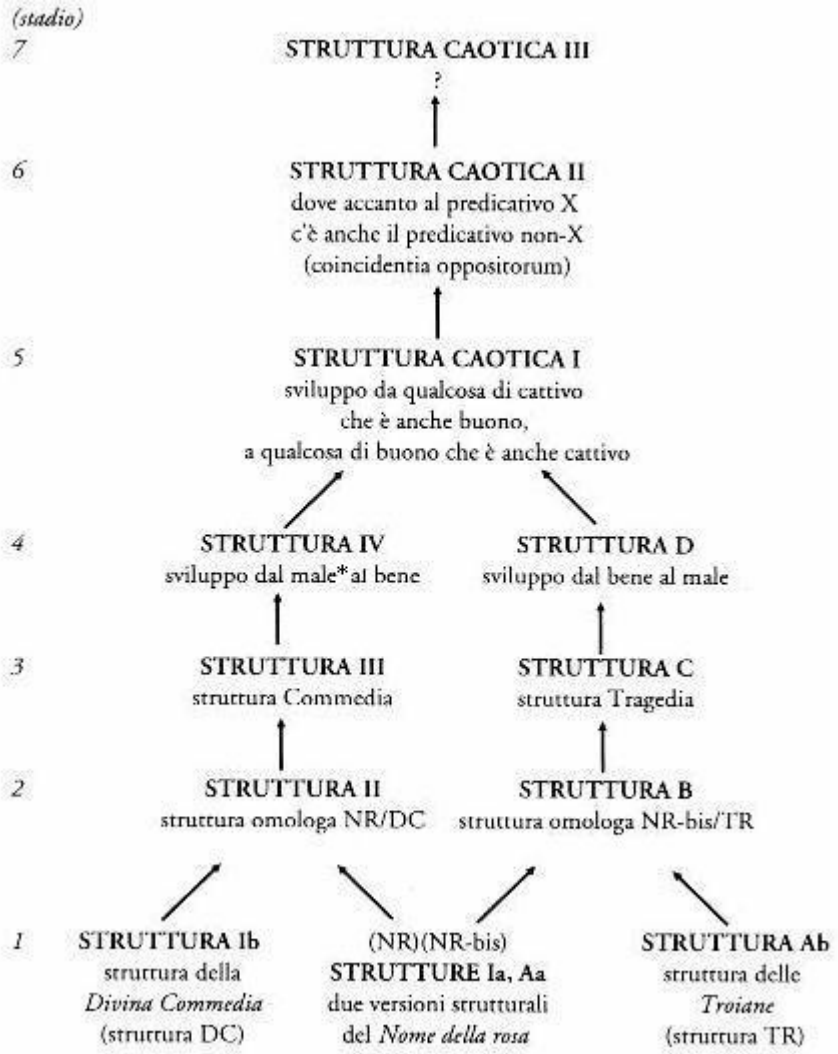
Tabella XII (Riferimento: III-1, sez. 2b; tabelle I e VIII)

Schema strutturale secondo la linea della *tragedia*

Tabella XIII (Riferimento: III-1, sez. 2c)

Analisi strutturale a partire dalle strutture della *Divina Commedia*, del *Nome della rosa* e delle *Troiane*

– Processo per scoprire –

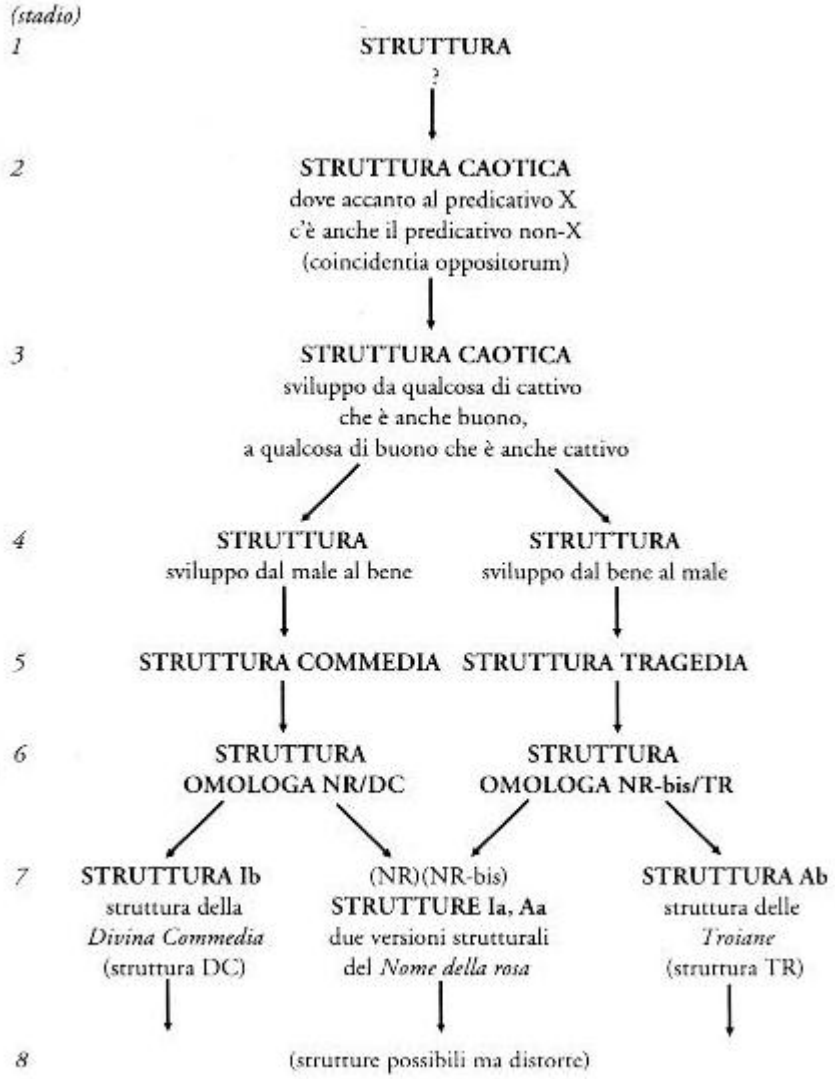


* Il male = il non-bene

Tabella XIV (Riferimento: III-1, sez. f)

Evoluzione da un principio indefinibile fino alle strutture della *Divina Commedia*, del *Nome della rosa* e delle *Troiane*

– Processo per produrre (processo seriale) –



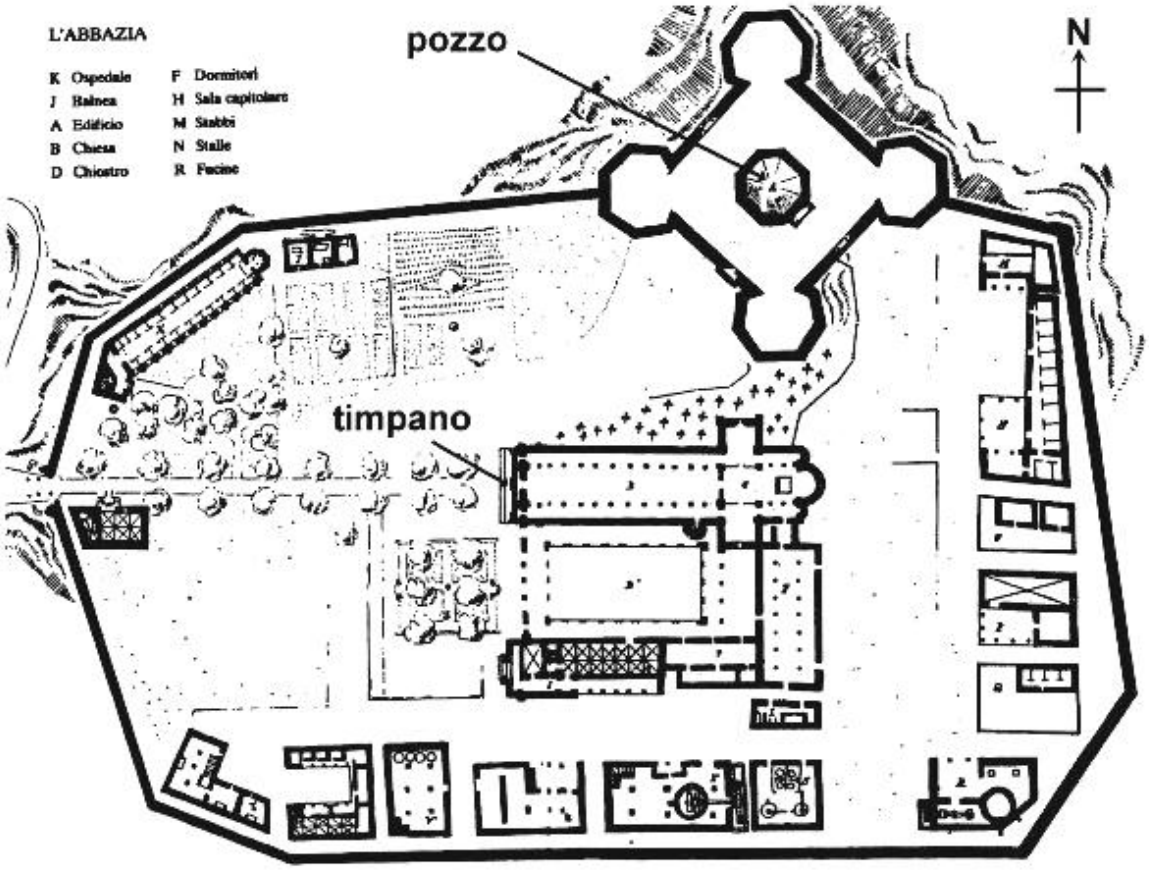
Appendice 3: PIANTE

Prospetto:

I	L'abbazia
II	La biblioteca dell'Edificio
III	Il mondo dantesco
IV	Schema e personaggi dell'Inferno
V	Plan of the Inferno and itinerary of Dante
VI	Il Monte del Purgatorio
VII	Schema del Purgatorio dantesco
VIII	"Burg Troja"
IX	"Main archeological layers of the site of Troy/Hisarlik"
X	Posizione di Troia
NR1a	Pianta dell'abbazia com'è ne *Il nome della rosa*: la pianta di partenza
NR1b	Pianta dopo le operazioni 1-5 per orientare la pianta NR1a
NR1c	Pianta dopo le operazioni 6-7 per orientare la pianta NR1b
NR2	Pianta finale dell'abbazia, orientata e con indicazioni degli elementi architettonici che saranno oggetto di analisi comparative
TR1	Pianta della città di Troia (Blegen/Dörpfeld): la pianta di partenza
TR2a	Versione rispecchiata di TR1
TR2b	Pianta dopo le operazioni 1-5 per orientare la pianta TR2a
TR2c	Pianta dopo le operazioni 6-7 per orientare la pianta TR2b
TR3	Pianta finale della città di Troia, rispecchiata, orientata e con indicazioni degli elementi architettonici che saranno oggetto di analisi comparative

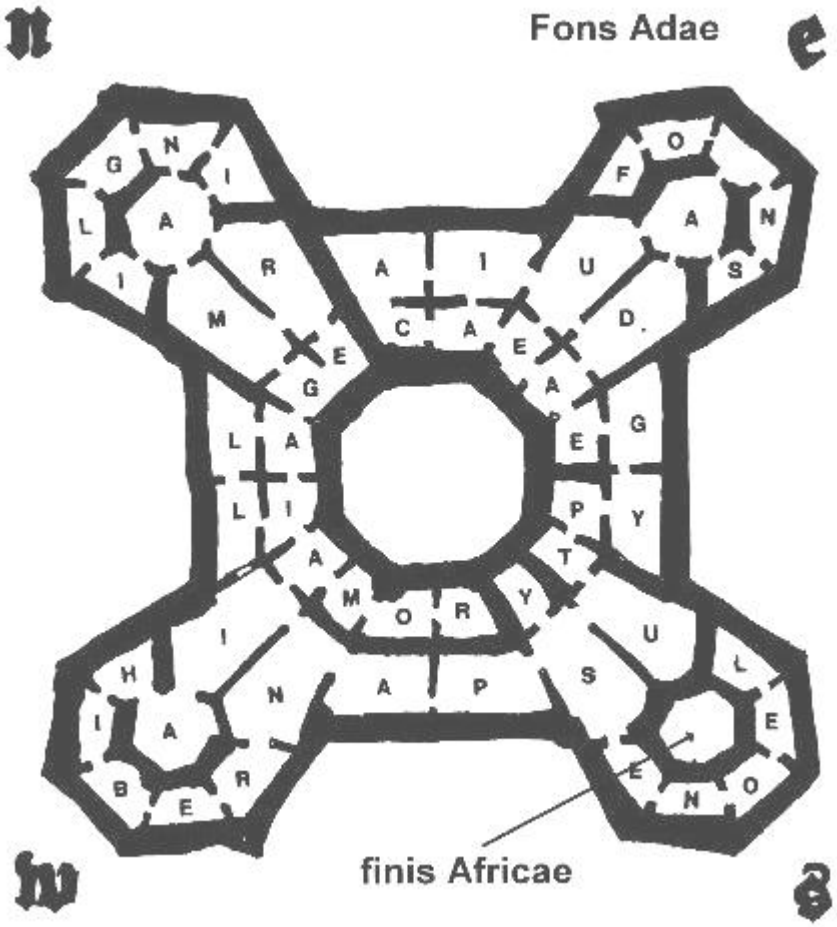
Pianta I (Riferimento: I-2.1, punto B1)

L'abbazia (*Nome*, p. 7)

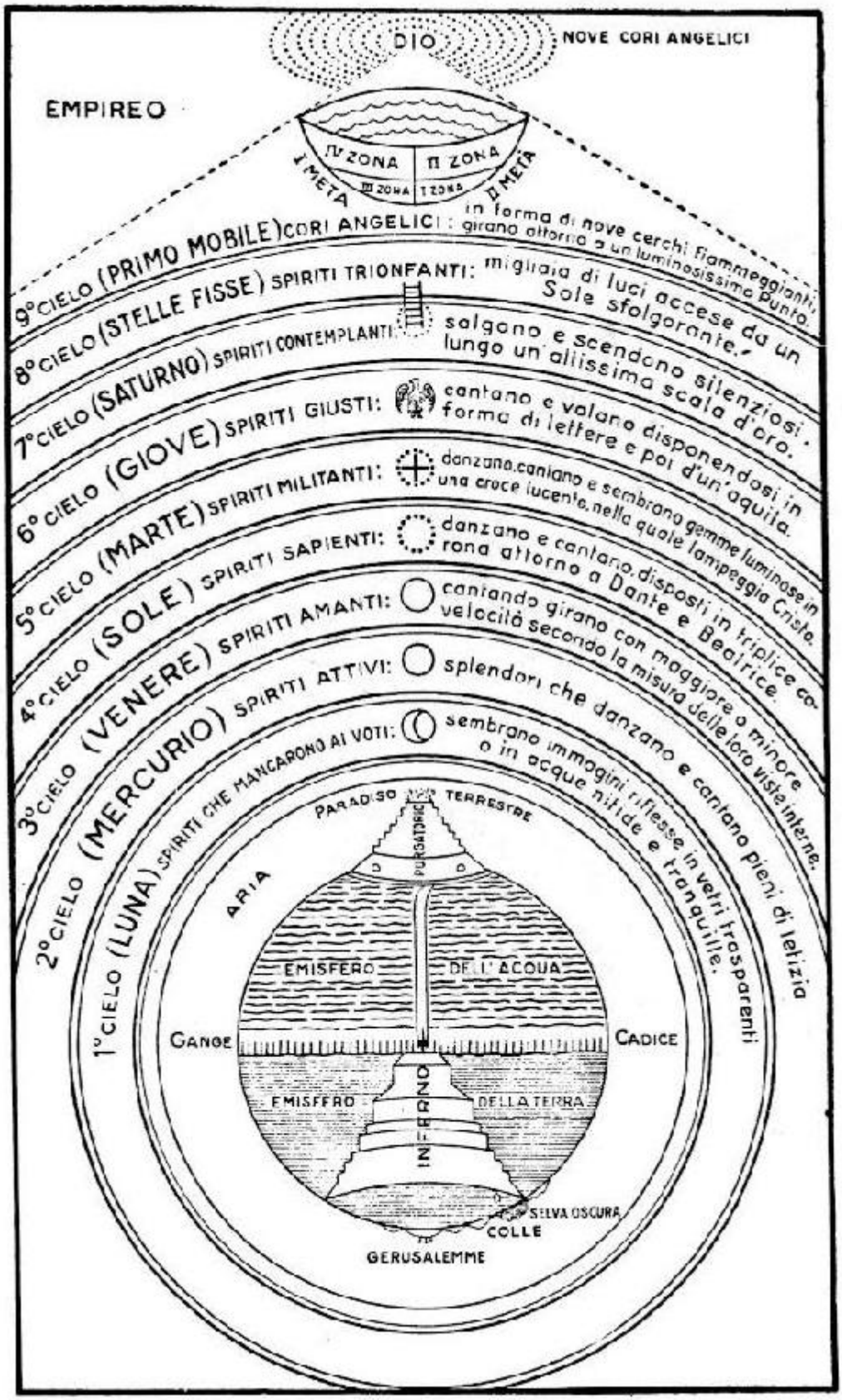


Pianta II (Riferimento: I-2.2.3, punto B1.1; I-2.2.4, punto B2.1)

La biblioteca dell'Edificio (*Nome*, p. 323)

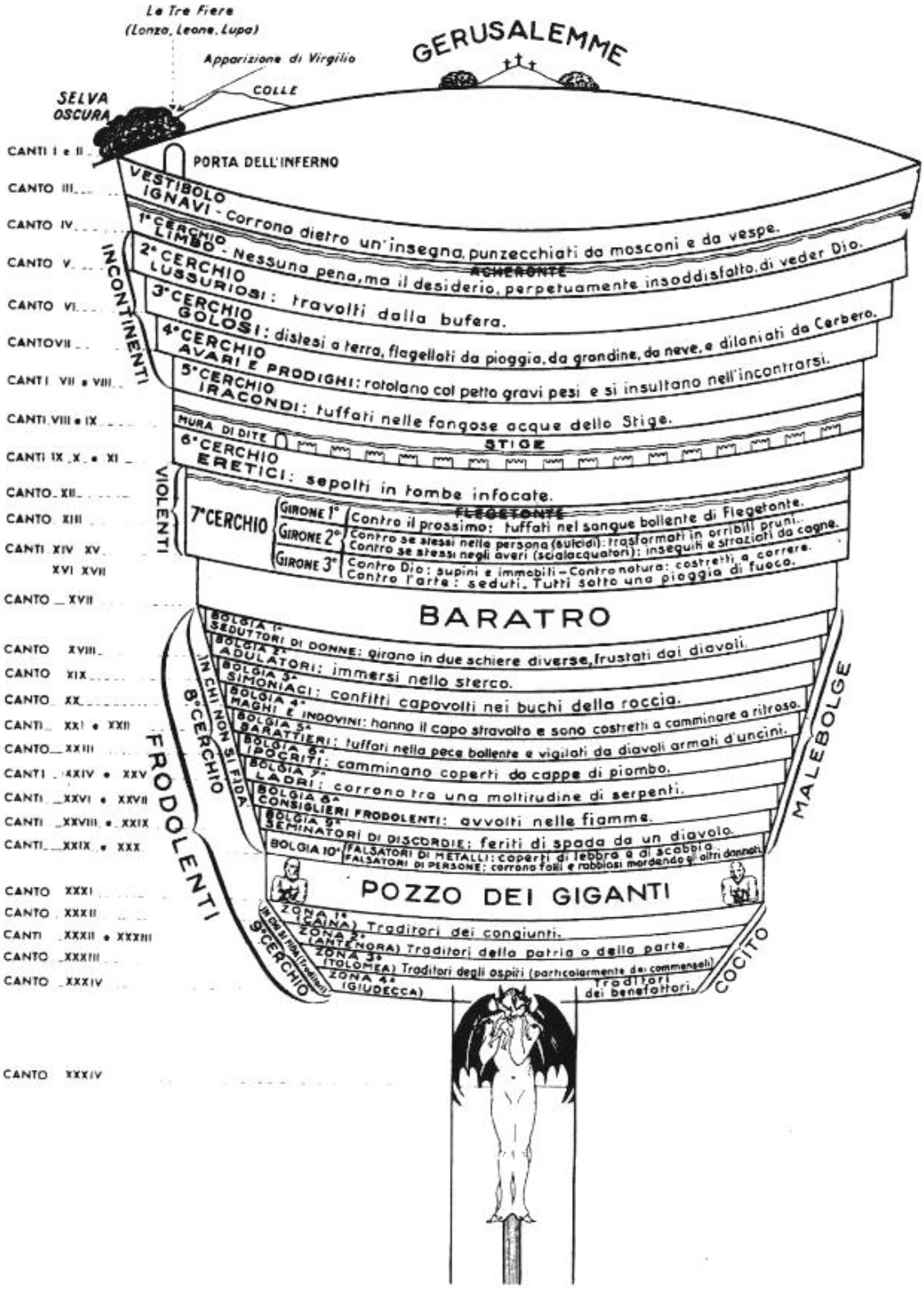


Pianta III (Riferimento: I-2.2.3: B1.2; I-2.2.4: B2.1
Il mondo dantesco (Provenzal-*Comm.*, p. 930)



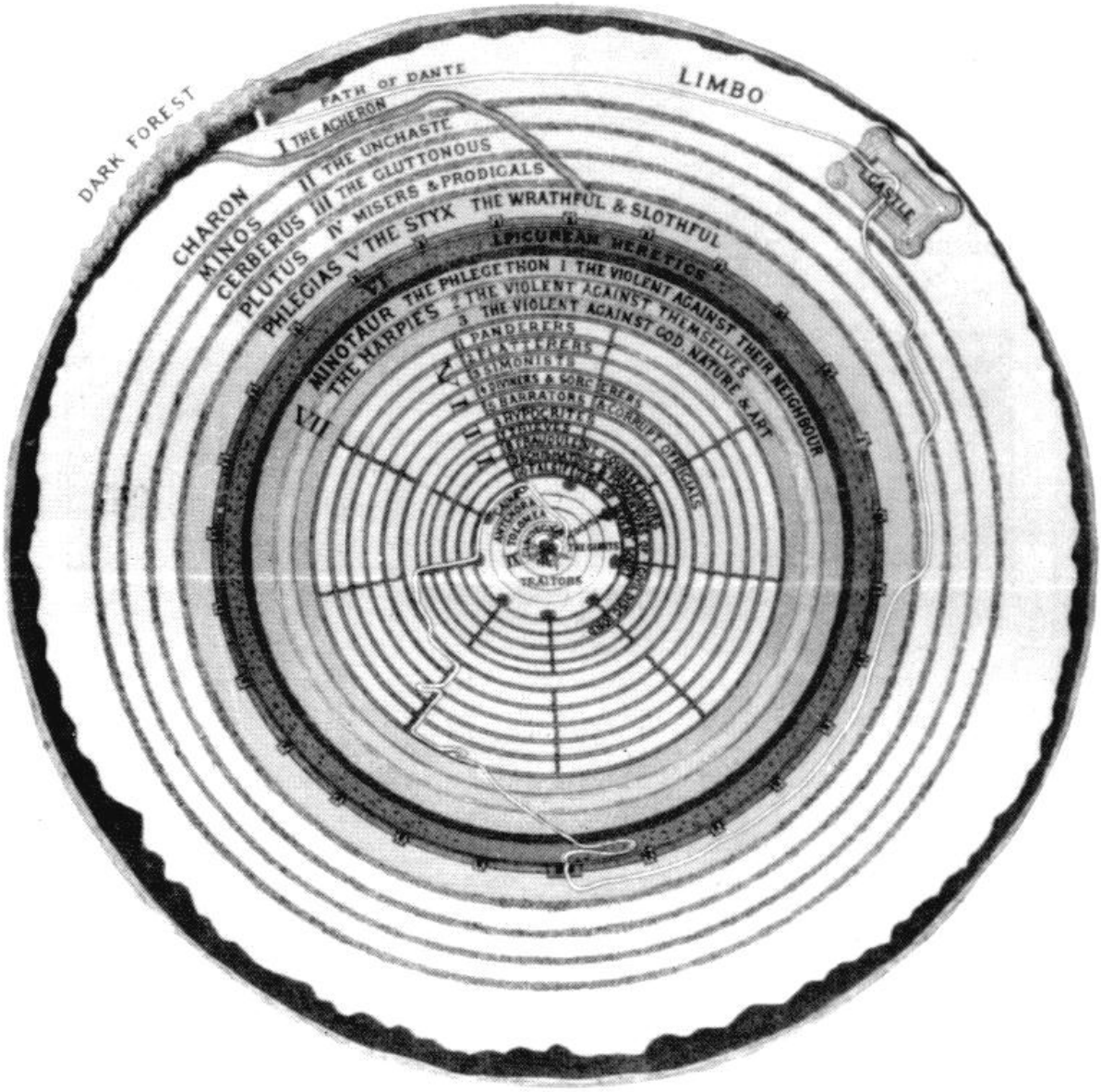
Pianta IV (Riferimento: I-2.2.4: B2.1)

Schema e personaggi dell'Inferno (Provenzal-*Comm.*, p. 302)



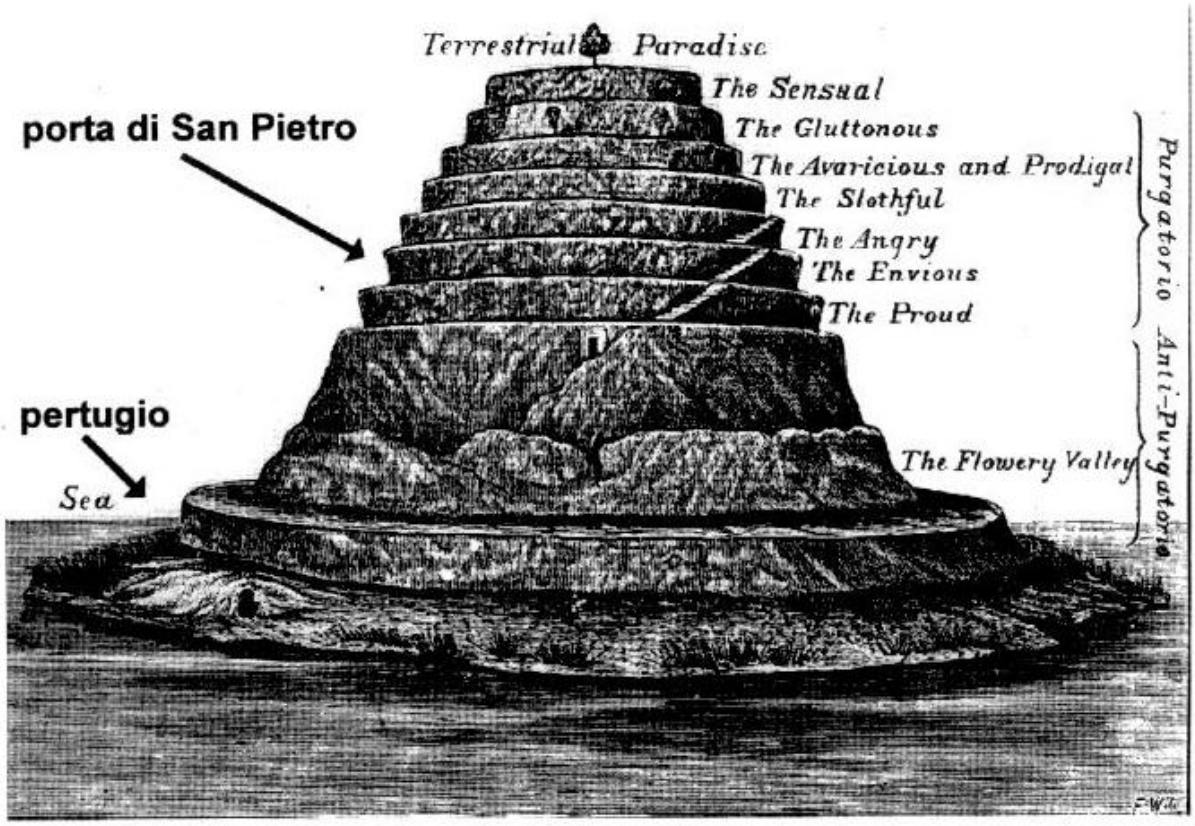
Pianta V (Riferimento: I-2.2.3, punto B2)

Plan of the Inferno and itinerary of Dante (Vernon-*Inf.*, I)

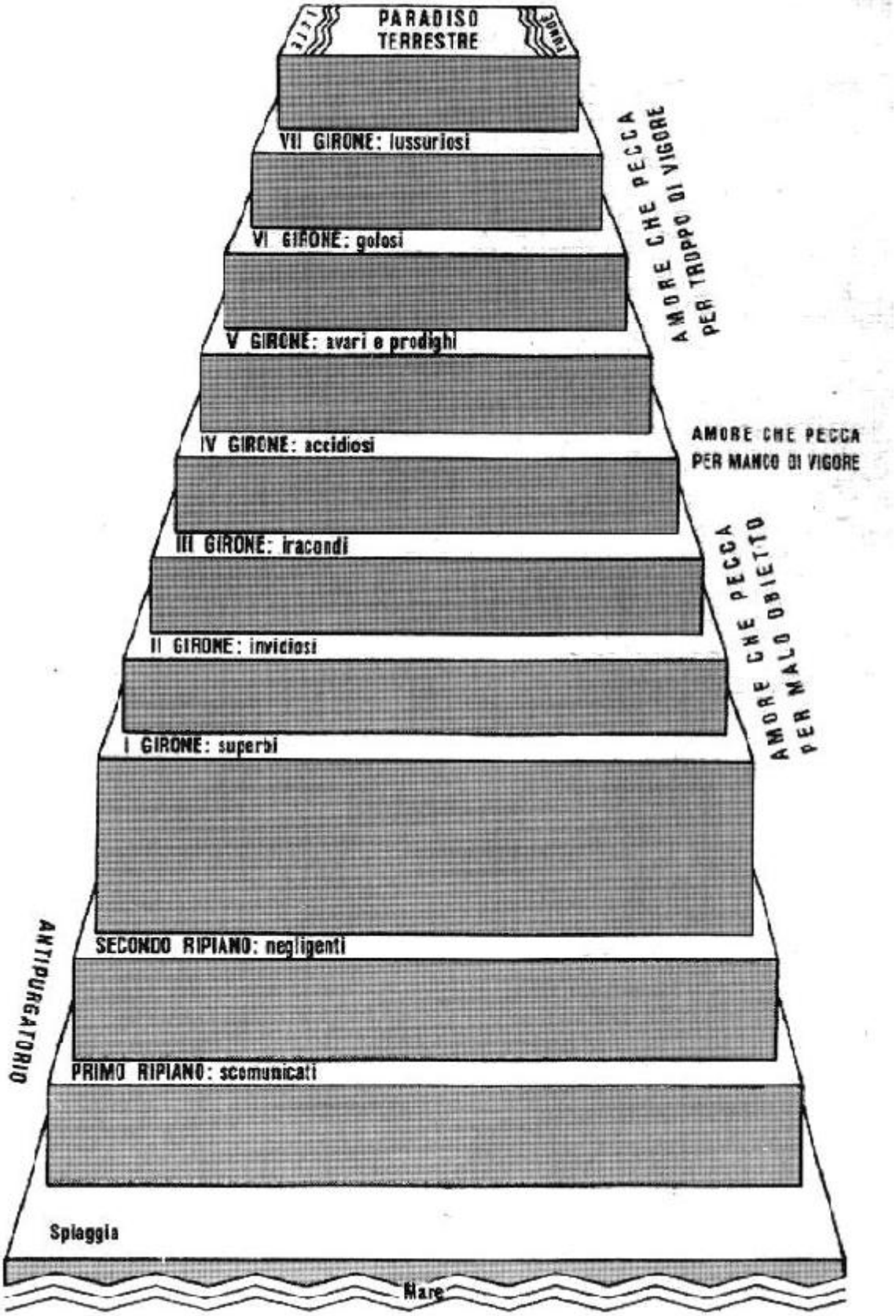


Pianta VI (Riferimento: I-2.2.3, punto B1.1)

Il Monte del Purgatorio (Vernon-*Purg.*, I)

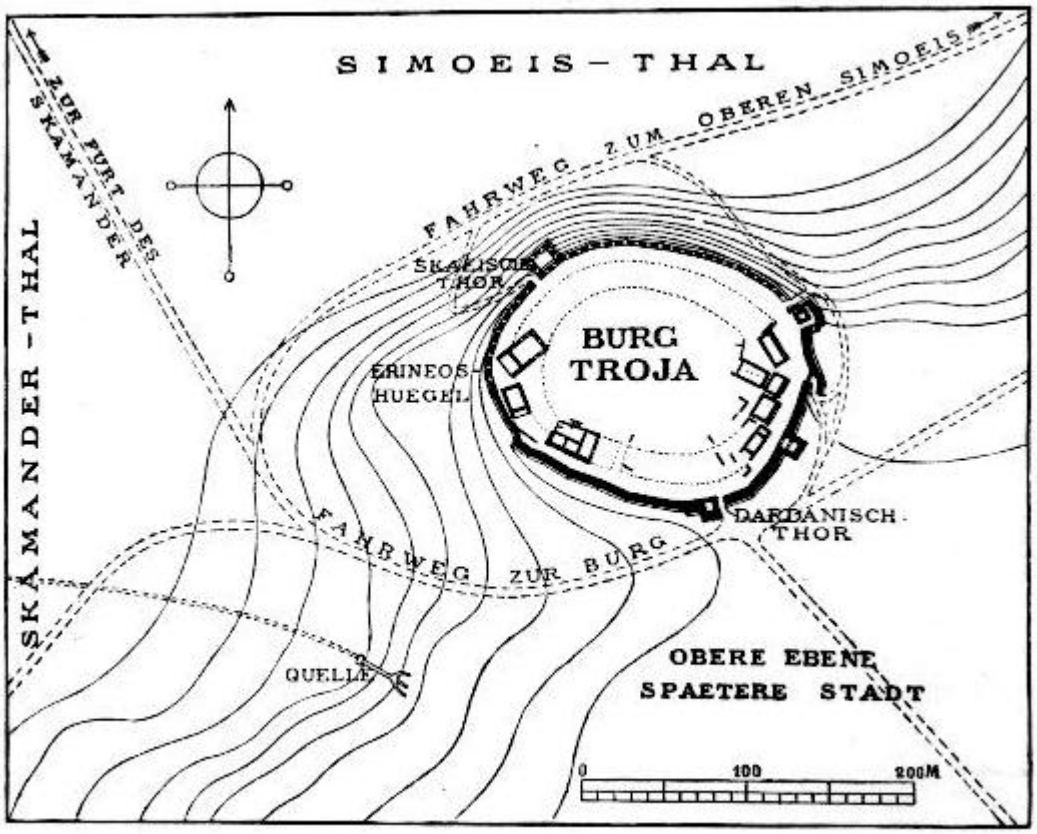


Pianta VII (Riferimento: I-2.2.3, punto 1.1)
Schema del Purgatorio dantesco (Magugliani-*Purg.*, p. 10)



Pianta VIII (Riferimento: II-2.1, punto B1)

"Burg Troja" (Dörpfeld, *Troja und Ilion*, p. 610)



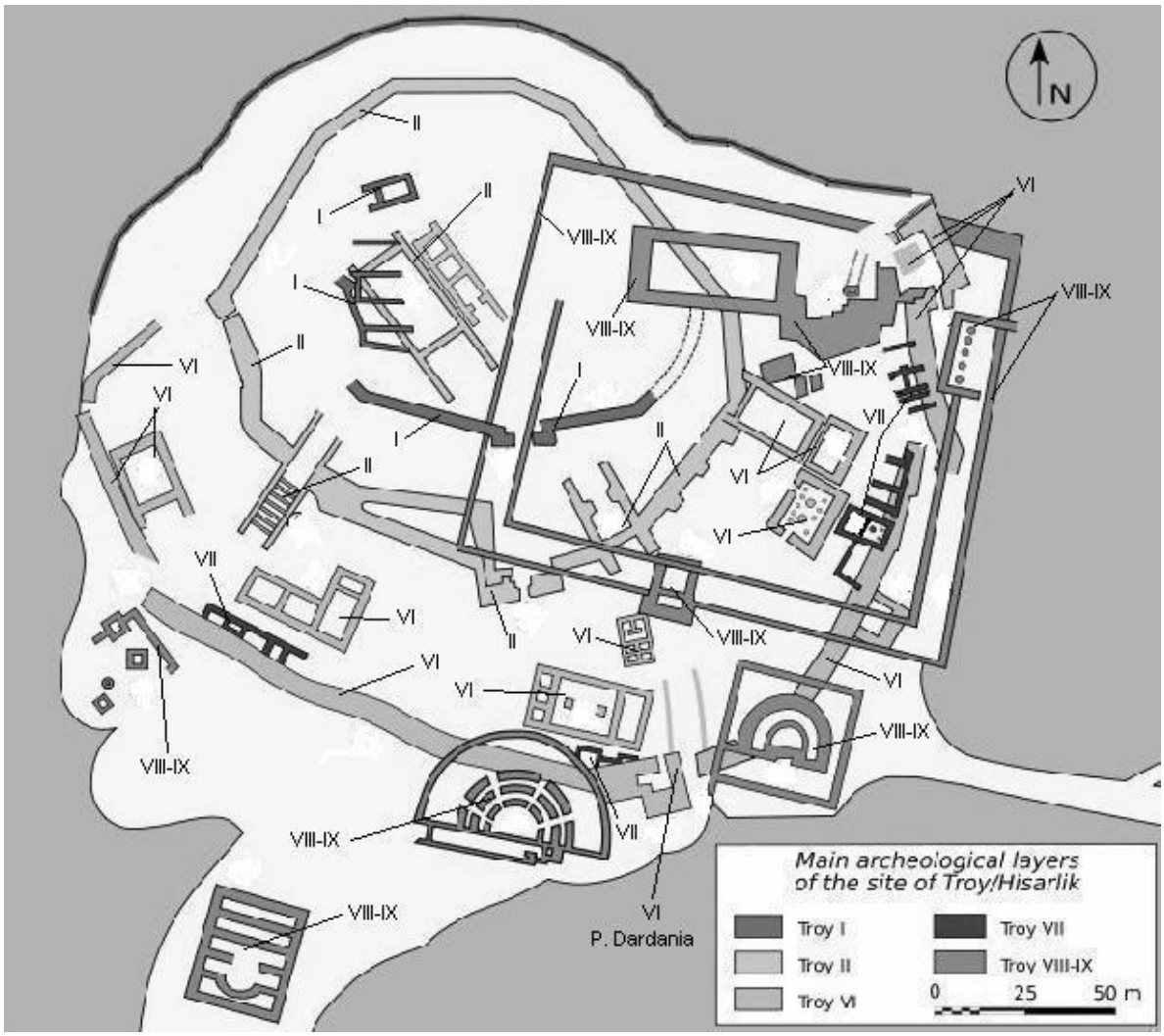
Figer 470. Ergänzter Plan der Burg Troja mit Umgebung.

Il sito della città di Troia, l'arce, sul colle di Hissarlik.

Pianta IX (Riferimento: II-2.1, punto B1)

”Main archeological layers of the site of Troy/Hisarlik”

(*Wikipedia inglese*, ”File: Plan Troy-Hisarlik-en.svg”)



Pianta di Troia con indicazione dei vari periodi (I-IX).

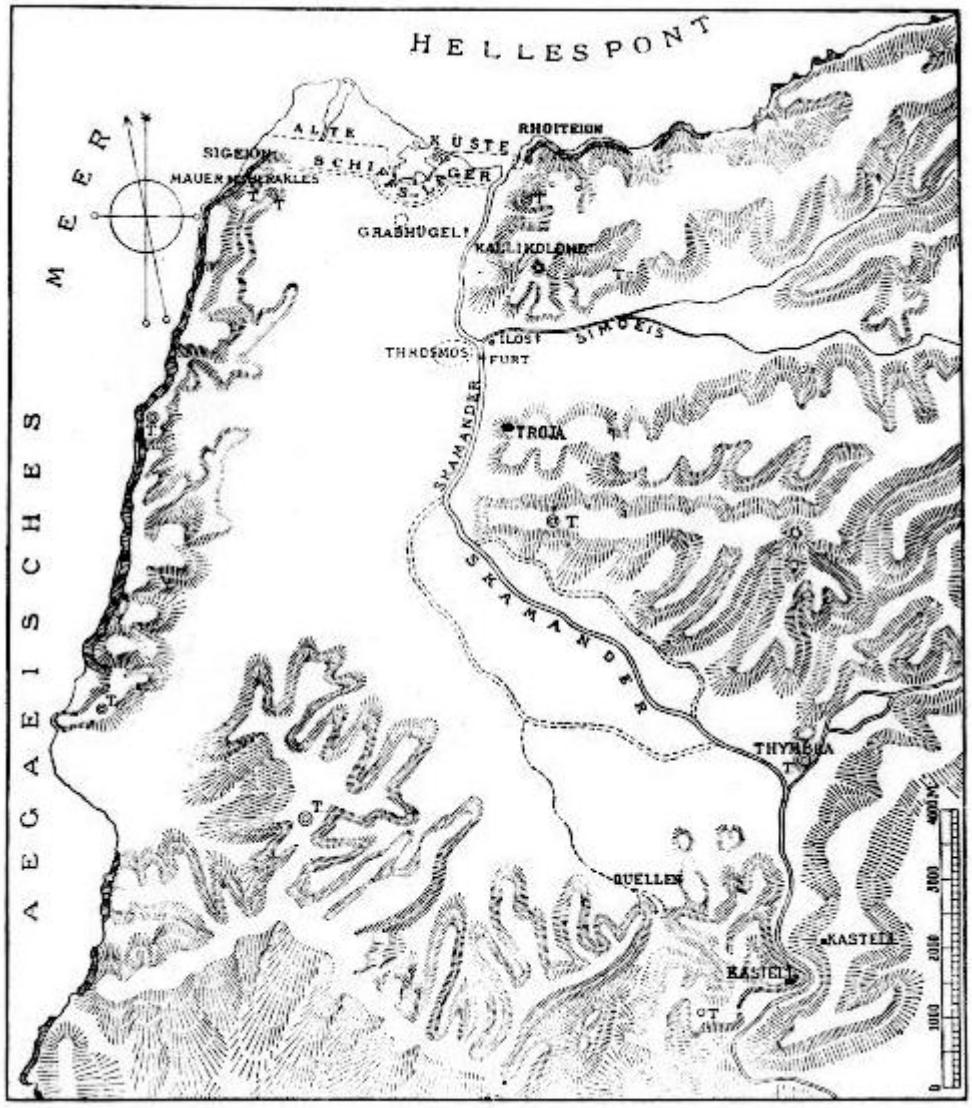
Nella versione originale gli elementi dei vari periodi sono indicate con differenti colori, qui sostituiti con cifre romane. (Il ”muro” nero a nord non è antico.)

Per quanto riguarda la scala della pianta si osservi che è un po’ imprecisa in quanto i 50 metri della scala indicata corrispondono a circa 40 metri sulle piante di Blegen e Dörpfeld.

Si vedono in primo luogo i resti della cinta muraria di Troia I, la cinta di Troia II e quella grande di Troia VI. Si osservano anche molte porte tra cui la porta con rampa a sud-ovest (Troia II) e la grande porta maestra (Dardania) a sud (Troia VI). Tra le altre costruzioni fino a Troia VII si vedono vari megaron e case (facilmente identificabili), torri attaccate alla cinta esteriore e una fonte-cisterna (”Well-Cistern”) rappresentata dal piccolo quadrato nell’angolo superiore, a destra. Tra le costruzioni di Troia VIII-IX si notano il tempio di Atena (il massiccio rettangolo in su, attraverso la cinta di Troia II), il vasto spazio quadratico intorno al tempio, il semicerchio dell’odeon, il parlamento quadratico (con dentro un altro semicerchio) alla sua destra, nonché i balnea più sud.

Pianta X (Riferimento: II-2.1, punto B4)

Posizione di Troia (Dörpfeld, op. cit., p. 619)

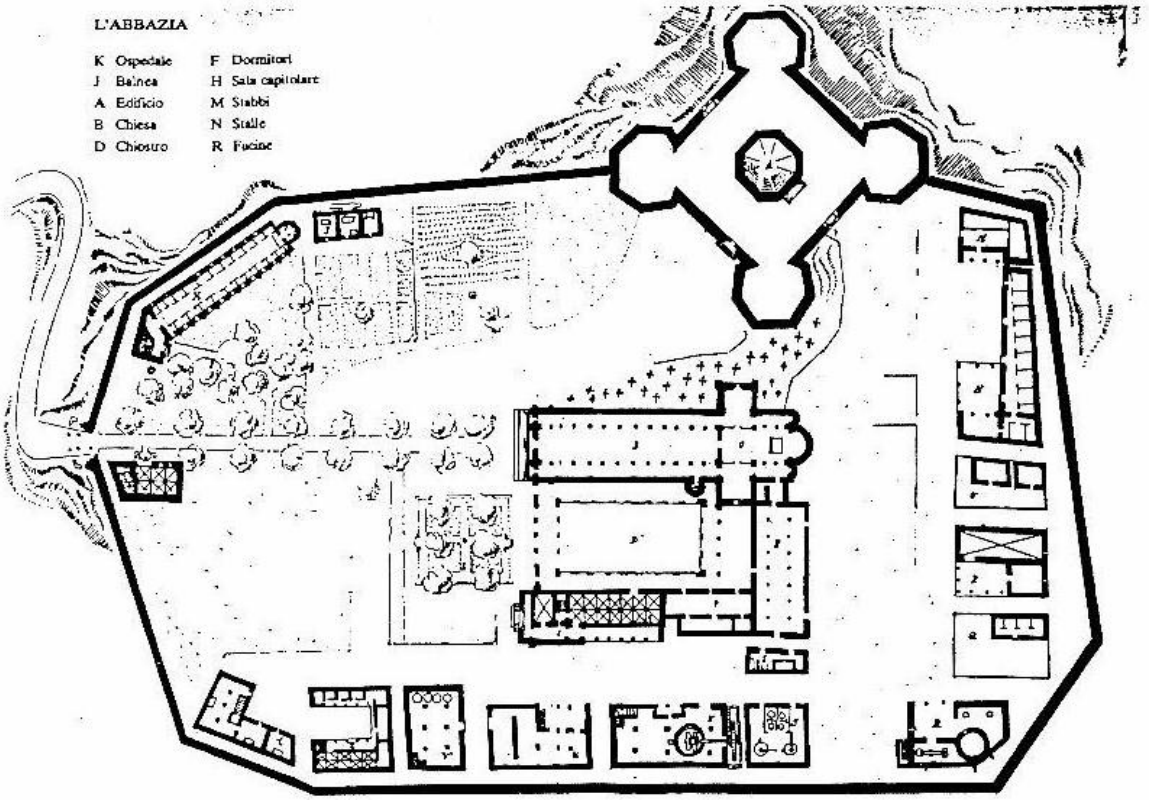


Figur 471. Die untere Skamander-Ebene in homerischer Zeit.

La posizione di Troia ad est della valle dello Scaramandro,
a sud dell'Ellesponto e del Simoi.

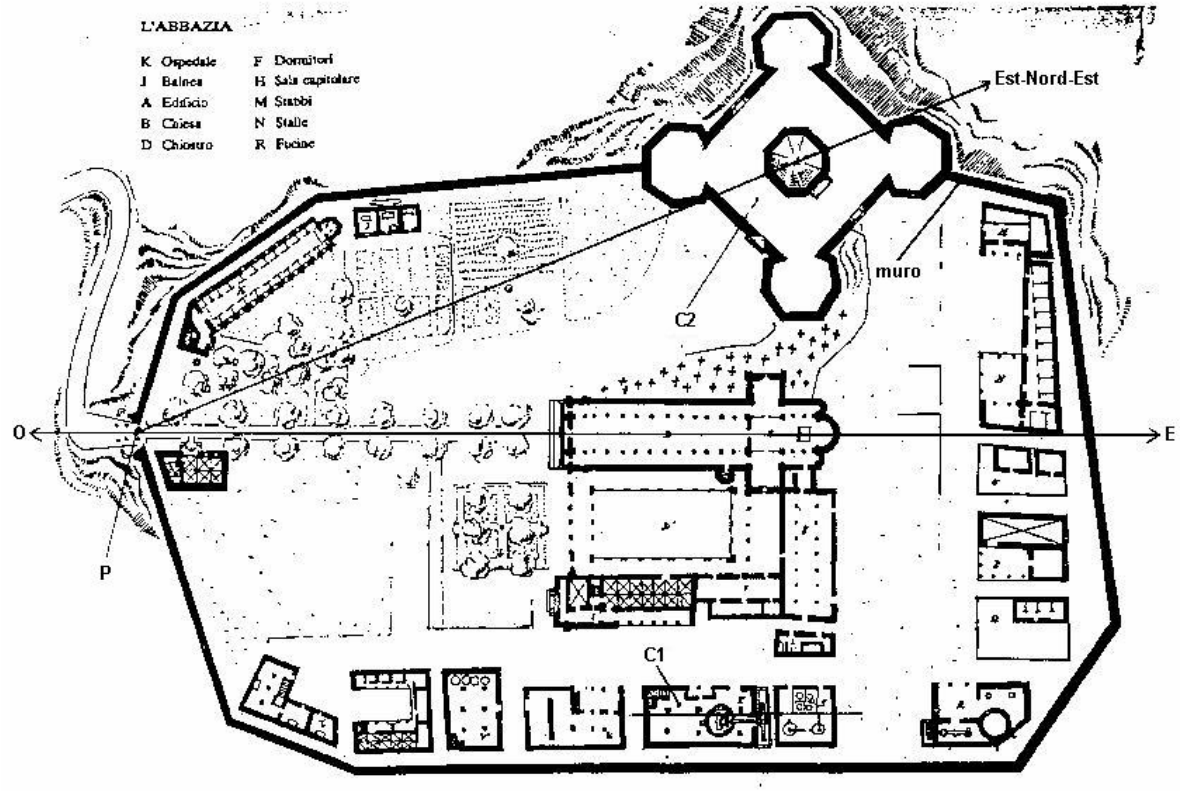
(Seguono piante con altra numerazione.)

Pianta NR1a (Riferimento: II-2.1, punto B1)



La pianta dell'abbazia com'è nel "Nome della rosa": la pianta di partenza.
(La pianta è riportata a p. 7 del *Nome*. Vedi anche pianta I)

Pianta NR1b (Riferimento: II-2.2.2.1, sez. B:1-2)



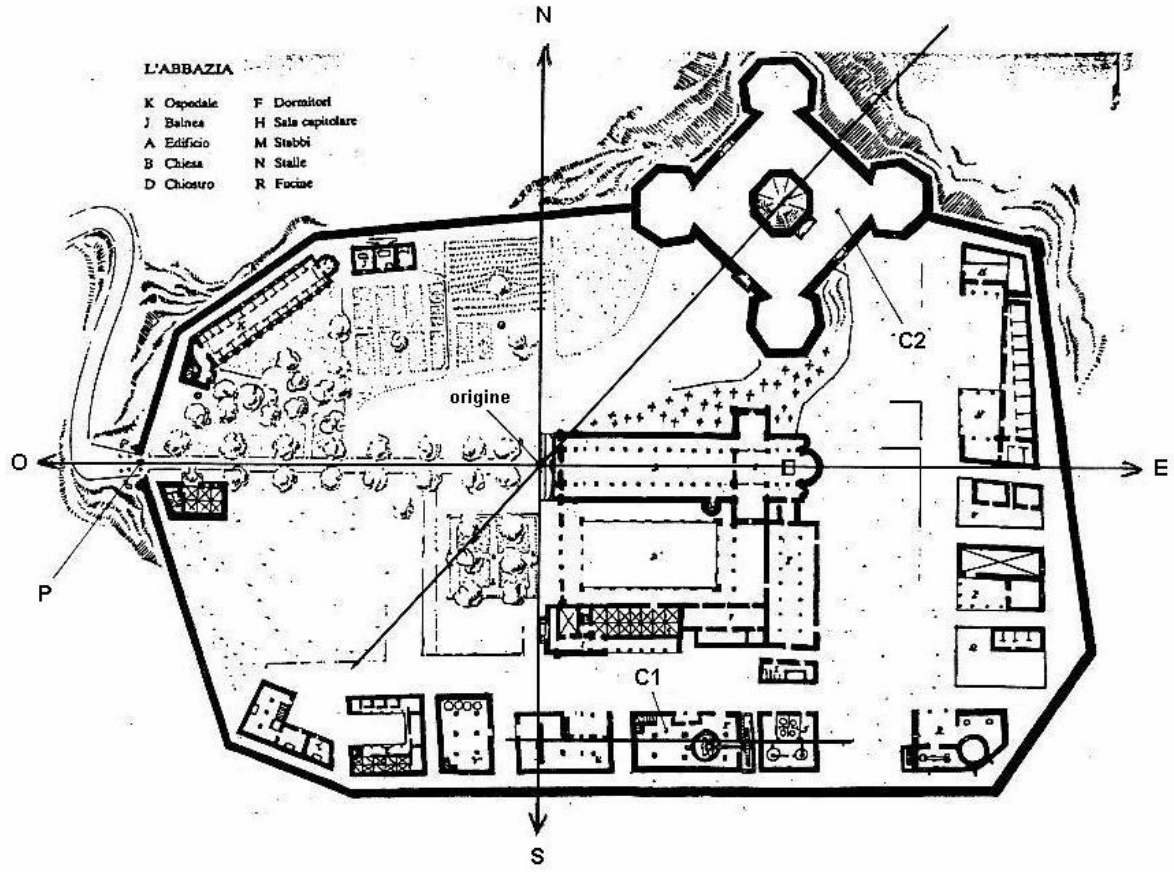
Le operazioni 1-5 per orientare la pianta NR1a.

Per arrivare dalla pianta NR1a alla pianta NR1b abbiamo eseguito cinque delle sette operazioni indicate in II-2.2.2.1, sez. B. Abbiamo cioè:

1) messo la porta maestra ad occidente;
2) indicato il punto di mezzo (P) della porta;
3) indicato la costruzione C1 (la ”bussola”);
4) tracciato una linea attraverso il punto P parallela all’asse centrale di C1: *l’asse est-ovest*;
5) tracciato una linea in direzione est-nord-est a partire da P, nonché indicato la costruzione C2, attraversata nella parte centrale dalla linea che parte da P.

Per le due operazioni restanti vedi la pianta seguente (NR1c).

Pianta NR1c (Riferimento: I-2.2.2.1, sez. B:6-7)



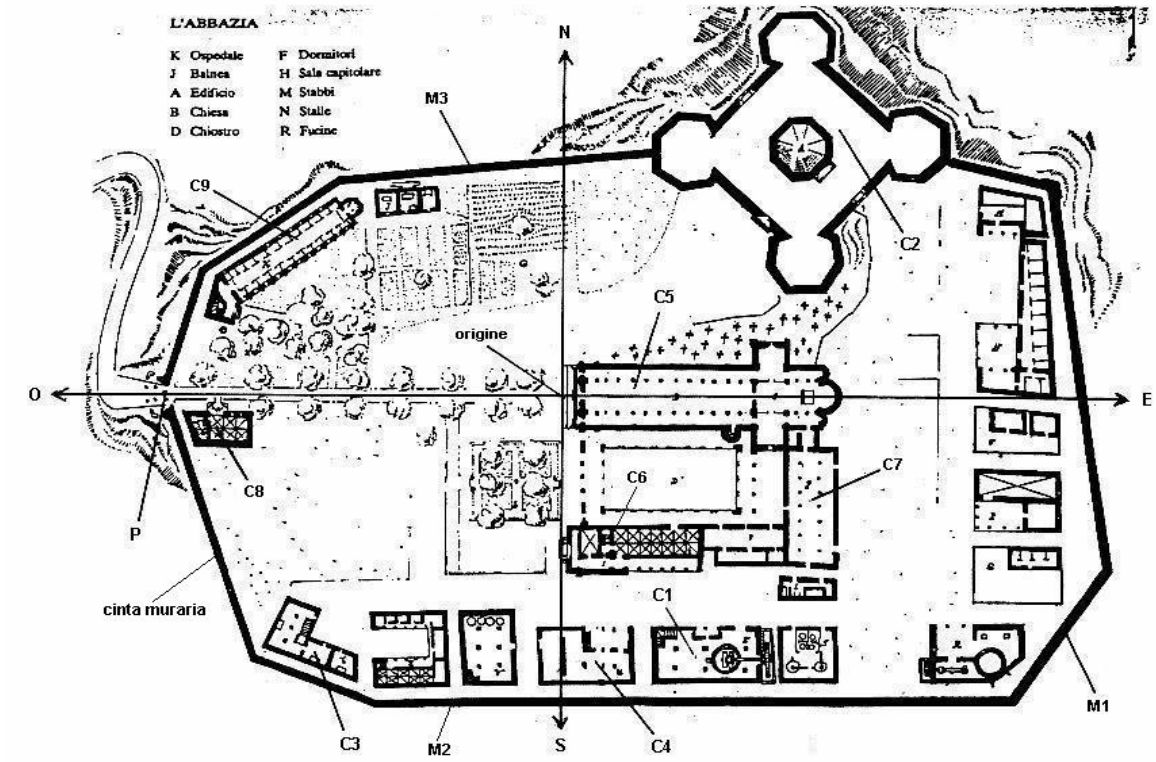
Le operazioni 6-7 per orientare la pianta NR1b.

Per arrivare dalla pianta NR1b alla pianta NR1c abbiamo eseguito le operazioni 6-7 indicate in II-2.2.2.1, sez. B. Abbiamo:

6) tracciato una linea che partendo da C2 continua l'asse centrale della costruzione, nonché indicato il punto dove la linea da C2 incontra l'asse est-ovest: *l'origine* del sistema cartografico da disegnare (per il punto dell'origine si veda anche II-2.2.2.5, fine capitolo);
7) disegnato un normale sistema cartografico con *origine*, *assi est-ovest* e *nord-sud*.

Per arrivare alla pianta finale vedi la pianta seguente (NR2).

Pianta NR2 (Riferimento: II-2.2.2.1, sez. B:7)



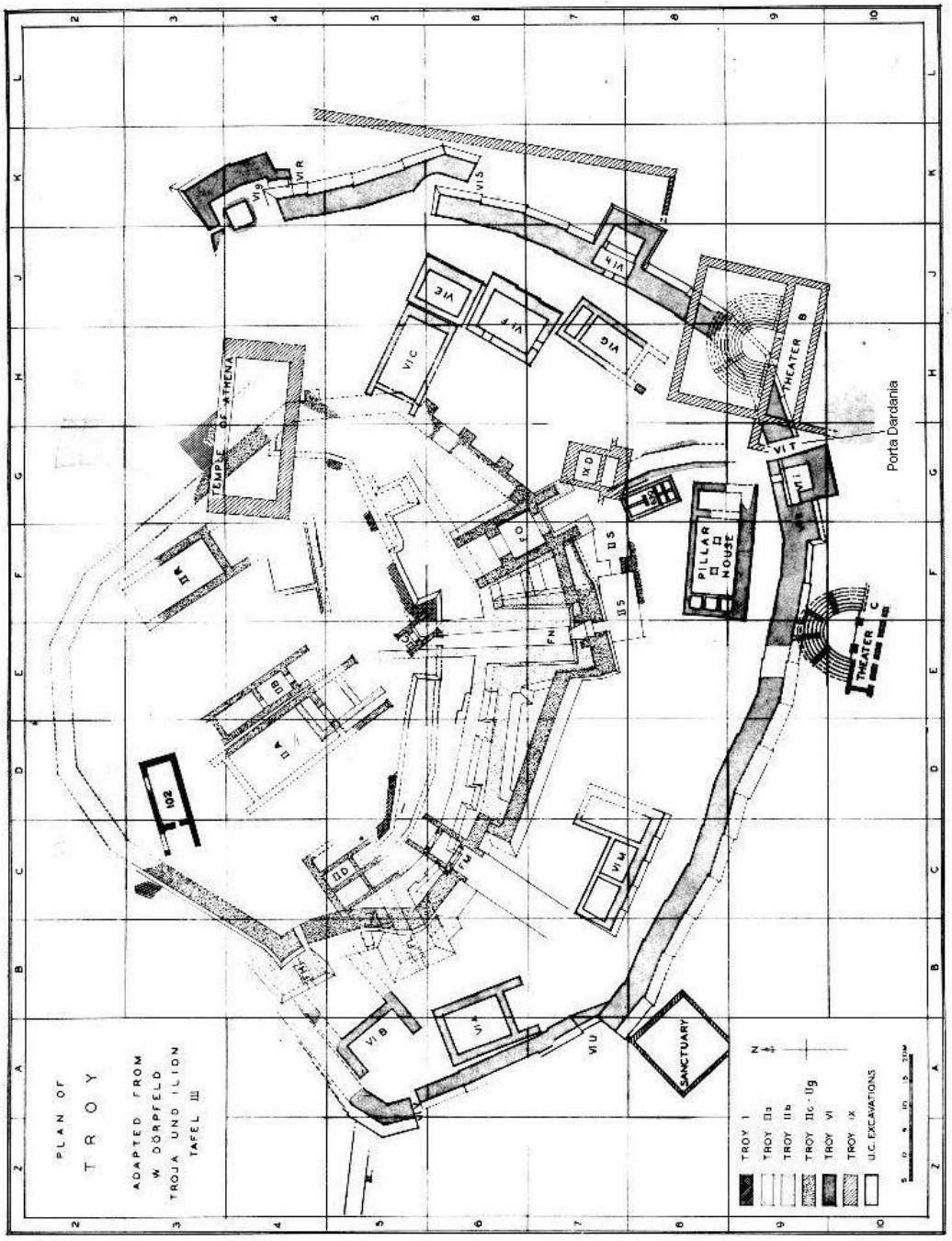
La pianta finale dell'abbazia, orientata e con indicazioni degli elementi architettonici che saranno oggetto di analisi comparative.

Le sigle rappresentano le costruzioni o complessi di costruzioni che vengono trattati nei capitoli indicati.

C1: *Il mulino* (usato come "bussola" per la definizione dell'asse est-ovest), riferimento II-2.2.2.1, sez. B:3 – **C2:** *L'Edificio* (usato per l'indicazione dell'origine), rif. II-2.2.2.1, sez. B:5 – **C3:** *Lo "scarpone"* (eventualmente usato per l'igiene), rif. II-2.2.2.3 – **C4:** *I granai*, rif. II-2.2.2.4 – **C5:** *La chiesa*, rif. II-2.2.2.5 – **C6:** *La sala capitolare*, rif. II-2.2.2.6 – **C7:** *Il dormitorio*, rif. II-2.2.2.7 – **C8:** *La casa del portinaio* (probabilmente), rif. II-2.2.2.8 – **C9:** *L'ospedale* (con i vicini balnea), rif. II-2.2.2.9.

A queste costruzioni si aggiunge la cinta muraria con indicazione delle parti **M1-M3** (II-2.2.2.2, punti B1-B3). **P** è il punto di mezzo della porta maestra dell'abbazia, usato per la creazione del sistema d'orientamento.

Pianta TR1 (Riferimento: I-2.2.2.1, sez. A:1)

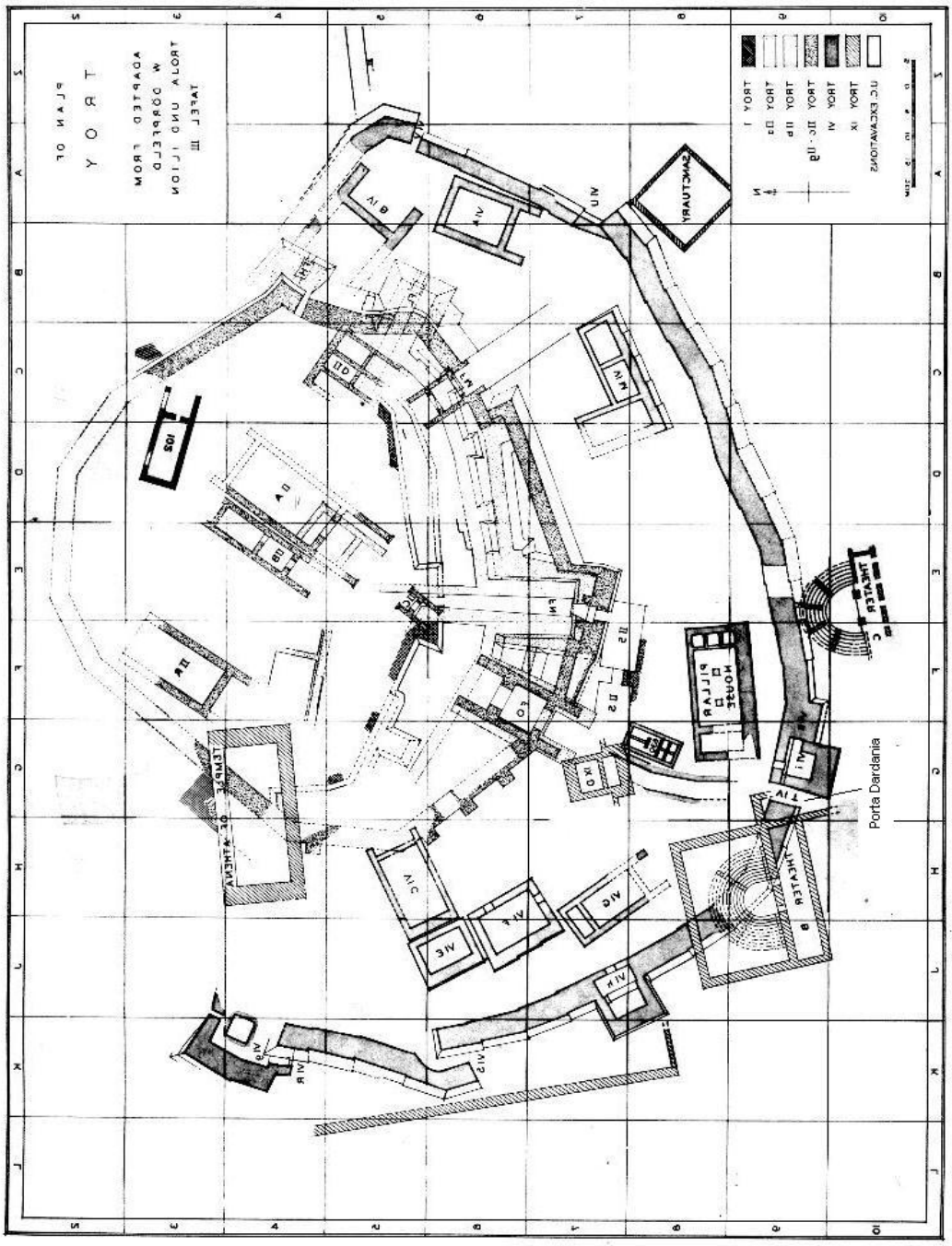


La pianta della città di Troia: la pianta di partenza.

(Da Blegen et al., op. cit., vol. I, plate 417,"Plan of Troy adapted from W. Dörpfeld")

Abbiamo indicato la Porta Dardania, la porta maestra di Troia. (La scala in basso dice dopo il primo "5": 0 - 5 - 10 - 15 - 20 M.)

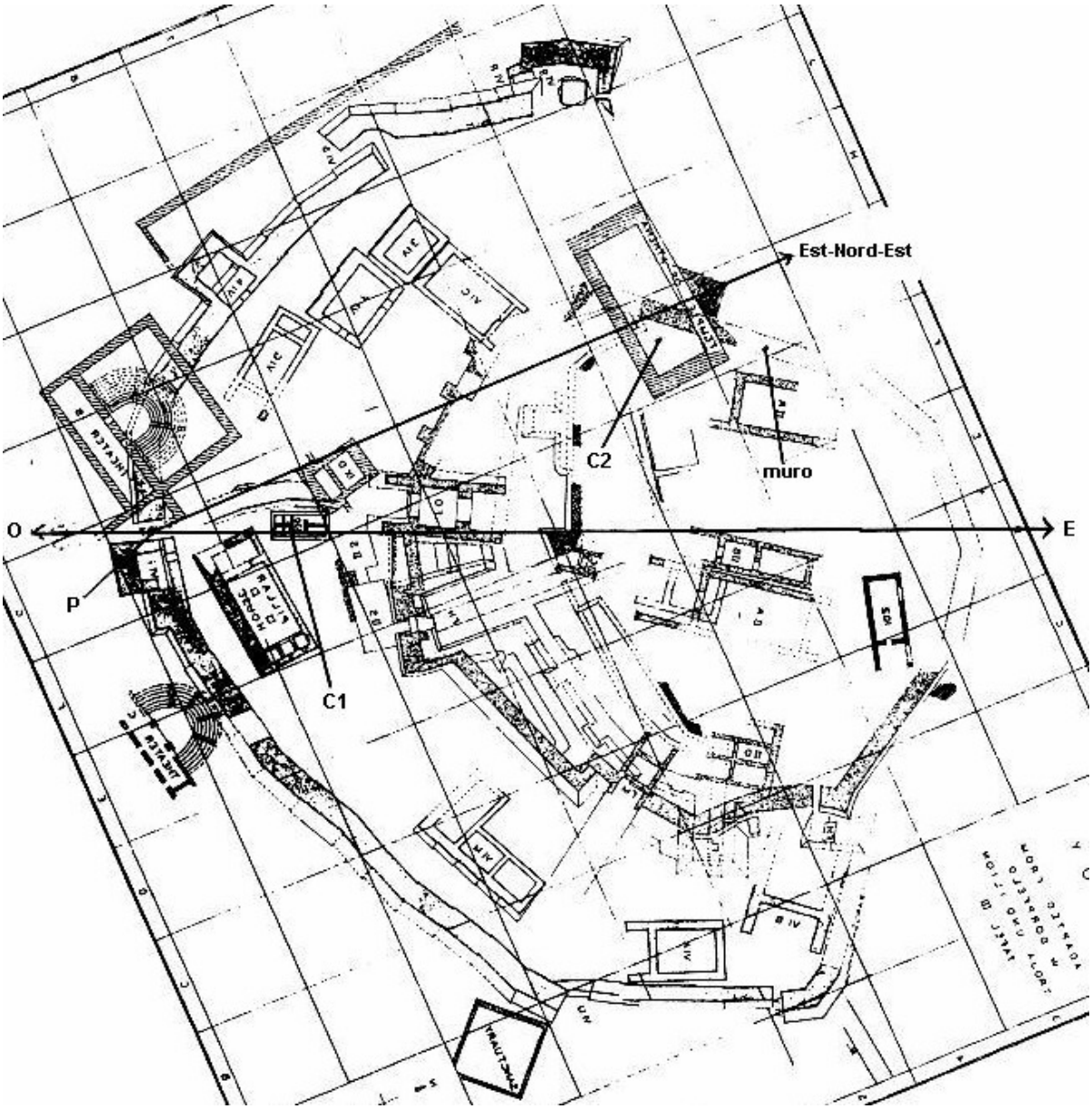
Pianta TR2a (Riferimento: I-2.2.2.1, sez. A:2)



Versione rispecchiata di TR1.

Anche su questa pianta è stata indicata la Porta Dardania.

Pianta TR2b (Riferimento: I-2.2.2.1, sez. B:1-2)



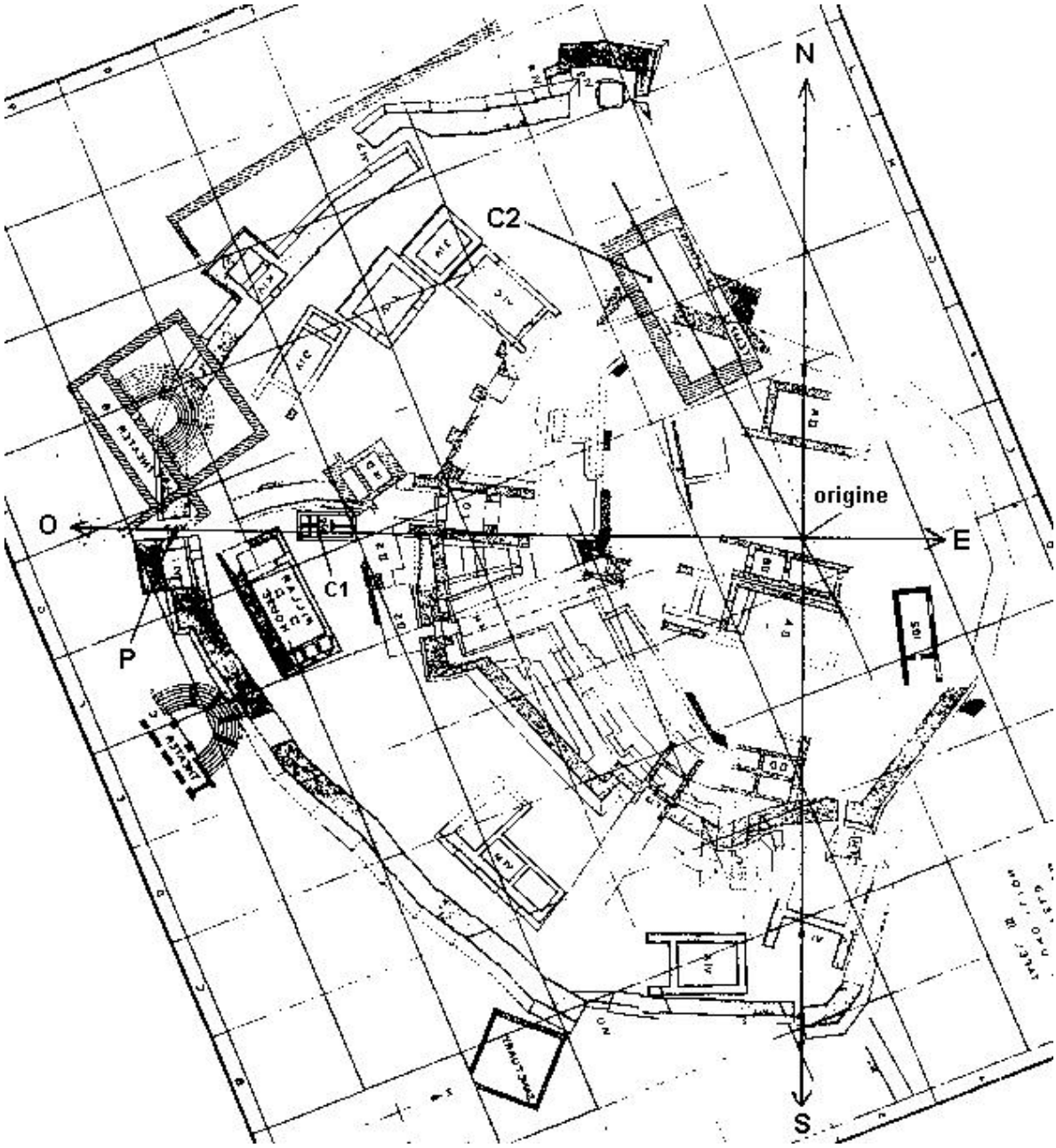
Le operazioni 1-5 per orientare la pianta TR2a.

Per arrivare dalla pianta TR2a alla pianta TR2b abbiamo eseguito cinque delle sette operazioni indicate in II-2.2.2.1, sez. B. Abbiamo:

1) messo la porta maestra (Porta Dardania) ad occidente (dopo un giro di c. 90 gradi in senso orario della pianta TR2a);
2) indicato il punto di mezzo (P) della porta maestra;
3) indicato la costruzione C1;
4) tracciato una linea attraverso il punto P parallela all'asse centrale di C1: *l'asse est-ovest*;
5) tracciato una linea in direzione est-nord-est a partire da P nonché indicato la costruzione C2, attraversata nella parte centrale dalla linea che parte da P.

Per le due operazioni restanti vedi la pianta seguente (TR2c).

Pianta TR2c (Riferimento: I-2.2.2.1, sez. B:6-7)



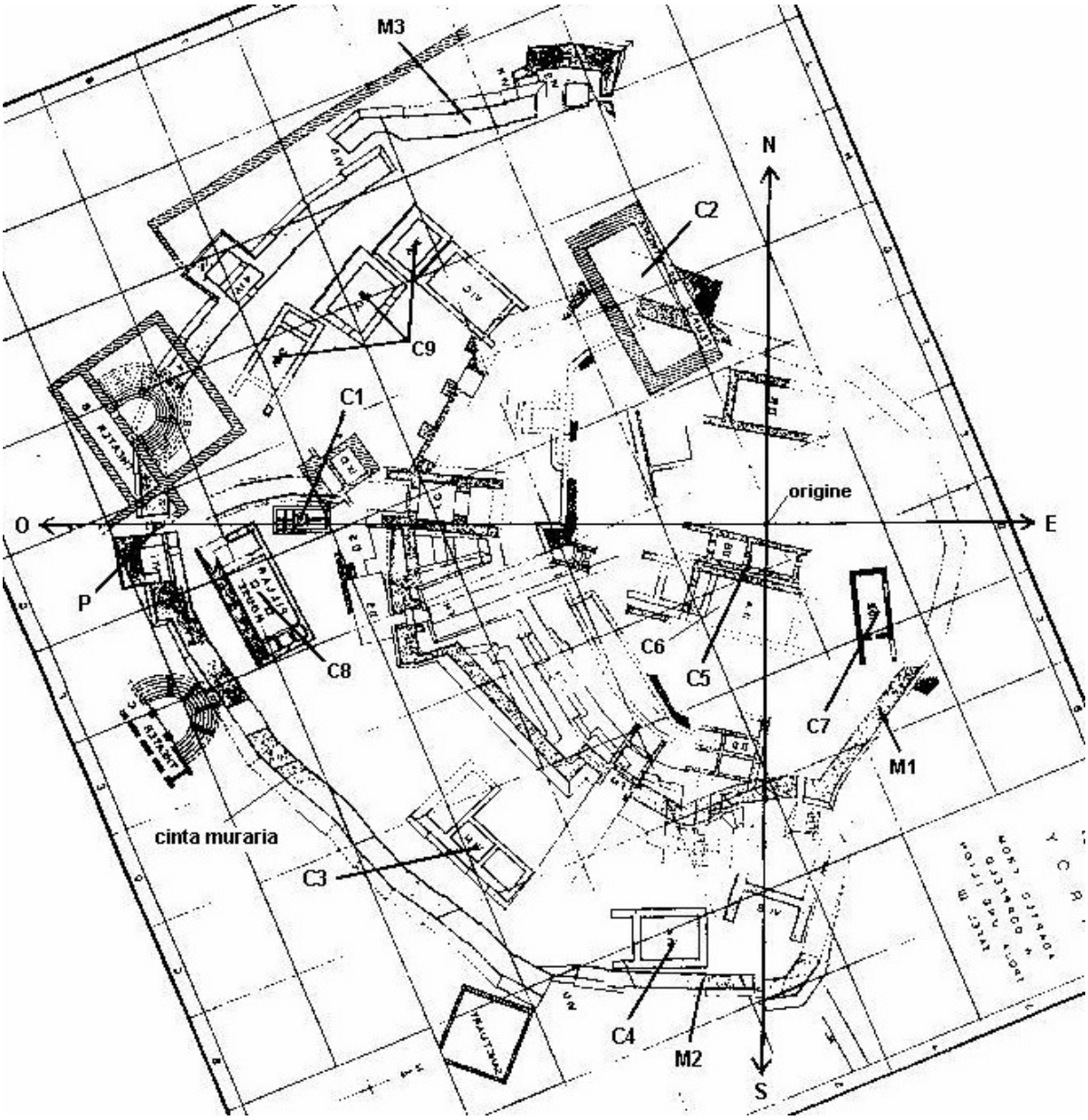
Le operazioni 6-7 per orientare la pianta TR2b.

Per arrivare dalla pianta TR2b alla pianta TR2c abbiamo eseguito le operazioni 6-7 indicate in II-2.2.2.1, sez. B. Abbiamo:

6) tracciato una linea che partendo da C2 continua l'asse centrale della costruzione, nonché indicato il punto dove la linea da C2 incontra l'asse est-ovest: l'origine del sistema cartografico da disegnare;
7) disegnato un normale sisema cartografico con *origine*, *assi est-ovest* e *nord-sud*.

Per arrivare alla pianta finale vedi la pianta seguente (TR3).

Pianta TR3 (Riferimento: II-2.2.2.1, sez. B:7)



La pianta finale della città di Troia, rispecchiata, orientata e con indicazioni degli elementi architettonici che saranno oggetto di analisi comparative.

Le sigle rappresentano le costruzioni o i complessi di costruzioni che sono trattati nei capitoli indicati. In corsivo i nomi delle costruzioni della pianta di Blegen (TR1).

C1: *630*, la ”bussola” (usata per la definizione dell’asse est-ovest), Troia VI, rif. II-2.2.2.1, sez. B – **C2:** *Temple of Athena* (usato per l’indicazione dell’origine), Troia VIII-IX, rif. II-2.2.2.1, sez. b – **C3:** *VIM*, lo ”scarpone”, Troia VI, rif. II-2.2.2.3 – **C4:** *VIA*, Troia VI, rif. II-2.2.2.4 – **C5:** *IIB*, Troia II, rif. II-2.2.2.5 – **C6:** *IIA*, Troia II, rif. II-2.2.2.6 – **C7:** *102*, Troia I. rif. II-2.2.2.7 – **C8:** *Pillar House*, Troia VI, rif. II-2.2.2.8 – **C9:** *VIE-G* (con la casa *VIC* accanto a *VIE*), Troia VI, rif. II-2.2.2.9.

Si aggiunge la cinta muraria con indicazione delle parti **M1**-**M3** (II-2.2.2.2). **P** è il punto di mezzo della porta maestra (Dardania), usato per la creazione del sistema d’orientamento.

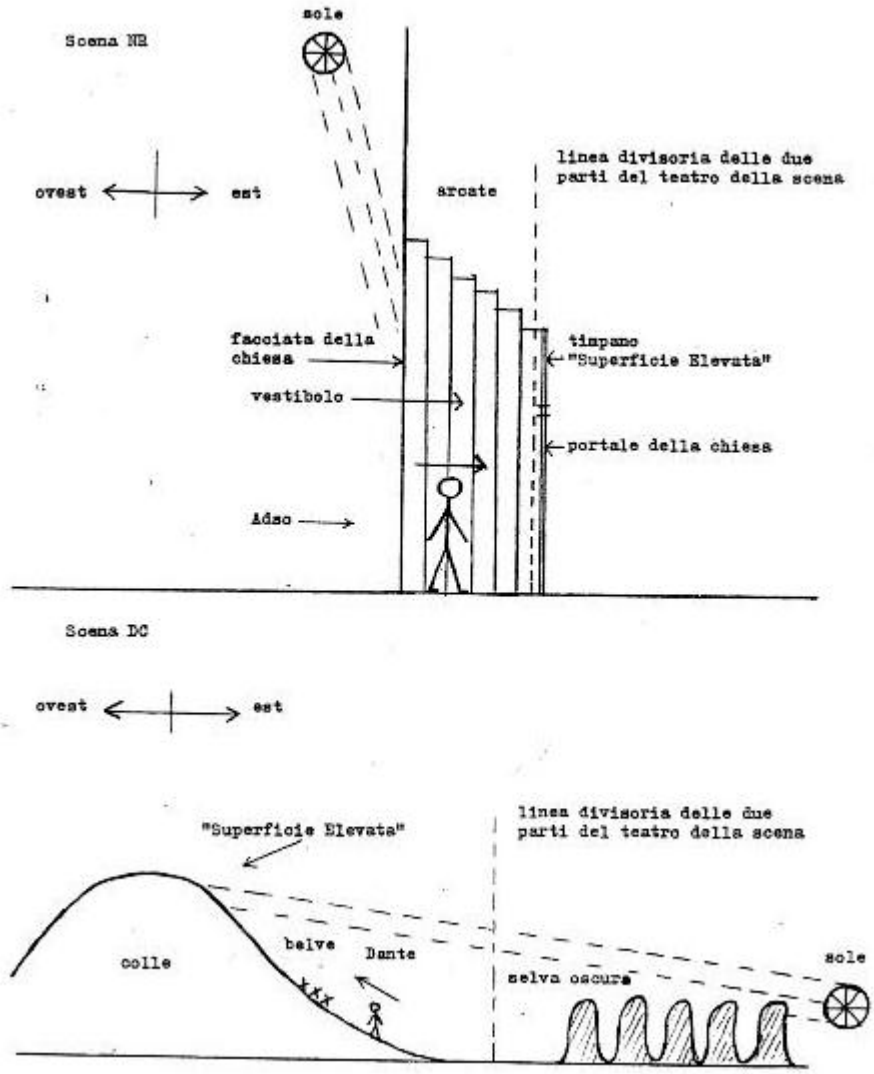
Apendice 4: FIGURE

Prospetto:

1	I punti cardinali nelle scene NR e DC in I-2.2.5.1	I-2.2.5.1: B5
2	Il sarcofago di Alessandro	I-2.2.5.3: B3
3	Il toro alato del Palazzo di Chorsabad	I-2.2.5.13: nota 2
4	Troia vista dal nord, come appariva dopo gli scavi di Schliemann	II-2.1: B1
5	La parte settentrionale della piana di Troia, vista da Hissarlik	II-2.1: B4
6a-b	Il luogo del ”tesoro di Priamo” e Immagine del luogo dove si trovava il tesoro	II-2.1: B6
7a-b	Il ”tesoro di Priamo” e Uno dei diademi d’oro	II-2.1: B6
8a-b	$C1^{NR}$ (Il mulino a forma di bussola) e $C1^{TR}$ (Casa 630 di Troia VI) Dimensioni delle costruzioni.	II-2.2.2.1: sez. B3
9a-b	Cinta muraria^{NR} e Cinta muraria^{TR} Forma generale delle parti occidentali.	II-2.2.2.2: B1
10a-b	Muro $M1^{NR}$ e Muro $M1^{TR}$ Inclinazione dei muri (lati rettilinei) rispetto all´asse nord-sud.	II-2.2.2.2: B2
11a-b	Muro $M3^{NR}$ e Muro $M3^{TR}$ Direzione dall’origine del punto esterno più occidentale.	II-2.2.2.2: B3
12a-b	Muro $M3^{NR}$ e Muro $M3^{TR}$ La fonte vicino ai rispettivi muri.	II-2.2.2.2: B3.2
13	Principio del sistema d’orientamento dall’origine.	II-2.2.2.3: B1
14a-b	$C3^{NR}$ (Lo ”scarpone”) e $C3^{TR}$ (Casa VI M di Troia VI) Direzione dall’origine delle costruzioni e i loro rispettivi spazi settoriali.	II-2.2.2.3: B1
15a-b	$C3^{NR}$ (Lo ”scarpone”) e $C3^{TR}$ (Casa VI M di Troia VI) Composizione delle costruzioni.	II-2.2.2.3: B2
16a-b	$C3^{NR}$ (Lo ”scarpone”) e $C3^{TR}$ (Casa VI M di Troia VI) Altezza dei due blocchi delle costruzioni.	II-2.2.2.3: B3
17a-b	$C3^{NR}$ (Lo ”scarpone”) e $C3^{TR}$ (Casa VI M di Troia VI) Relazione tra il bordo frontale e quello superiore della tomaia.	II-2.2.2.3: B4
18a-b	$C3^{NR}$ (Lo ”scarpone”) e $C3^{TR}$ (Casa VI M di Troia VI) Lo spazio interno (del ”piede”) delle costruzioni.	II-2.2.2.3: B5
19	Ricostruzione di un megaron di Troia II.	II-2.2.2.4: A
20a-b	$C4^{NR}$ (i granai) e $C4^{TR}$ (Casa VI A di Troia VI) Direzione dall’origine di una delle linee settoriali.	II-2.2.2.4: B1
21a-b	$C4^{NR}$ (i granai) e $C4^{TR}$ (Casa VI A di Troia VI) Dimensioni delle costruzioni.	II-2.2.2.4: B2
22a-b	$C4^{NR}$ (i granai) e $C4^{TR}$ (Casa VI A di Troia VI) Inclinazione delle costruzioni.	II-2.2.2.4: B3
23a-b	$C4^{NR}$ (i granai) e $C4^{TR}$ (Casa VI A di Troia VI) Dimensioni della grande apertura.	II-2.2.2.4: B4

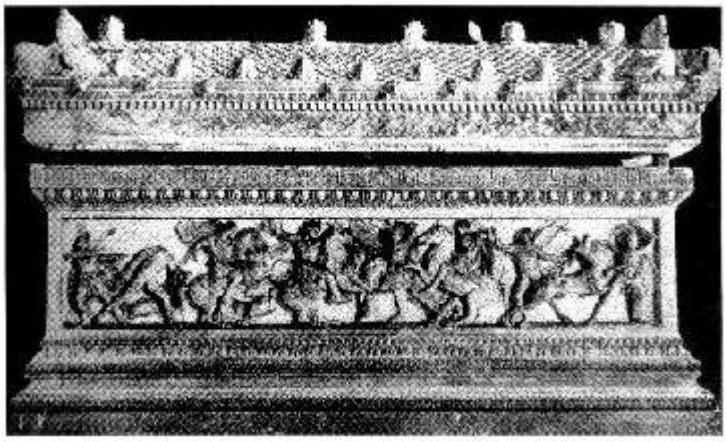
24a-b	$C4^{NR}$ (i granai) e $C4^{TR}$ (Casa VI A di Troia VI) Posizione del muro interno.	II-2.2.2.4: B5.1
25a-b	$C4^{NR}$ (i granai) e $C4^{TR}$ (Casa VI A di Troia VI) Lunghezza del muro interno.	II-2.2.2.4: B5.2
26a-b	$C5^{NR}$ (la chiesa) e $C5^{TR}$ (Casa II B di Troia II) Orientamento delle costruzioni rispetto alla cinta muraria nord.	II-2.2.2.5: B1
27a-b	$C5^{NR}$ (la chiesa) e $C5^{TR}$ (Casa II B di Troia II) Dimensioni delle costruzioni e il muro divisorio interno.	II-2.2.2.5: B2-B3
28a-b	$C5^{NR}$ (la chiesa) e $C5^{TR}$ (Casa II B di Troia II) Inclinazione delle costruzioni rispetto all'Edificio ($C2^{NR}$) e il tempio di Atena ($C2^{TR}$).	II-2.2.2.5: C, aggiunta
29a-b	$C6^{NR}$ (La sala capitolare) e $C6^{TR}$ (Casa II A di Troia II) Dimensione delle costruzioni e la vecchia costruzione al loro interno.	II-2.2.2.6: B1-B2
30a-b	$C7^{NR}$ (Il dormitorio) e $C7^{TR}$ (Casa 102 di Troia I) Orientamento delle costruzioni rispetto a una parte rettilinea della cinta muraria orientale (la parte attraversata dall'asse est-ovest).	II-2.2.2.7: B1
31a-b	$C7^{NR}$ (Il dormitorio) e $C7^{TR}$ (Casa 102 di Troia I) Dimensioni delle costruzioni e posizione dell'entrata principale.	II-2.2.2.7: B2-B3
32a-b	$C7^{NR}$ (Il dormitorio) e $C7^{TR}$ (Casa 102 di Troia I) Il piccolo vano prima dell'entrata principale.	II-2.2.2.7: B4
33:a-b 34:a-b	$C7^{NR}$ (Il dormitorio) e Costruzione $C7^{TR}$ (Casa 102 di Troia I) Irregolarità strutturali a livello di uno degli angoli delle costruzioni.	II-2.2.2.7: B5
35a-b	$C8^{NR}$ (La casa del portinaio) e $C8^{TR}$ (Pillar House di Troia VI) Direzione dall'origine e posizione delle costruzioni.	II-2.2.2.8: B1
36a-b	$C8^{NR}$ (La casa del portinaio) e $C8^{TR}$ (Pillar House di Troia VI) Diferenza di spessore tra i muri delle costruzioni.	II-2.2.2.8: B2
37a-b	$C8^{NR}$ (La casa del portinaio) e $C8^{TR}$ (Pillar House di Troia VI) Larghezza della grande stanza interna.	II-2.2.2.8: B3
38a-b	$C9^{NR}$ (L'ospedale) e $C9^{TR}$ (Case VI E-G di Troia VI) Direzione dall'origine dei due complessi e i loro spazi settoriali.	II-2.2.2.9: B1
39a-b	La costruzione vicino a $C9c^{NR}$ (I balnea) e la costruzione vicino a $C9c^{TR}$ (Casa VI C di Troia VI) Dimensioni delle costruzioni.	II-2.2.2.9: B2
40	Il labirinto (non più esistente) sul pavimento della Cattedrale di Reims	Digr. XVII: sez. 1
41a-c	Pianta della biblioteca, Il Pozzo dell'Edificio e Il Sigillo del Mondo	Digr. XVII: sez. 1
42	Simboli associati allo gnosticismo in generale	Digr. XVII: sez. 1
43	"Un esempio visivo di un mondo possibile impossibile"	III-1: sez. 2c:ii

Figura 1 (Riferimento: I-2.2.5.1, punto B5; pianta NR1a)



I punti cardinali nelle scene NR e DC del Primo giorno

Figura 2 (Riferimento: I-2.2.5.3, punto B3)



Il sarcofago di Alessandro

(*Nordisk familjebok*, II ed., Malmö 1954 (ristampa), voce ”Alexandersarkofagen”).

Figura 3 (Riferimento: I-2.2.5.13, nota 2)

Il toro alato del palazzo di Chorsabad

(Keller, *Men Bibeln hade rätt*, p. 275)

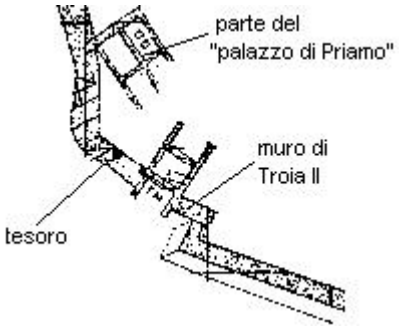
Figura 4 (Riferimento: II-2.1, punto B1; pianta VIII)

Troia vista dal nord, come appariva dopo gli scavi di Schliemann.
(Schliemann, H., *Troy and Its Remains; A Narrative of Researches and Discoveries Made on the Site of Ilium and in the Trojan Plain*, London 1875, Plate I, Frontespizio.)

Figura 5 (Riferimento: II-2.1, punto B4; pianta VIII)

La parte settentrionale della piana di Troia, vista da Hissarlik.
(ibid., Plate IV, p. 70)

Figure 6a-b (Riferimento: II-2.1, punto B6; pianta TR1)



Il luogo del "tesoro di Priamo"

(Particolare della pianta TR1)

Il tesoro fu trovato dentro la parte sud-ovest della vecchia cinta muraria di Troia II.

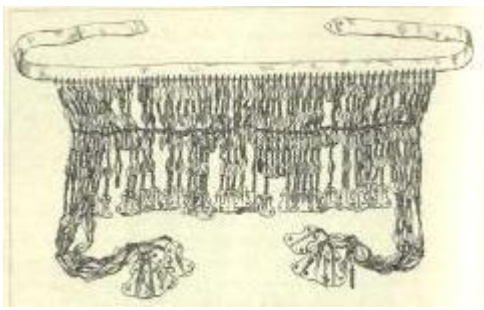
Immagine del luogo dove si trovava il tesoro (TP)

(Schliemann, *Troy and Its Remains*, Plate XIII (ridotto), p. 321)

Figure 7a-b (Riferimento: II-2.1, punto B6)

Il "tesoro di Priamo"

(ibid., Plate II, p. 22)

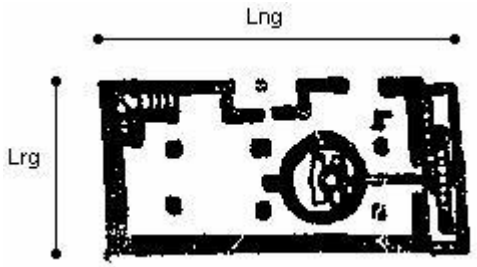


Uno dei diademi d'oro

(ibid., Plate XIX, p. 335)

Si vede il diadema nella figura accanto, in su a destra.

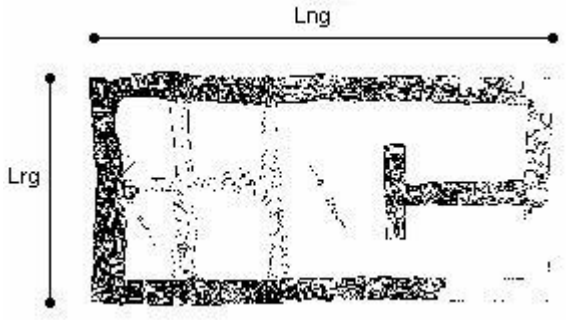
Figure 8a-b (Riferimento: II-2.2.2.1, sez. B, operazione 3; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C1^{NR}
(Il mulino a forma di bussola)

Lunghezza, Lng = 78½ mm
Larghezza, Lrg = 37½ mm
Ragione Lng/Lrg = 2,1/1 (2,09/1)

NB. Date le irregolorità di tutte e due le costruzioni C1, le rilevazioni rappresentano valori medi ed approssimazioni



(b) Costruzione C1^{TR}
(Casa 630 di Troia VI)

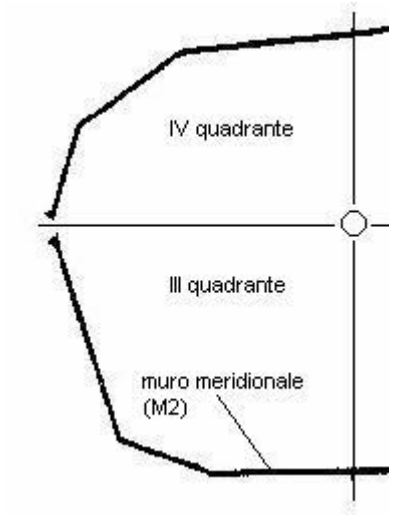
(Figura particolareggiata in Blegen et al., op. cit., vol. III, plate 454)

Lunghezza, Lng = 77½ mm
Larghezza, Lrg = 38½ mm
Ragione Lng/Lrg = 2,0/1 (2,01/1)

Le costruzioni C1 ci aiutano a tracciare l'asse est-ovest dai punti P nelle opperazioni per orientare le piante NR1a e TR2a (II-2.2.2.1, sezione B). Le costruzioni, che in seguito saranno chiamate "bussole" per le loro funzioni d'orientamento, hanno le seguenti caratteristiche in comune:

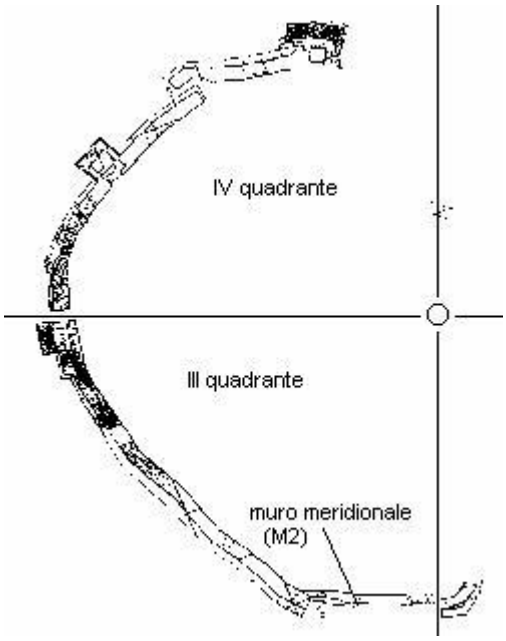
– la lunghezza è circa il doppio della larghezza (vedi le cifre indicate);
– quattro elementi nella parte ovest che formano quasi un quadrato (in C1^{NR} le quattro colonne rappresentano gli angoli del quadrato mentre nell'altra costruzione il quadrato è formato da quattro rettangoli messi insieme; si noti del resto che le colonne dell'abbazia hanno forme che ricordano approssimativamente altrettanti rettangoli);
– una struttura formante una T giacente che parte dal lato est protraendosi fino a circa un terzo della lunghezza di tutta la costruzione.

Figure 9a-b (Riferimento: II-2.2.2.2, punto B1; piante NR2 e TR3)



(a) Parte occidentale della cinta muraria^{NR}

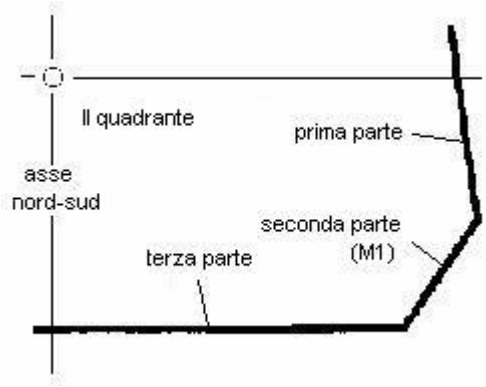
Inclinazione in giù del muro M2 rispetto all'asse est-ovest (a partire dall'asse verticale) = 1 grado



(b) Parte occidentale della cinta muraria^{TR}

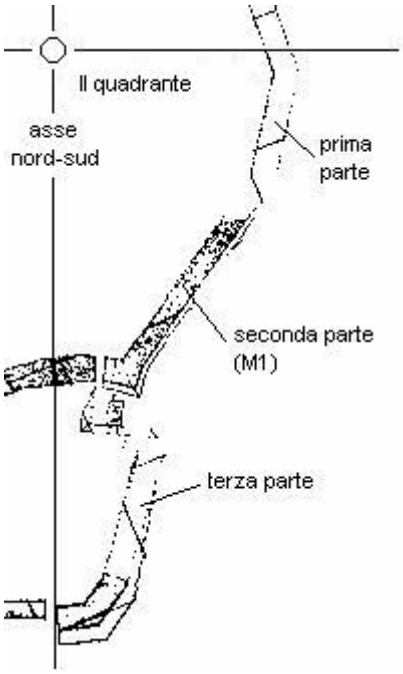
Inclinazione in su del muro M2 rispetto all'asse est-ovest (a partire dall'asse verticale) = 1-2 gradi

Figure 10a-b (Riferimento: II-2.2.2.2, punto B2; piante NR2 e TR3)



(a) Muro M1(seconda parte) della cinta muraria^{NR} del secondo quadrante

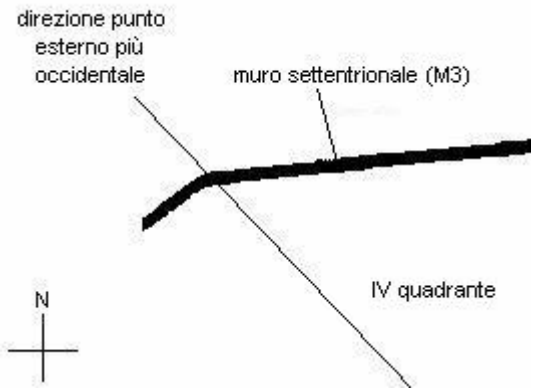
Inclinazione di M1 (lati rettilinei) rispetto all'asse nord-sud = 34 gradi



(b) Muro M1(seconda parte) della cinta muraria^{TR} del secondo quadrante

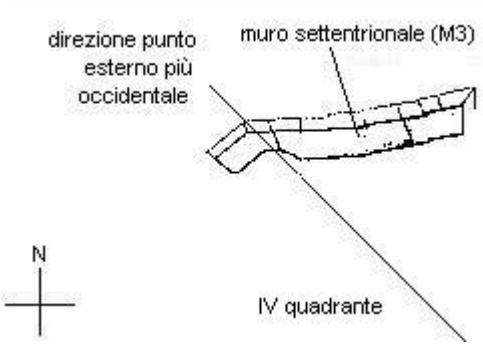
Inclinazione di M1 (lati rettilinei) rispetto all'asse nord-sud = 34 gradi

Figure 11a-b (Riferimento: II-2.2.2.2, punto B3; piante NR2 e TR3)



(a) Muro settentrionale M3 della cinta muraria^{NR} del quarto quadrante

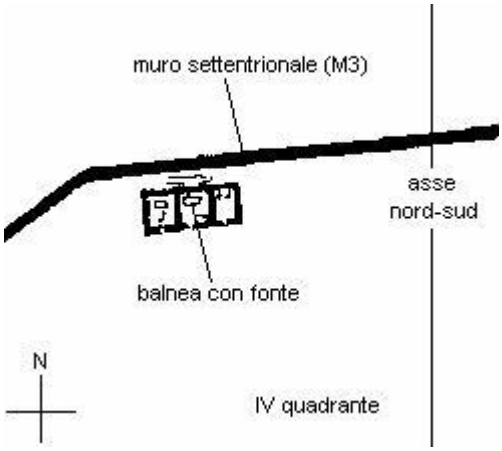
Direzione del punto esterno più occidentale = 315 gradi dall'origine



(b) Muro settentrionale M3 della cinta muraria^{TR} del quarto quadrante

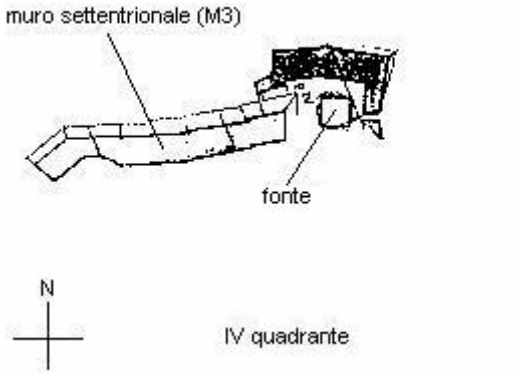
Direzione del punto esterno più occidentale = 316 gradi dall'origine

Figure 12a-b (Riferimento: II-2.2.2.2, punto B3.2; piante NR2 e TR3)



(a) Muro settentrionale M3 della cinta muraria^{NR} del quarto quadrante

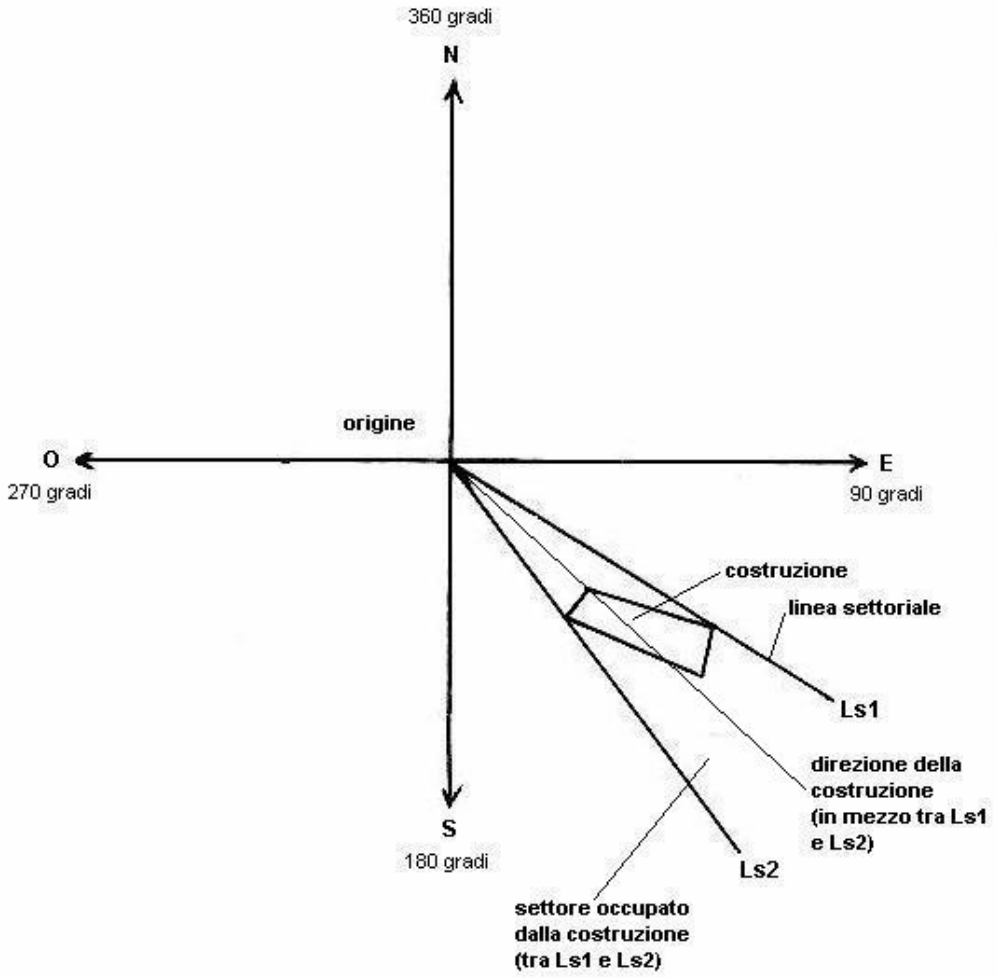
In prossimità ad uno dei capi del muro, in un angolo (dentro ai balnea), si trova una fonte.



(b) Muro settentrionale M3 della cinta muraria^{TR} del quarto quadrante

In prossimità ad uno dei capi del muro, in un angolo (del complesso strutturale vicino), si trova una fonte.

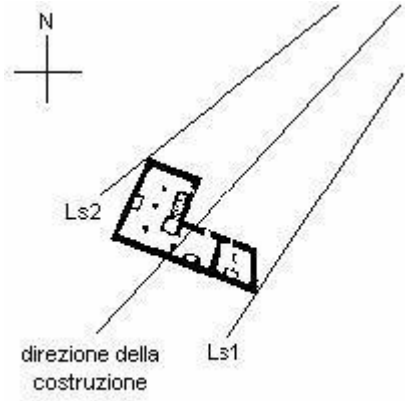
Figura 13 (Riferimento: II-2.2.2.3, punto B1)



Principio del sistema d'orientamento dall'origine

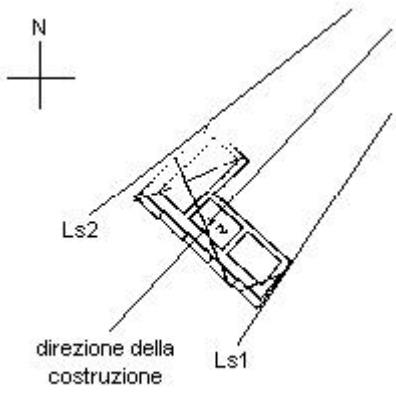
Guardando dall'origine la costruzione la cui direzione si vuole stabilire, la si vede come uno spazio piano con due punti estremi, uno a sinistra e l'altro a destra. Dall'origine si tracciano due linee (chiamate qui linee settoriali o Ls), una nella direzione del primo punto, e l'altra verso il secondo. La direzione della costruzione sarà definita come la direzione della linea di mezzo fra le prime linee. Se per es. si rilevano valori di Ls1 e Ls2 pari a, rispettivamente, 100 e 110 gradi dall'origine, la linea di mezzo sarà di 105 gradi dall'origine, e questo valore sarà anche la direzione della costruzione.

Figure 14a-b (Riferimento: II-2.2.2.3, punto B3; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C3^{NR}
(Lo "scarpone")

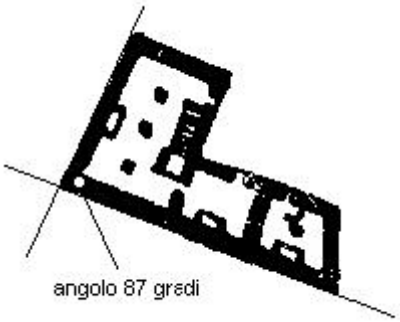
Ls1 = 214 gradi dall'origine
Ls2 = 232½ gradi dall'origine
Direzione di C3^{NR} = 223¼ gradi dall'orig.
Settore occupato = 18½ gradi



(b) Costruzione C3^{TR}
(Casa VI M di Troia VI)

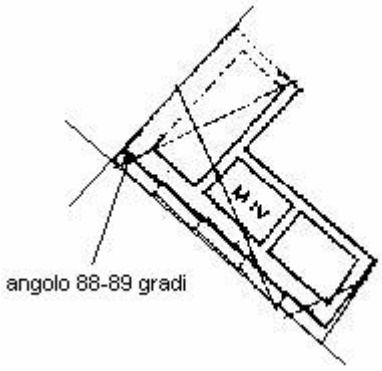
Ls1 = 212 gradi dall'origine
Ls2 = 230 gradi dall'origine
Direzione di C3^{TR} = 221 gradi dall'orig.
Settore occupato = 18 gradi

Figure 15a-b (Riferimento: II-2.2.2.3, punto B2; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C3^{NR}
(Lo "scarpone")

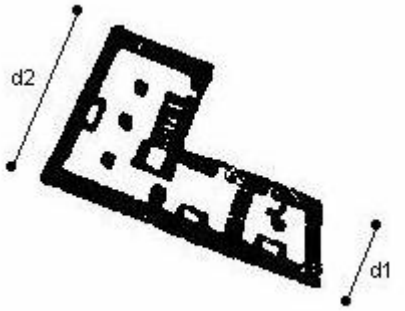
L'angolo di 87 gradi tra lato posteriore e suola indica un'inclinazione di 3 gradi in avanti della gamba.



(b) Costruzione C3^{TR}
(Casa VI M di Troia VI)

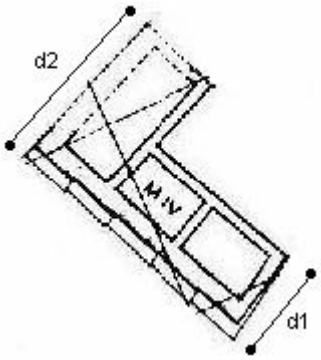
L'angolo di 88-89 gradi tra lato posteriore e suola indica un'inclinazione di 1-2 gradi in avanti della gamba.

Figure 16a-b (Riferimento: II-2.2.2.3, punto B3; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C3^{NR}
(Lo "scarpone")

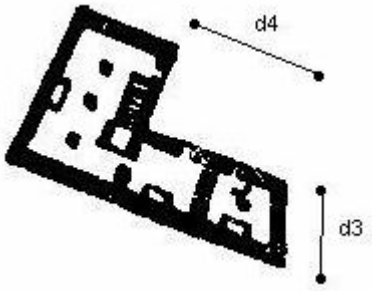
Altezza del piede, d1 = 10½ mm
Altezza della gamba, d2 = 22 mm
d1/d2 = 48% (47,7)



(b) Costruzione C3^{TR}
(Casa VI M di Troia VI)

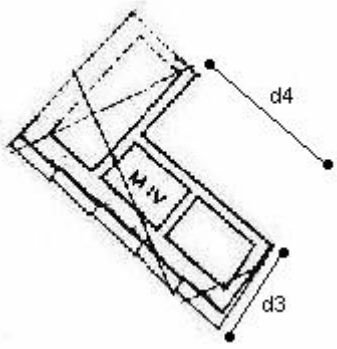
Altezza del piede, d1 = 18 mm
Altezza della gamba, d2 = 34 mm
d1/d2 = 53% (52,9)

Figure 17a-b (Riferimento: II-2.2.2.3, punto B4; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C3^{NR}
(Lo "scarpone")

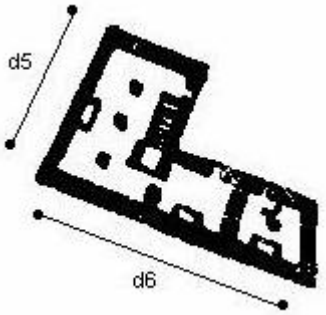
Bordo frontale, d3 = 11 mm
Bordo superiore, d4 = 19 mm
d1/d2 = 58% (57,9)



(b) Costruzione C3^{TR}
(Casa VI M di Troia VI)

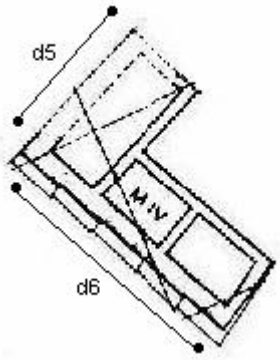
Bordo frontale, d3 = 18½ mm
Bordo superiore, d4 = 32½ mm
d1/d2 = 57% (56,9)

Figure 18a-b (Riferimento: II-2.2.2.3, punto B5; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C3^{NR}
(Lo "scarpone")

Altezza piede nello scarpone, d5 = 19½ mm
Lungh. della pianta del piede, d6 = 32½ mm
d5/d6 = 60% (60,0)



(b) Costruzione C3^{TR}
(Casa VI M di Troia VI)

Altezza piede nello scarpone, d5 = 27 mm
Lungh. della pianta del piede, d6 = 44½ mm
d5/d6 = 61% (60,7)

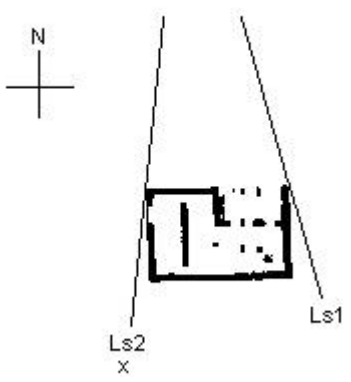
Figura 19 (Riferimento: II-2.2.2.4, punto A; pianta TR3)

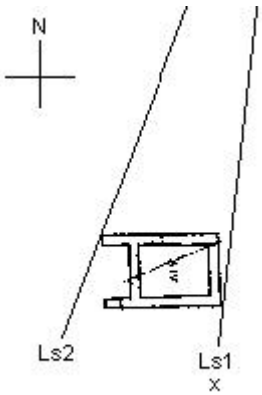
Ricostruzione di un megaron di Troia II

(Immagine del sito internet *Projekt Troia*)

Ci sono molte varianti del megaron ma nel tipo di base si individuano una grande sala e un'anticamera (prodomos) con o senza porticato. Il tipo si riconosce chiaramente nella casa VI A di Troia (ossia C4^{TR}), dove, a p. 151 di *Troja und Ilion* di Dörpfeld, si vedono una "Saal des Megaron" e una "Vorhalle". (Si rimanda al luogo citato.)

Figure 20a-b (Riferimento: II-2.2.2.4, punto B1; piante NR2 e TR3)





(a) Costruzione C4^{NR}
(I Granai)

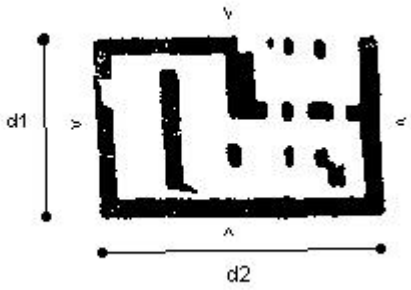
Ls1 = 162 gradi dall'origine
Ls2 (x) = 186 gradi dall'origine

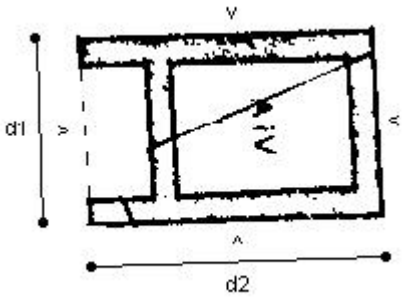
(b) Costruzione C4^{TR}
(Casa VI A di Troia VI)

Ls1 (x) = 186 gradi dall'origine
Ls2 = 200 gradi dall'origine

(Le linee interessate sono indicate con x.)

Figure 21a-b (Riferimento: II-2.2.2.4, punto B2; piante NR2 e TR3)





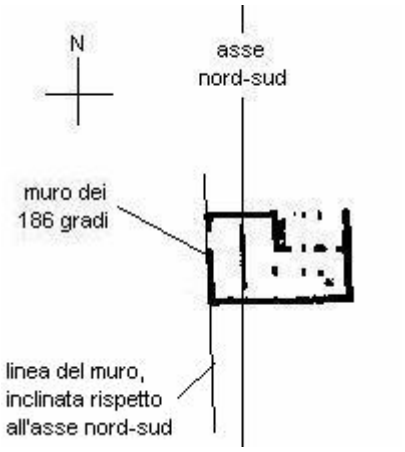
(a) Costruzione C4^{NR}
(I Granai)

Larghezza, d1 = 23 mm
Lunghezza, d2 = 35½ mm
d1/d2 = 65% (64,8)
(Le distanze rilevate ai punti indicati.)

(b) Costruzione C4^{TR}
(Casa VI A di Troia VI)

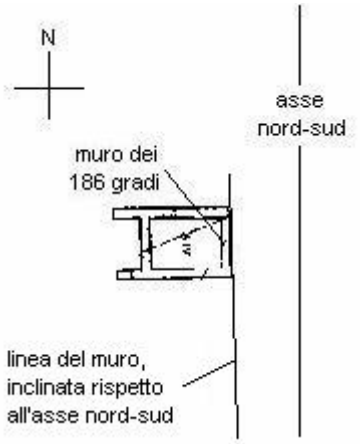
Larghezza, d1 = 23½ mm
Lunghezza, d2 = 37 mm
d1/d2 = 64% (63,5)
(Le distanze rilevate ai punti indicati.)

Figure 22a-b (Riferimento: II-2.2.2.4, punto B3; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C4^{NR}
(I Granai)

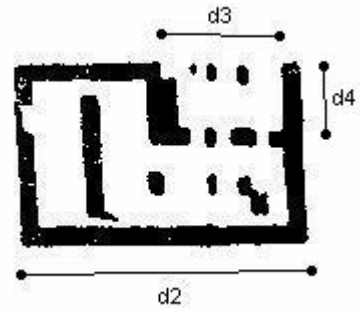
Inclinazione del muro = 2 gradi



(b) Costruzione C4^{TR}
(Casa VI A di Troia VI)

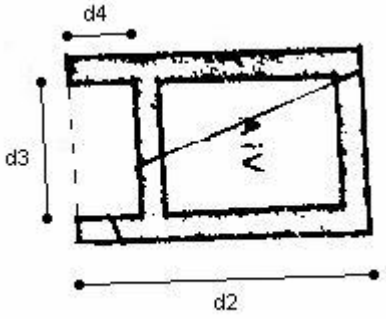
Inclinazione del muro = 2- gradi

Figure 23a-b (Riferimento: II-2.2.2.4, punto B4; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C4^{NR}
(I Granai)

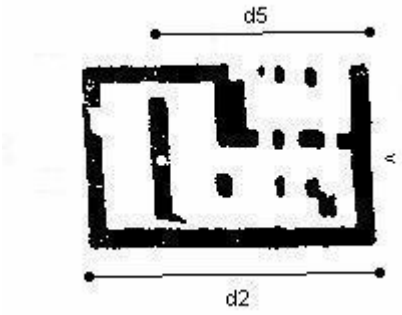
Ampiezza dell'apertura, d3 = 15½ mm
Profondità dell'apertura, d4 = 8¼ mm
Lunghezza di C4, d2 = 35½ mm
Relazione percentuale d3/d2 = 44% (43,7)
Relazione percentuale d4/d2 = 23% (23,2)



(b) Costruzione C4^{TR}
(Casa VI A di Troia VI)

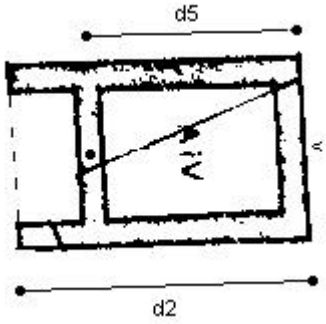
Ampiezza dell'apertura, d3 = 17 mm
Profondità dell'apertura, d4 = 8 mm
Lunghezza di C4, d2 = 37 mm
Relazione percentuale d3/d2 = 46% (45,9)
Relazione percentuale d4/d2 = 22% (21,6)

Figure 24a-b (Riferimento: II-2.2.2.4, punto B5.1; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C4^{NR}
(I Granai)

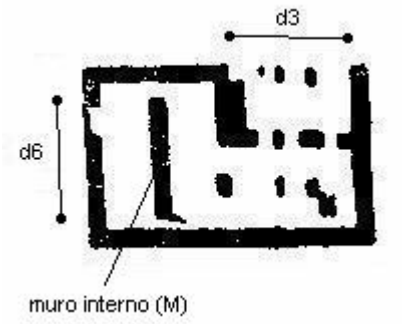
Distanza del muro interno dal muro orientale, d5 = 26 mm
Lunghezza di C4, d2 = 35½ mm
Relazione percentuale d5/d2 = 73% (73,2)
(Le distanze rilevate ai punti indicati.)



(b) Costruzione C4^{TR}
(Casa VI A di Troia VI)

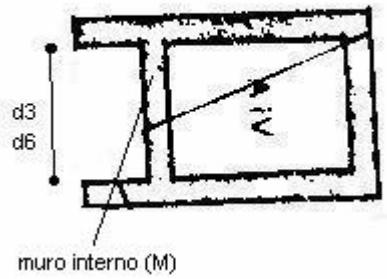
Distanza di M dal muro orient., d5 = 27 mm
Lunghezza di C4, d2 = 37 mm
Relazione percentuale d5/d2 = 73% (73,0)
(Le distanze rilevate ai punti indicati.)

Figure 25a-b (Riferimento: II-2.2.2.4, punto B5.2; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C4^{NR}
(I Granai)

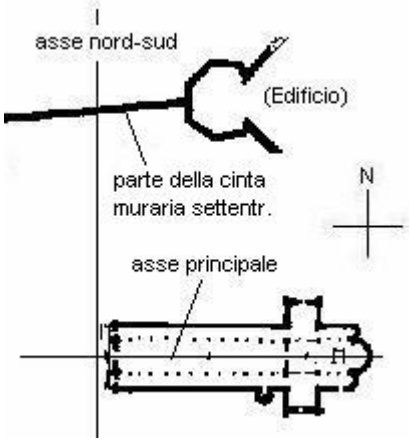
Lunghezza del muro M, d6 = 15 mm
Ampiezza dell'apertura, d3 = 15½ mm
Relazione percentuale d6/d3 = 97% (96,8)



(b) Costruzione C4^{TR}
(Casa VI A di Troia VI)

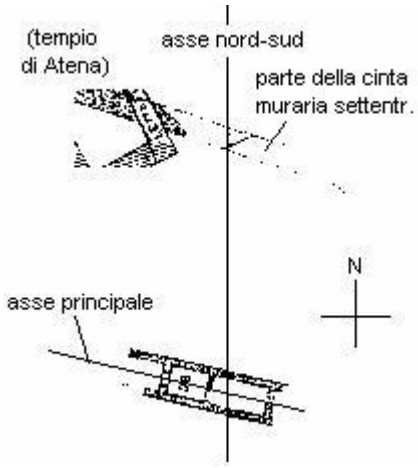
Lunghezza del muro M, d6 = d3
Ampiezza dell'apertura, d3 = 17 mm
Relazione percentuale d6/d3 = 100%

Figure 26a-b (Riferimento: II-2.2.2.5, punto B1; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C5^{NR}
(La chiesa)

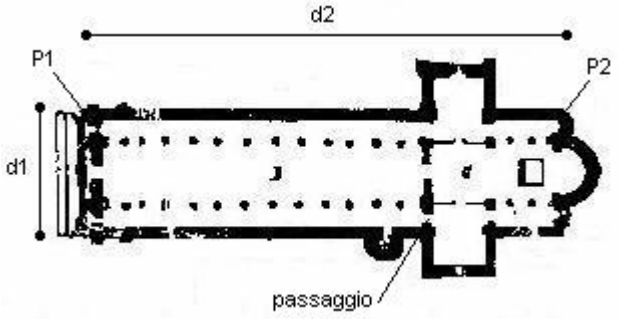
L'angolo tra la parte attraversata dall'asse nord-sud della cinta settentrionale e l'asse principale di C5^{NR} = 5 gradi



(b) Costruzione C5^{TR}
(Casa II B di Troia II)

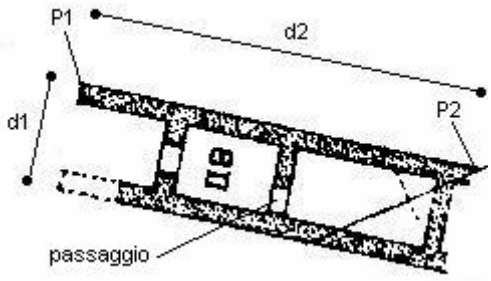
L'angolo tra la parte attraversata dall'asse nord-sud della cinta settentrionale e l'asse principale di C5^{TR} = 5 gradi

Figure 27a-b (Riferimento: II-2.2.2.5, punto B2-B3; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C5^{NR}
(La chiesa)

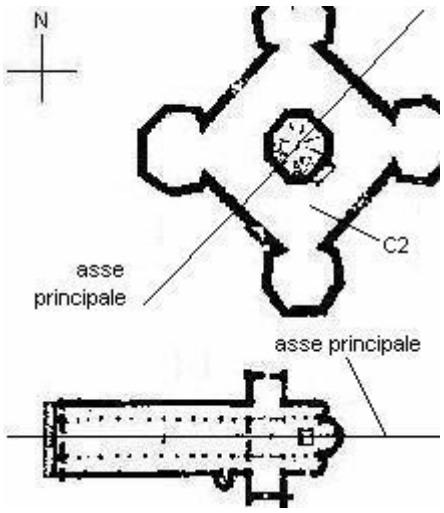
Larghezza corpo centrale, d1 = 25 mm
Lunghezza muro principale nord (bordo esterno, da P1 a P2), d2 = 91 mm
Relazione percentuale d1/d2 = 27% (27,47)



(b) Costruzione C5^{TR}
(Casa II B di Troia II)

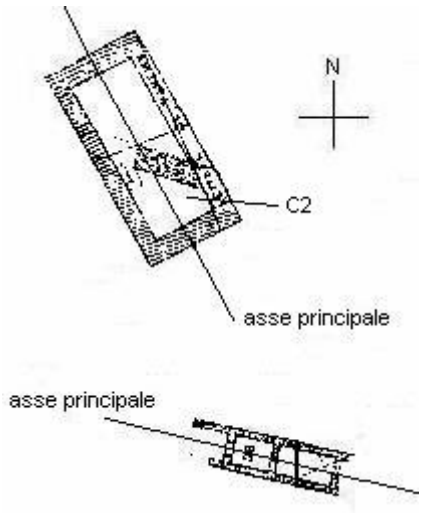
Larghezza corpo centrale, d1 = 14 mm
Lunghezza muro principale nord (bordo esterno, da P1 a P2), d2 = 51 mm
Relazione percent. d1/d2 = 27% (27,45)

Figure 28a-b (Riferimento: II-2.2.2.5, punto C (aggiunta); piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C5^{NR}
(La chiesa)

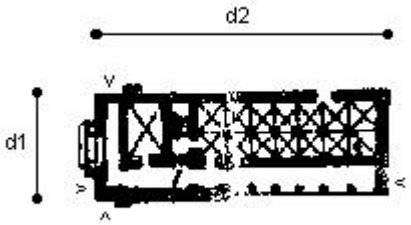
L'angolo tra gli assi principali = 48 gradi



(b) Costruzione C5^{TR}
(Casa II B di Troia II)

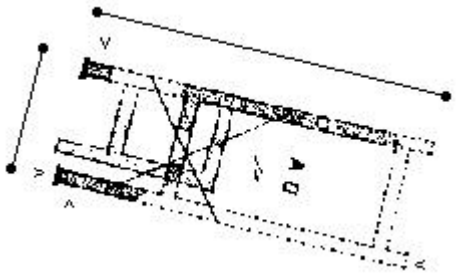
L'angolo tra gli assi principali = 48 gradi

Figure 29a-b (Riferimento: II-2.2.2.6, punto B1-B2; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C6^{NR}
(La sala capitolare)

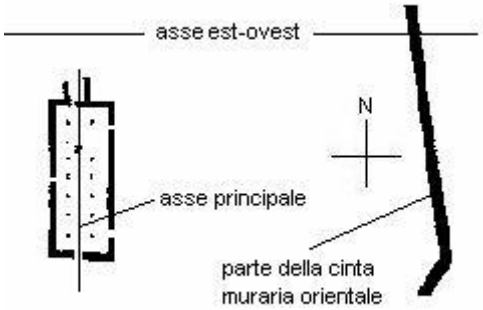
Larghezza, d1 = 18½ mm
Lunghezza, d2 = 50 mm
Relazione percentuale d1/d2 = 37% (37,0)
(Le distanze rilevate ai punti indicati.)



(b) Costruzione C6^{TR}
(Casa II A di Troia II)

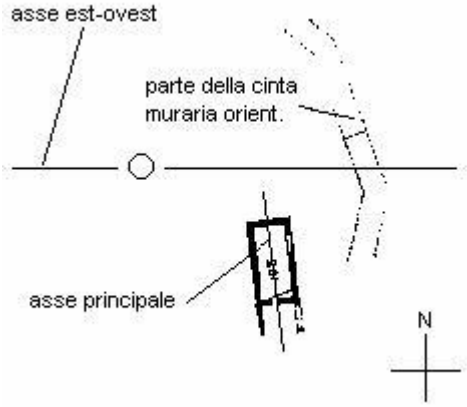
Larghezza, d1 = 25½ mm
Lunghezza, d2 = 70¾ mm
Relazione percentuale d1/d2 = 36% (36,0)
(Le distanze rilevate ai punti indicati.)

Figure 30a-b (Riferimento: II-2.2.2.7, punto B1; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C7^{NR}
(Il dormitorio)

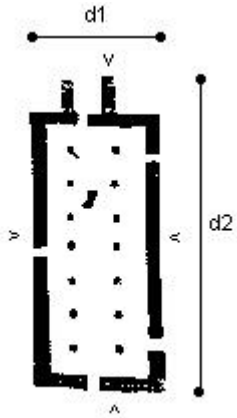
L'angolo tra la parte attraversata dal-
l'asse est-ovest della cinta orientale
e l'asse principale di C7^{NR} = 13 gradi



(b) Costruzione C7^{TR}
(Casa 102 di Troia I)

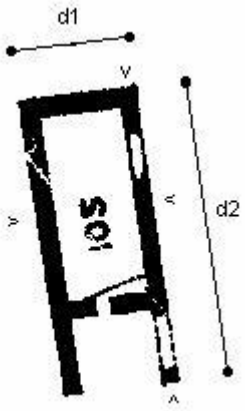
L'angolo tra la parte attraversata dal-
l'asse est-ovest della cinta orientale
e l'asse principale di C7^{TR} = 13 gradi

Figure 31a-b (Riferimento: II-2.2.2.7, punto B2-B3; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C7^{NR}
(Il dormitorio)

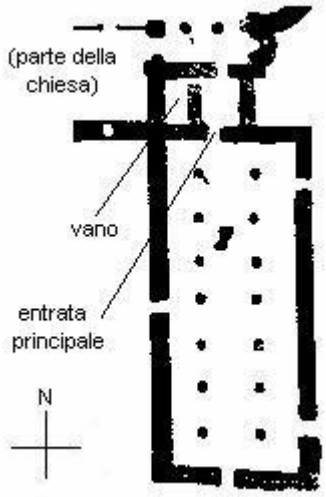
Larghezza, d1 = 20½ mm
Lunghezza, d2 = 52½ mm
Relazione percentuale d1/d2 = 39% (39,0)
(Le distanze rilevate ai punti indicati.)



(b) Costruzione C7^{TR}
(Casa 102 di Troia I)

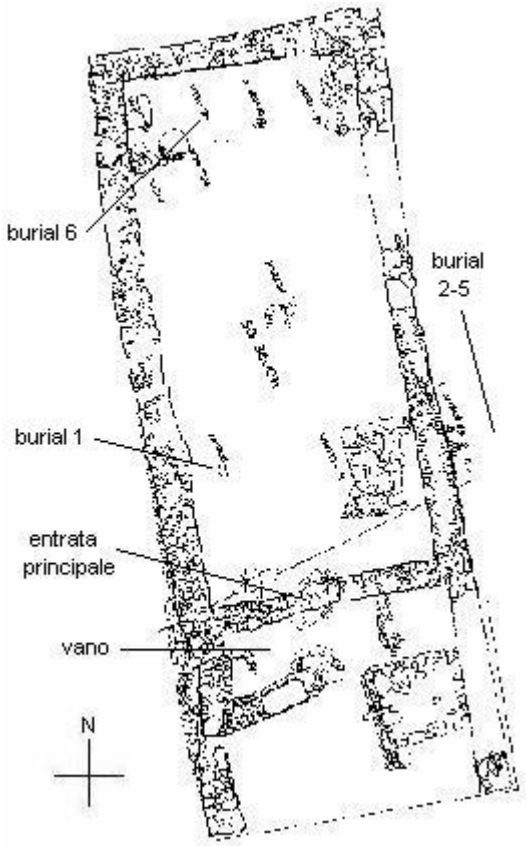
Larghezza, d1 = 14¼ mm
Lunghezza, d2 = 38 mm
Relazione percentuale d1/d2 = 38% (38,2)
(Le distanze rilevate ai punti indicati.)

Figure 32a-b (Riferimento: II-2.2.2.7, punto B4; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C7^{NR}
(Il dormitorio)

Vano situato prima dell'entrata principale, ad ovest.

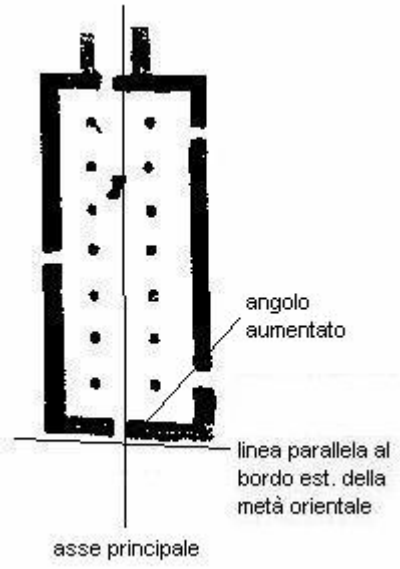


(b) Costruzione C7^{TR}
(Casa 102 di Troia I)

(Figura particolareggiata in Blegen et al., op. cit., vol. I, plate 426)

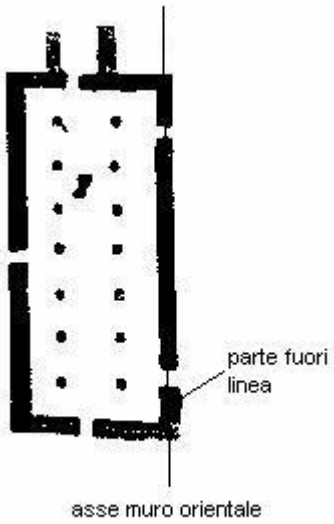
Vano situato prima dell'entrata principale, ad ovest. (Le pietre in mezzo all'entrata sono evidentemente a livello del pavimento. Si confronti la figura a sinistra.)
Tombe (burials) 1 e 6 dentro la costruzione, 2-5 vicino al muro lungo orientale.

Figure 33a-b (Riferimento: II-2.2.2.7, punto B5; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C7[NR]
(Il dormitorio)

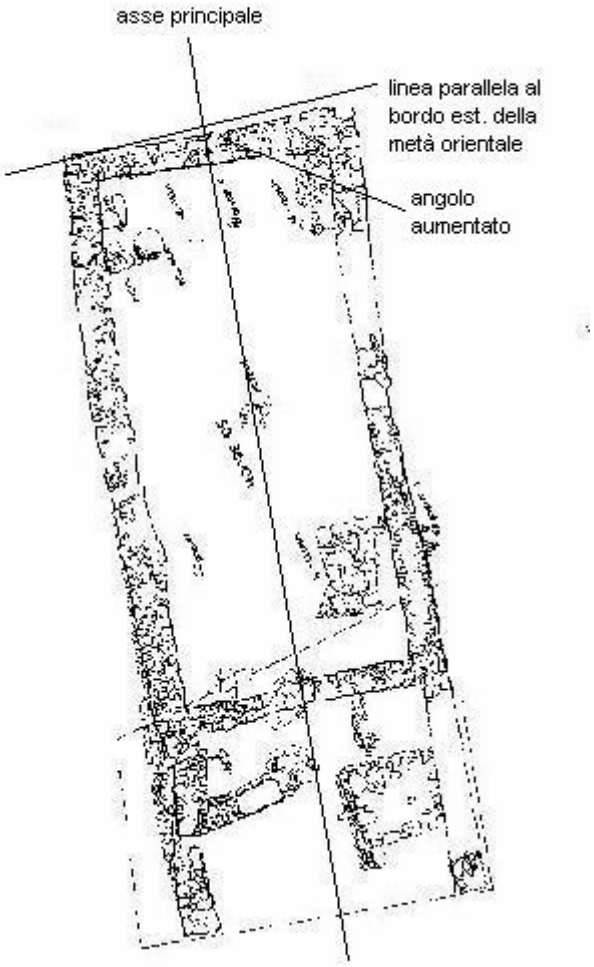
L'angolo indicato = c. 92-93 gradi.
Ciò vale a dire che è aumentato di c. 2-3 gradi dal valore normale (senza la distorsione).



(b) Costruzione C7[NR]
(Il dormitorio)

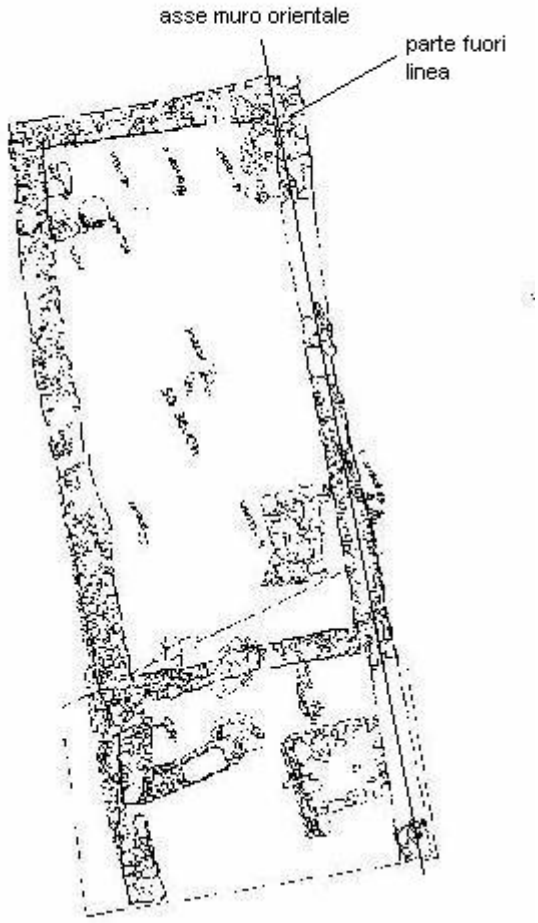
La parte indicata del muro lungo devia dall'asse del resto del muro.

Figure 34a-b (Riferimento: II-2.2.2.7, punto B5; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C7^{TR}
Casa 102 di Troia I

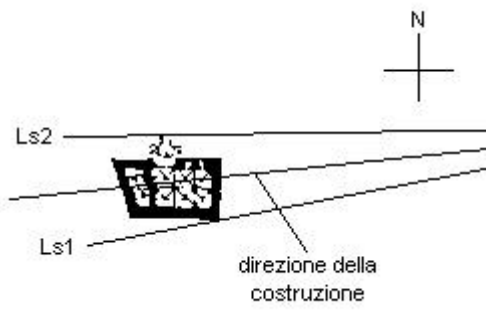
L'angolo indicato = c. 92-93 gradi.
Ciò significa che è aumentato di c. 2-3 gradi dal valore normale (senza la distorsione).



(b) Costruzione C7^{TR}
Casa 102 di Troia I

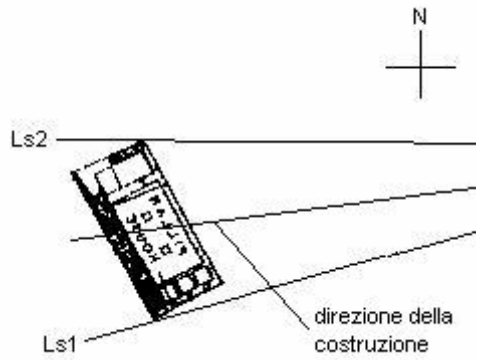
La parte indicata del muro lungo devia dall'asse del resto del muro.

Figure 35a-b (Riferimento: II-2.2.2.8, punto B1; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione C8^{NR}
La casa del portinaio (probabilmente)

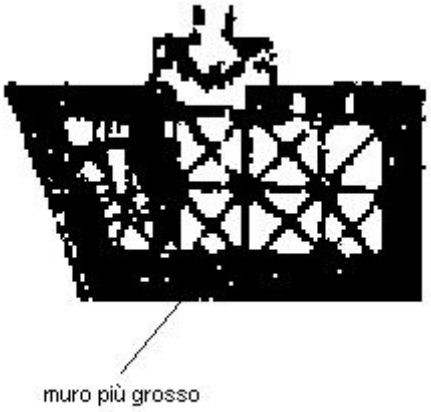
Ls1 = 260 gradi dall'origine
Ls2 = 269 gradi dall'origine
Direzione di C8^{NR} = 264½ gradi dall'origine



(b) Costruzione C8^{TR}
Pillar House di Troia VI

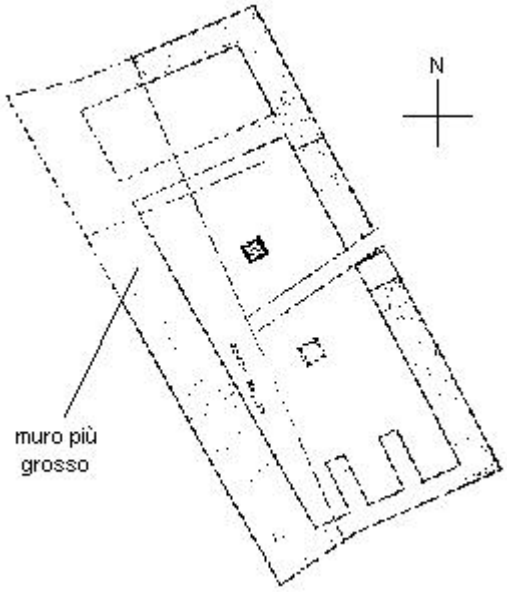
Ls1 = 254 gradi dall'origine
Ls2 = 271 gradi dall'origine
Direzione di C8^{TR} = 262½ gradi dall'origine

Figura 36a-b (Riferimento: II-2.2.2.8, punto B2; pianta NR2 e TR3)



(a) Costruzione C8^{NR}
La casa del portinaio (probabilmente)

Il muro indicato è più grosso degli altri.

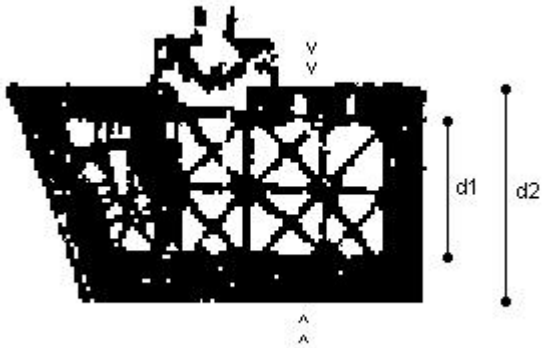


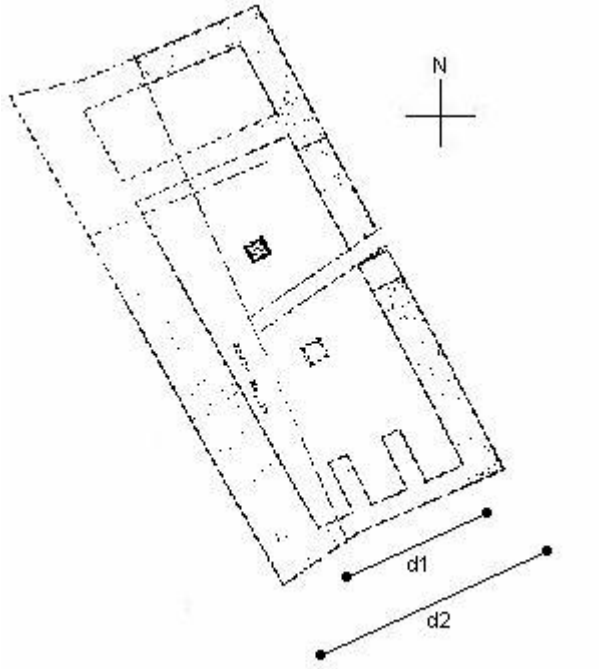
(b) Costruzione C8^{TR}
Pillar House di Troia VI

(Figura particolareggiata in Blegen et al., op. cit., vol. III, plate 451)

Il muro indicato è più grosso degli altri.

Figure 37a-b (Riferimento: II-2.2.2.8, punto B3; piante NR2 e TR3)





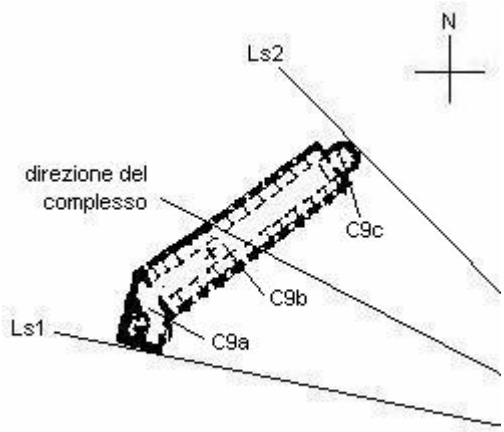
(a) Costruzione C8^{NR}
La casa del portinaio (probabilmente)

Larghezza interna, d1 = 9 mm (appross.)
Larghezza esterna, d2 = 14 mm
Relazione percent. d1/d2 = c. 64% (64,3)
(Le distanze rilevate ai punti indicati..)

(b) Costruzione C8^{TR}
Pillar House di Troia VI

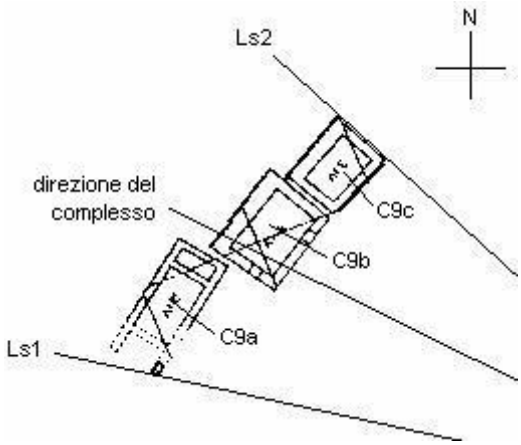
Larghezza interna, d1 = 27 mm (valore medio)
Largh. esterna d2 = 42½ mm (valore medio)
Relazione percentuale d1/d2 = 64% (63,5)

Figure 38a-b (Riferimento: II-2.2.2.9, punto B1; piante NR2 e TR3)



(a) Complesso C9^{NR}
L'ospedale

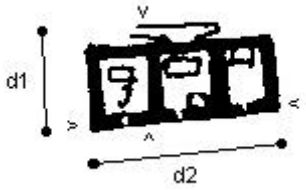
Linea settoriale Ls1 (in contatto con C9a) = 282½ gradi dall'origine
Linea settoriale Ls2 (in contatto con C9c) = 315 gradi dall'origine
Direzione di C9^{NR} = 298¾ gradi dall'origine
Settore occupato = 32½ gradi



(b) Complesso C9^{TR}
Case VI E-G di Troia VI

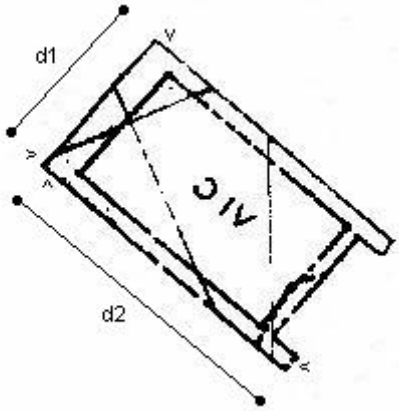
Linea settoriale Ls1 (in contatto con C9a) = 282 gradi dall'origine
Linea settoriale Ls2 (in contatto con C9c) = 312 gradi dall'origine
Direzione di C9^{TR} = 297 gradi dall'origine
Settore occupato = 30 gradi

Figure 39a-b (Riferimento: II-2.2.2.9, punto B2; piante NR2 e TR3)



(a) Costruzione vicino a C9c^{NR}
I balnea

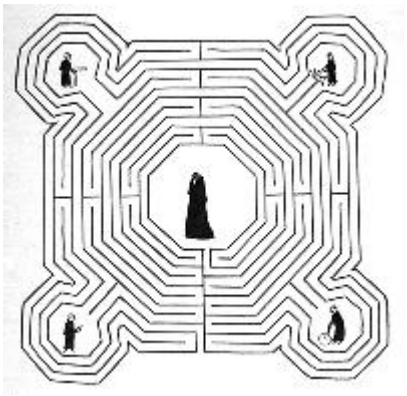
Larghezza massima, d1 = 12½ mm
Lunghezza massima, d2 = 24 mm
Relazione percent., d1/d2 = 52% (52,1)
(Le distanze rilevate ai punti indicati.)



(b) Costruzione vicino a C9c^{TR}
Casa VI C di Troia VI

Larghezza massima, d1 = 21½ mm
Lunghezza massima, d2 = 39½ mm
Relazione percent. d1/d2 = 54% (54,4)
(Le distanze rilevate ai punti indicati.)

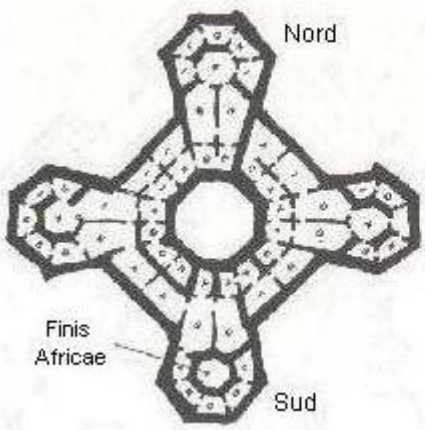
Figura 40 (Riferimento: Digressione XVII, sez. 1)



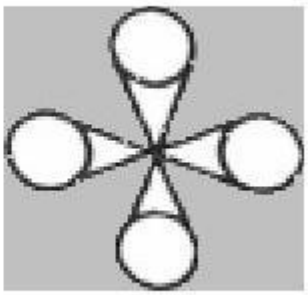
Il labirinto (non più esistente) sul pavimento della Cattedrale di Reims
(Dal sito *Polymath,* pagina ”Le strade di Gerusalemme”; vedi la bibliografia.)

Figure 41a-c (Riferimento: Digressione XVII, sez. 1; pianta I)

(a)



(c)

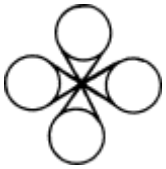


(b)

a) *Pianta della biblioteca* (*Nome*, p. 323)([1])
b) *Il Pozzo dell’Edificio* (Particolare della pianta I)
c) *Il Sigillo del Mondo* (Dal sito *The Gnosis Archive*, pagina ”The Holy Gnostic Rosary”; vedi la bibliografia)

[1] Abbiamo girato di 45 gradi la figura del libro in modo da orientarla verso il nord, come la biblioteca era in realtà (cfr. pianta I).

Figure 42 (Riferimento: Digressione XVII, sez. 1)



Seal of the World
(Dal sito *Online Encyclopedia of Western Signs and Ideograms*, simbolo 25:10; vedi la bibliografia.)
Didascalia: ”This sign is said to have been used in the Gnostic mystic tradition and is called the Seal of the World.”

Croce maltese
(Dal blog *Ecclesia Gnostica in Nova Albion* di Jordan Stratford, pagina ”A common symbol?”; vedi la bibliografia.[2])
Didascalia: ”Maltese Cross: While in use by various organizations, it is distinctive and not *widely* used. Commonly known as the Cross of St. John it has roots in Johannite thought.”

Croce templare
(Scaricato come sopra.)
Didascalia: ”Templar Cross: readily identifiable and used by Masonic groups who may or may not be offended by its newly-formalized association with contemporary Gnosticism.”

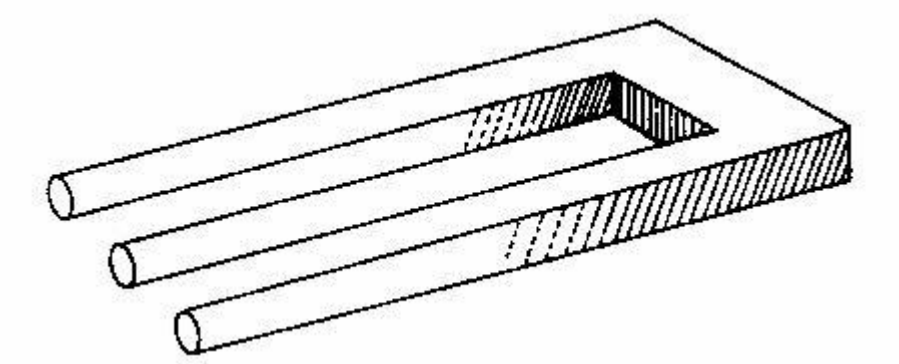
Croce di Tolosa
(Scaricato come sopra.)
Didascalia: ”Cross of Toulouse: rarely used, with deep Cathar roots.”

Simbolo di *The International Order of Gnostic Templars*
(Dal sito dell’ordine; vedi la bibliografia.)

Simboli associati allo gnosticismo in generale

[2] Su questa pagina viene presentata una serie di simboli che secondo l’autore della stessa pagina rappresentano lo gnosticismo e tra i quali si trovano le croci maltese, templare e di Tolosa. Aggiunge pure: ”Gnosticism is unusual in that there is not one unifying ‘flag’ under which Gnostics rally and by which they readily identify each other and their Churches.”

Figura 43 (Riferimento: III-1.htm, sez. 2c:ii)



”Un esempio visivo di un mondo possibile impossibile” riportato come figura 2 nei *Limiti dell’interpretazione* di Eco (p. 207).

Appendice 5: ELENCHI ANALITICI

In quest'appendice abbiamo collocato cinque elenchi che riguardano *avvenimenti, scene, episodi e momenti* (A), *persone, animali ed altri esseri* (B), *costruzioni e parti di costruzioni* (C), *persone che figurano nelle digressioni* (D), *altri elementi significativi* (E). Gli elenchi sono forniti di riferimenti alle posizioni nell'analisi degli elementi (capitolo, punto o altro).

A. AVVENIMENTI, SCENE, EPISODI E MOMENTI

In ordine cronologico secondo l'arco temporale del *Nome della rosa.*

Il nome della rosa	***La Divina Commedia* e *Le Troiane***	***Riferimento***
Prima dei Sette giorni La caduta fatale di Adelmo (I tromba). (Riferita in *Nome,* "Primo giorno, terza" et passim)	*DC: Prima dei Sette giorni* La caduta di Lucifero. (Riferita in *Inferno* XXXIV et passim)	I-2.2.4
Primo giorno, prima La scena con Guglielmo e Adso che si avvicinano all'abbazia.	*TR: Prima unità di tempo* Poseidone e Atena appaiono in vista della città di Troia conquistata dai greci.	II-2.2.1.1
Primo giorno, sesta Il rapimento di Adso davanti alle sculture del portale della chiesa.	*DC: Primo giorno* La scena con le tre famose belve sul colle "della luce".	I-2.2.5.1
Primo giorno, sesta L'incontro di Adso con Ubertino nella chiesa.	*DC: Secondo giorno* L'incontro di Dante con Brunetto Latini nel VII cerchio dell'Inferno.	I-2.2.5.2
Secondo giorno, mattutino Il corpo di Venanzio nel recipiente di sangue (II tromba).	*DC: Secondo giorno* Alessandro Magno nel sangue bollente del Flegetonte.	I-2.2.5.3
Secondo giorno, mattutino Il morto Venanzio giace sul suolo vicino all'orcio di sangue, intorno al quale si radunano i monaci.	*TR: Seconda unità di tempo* Ecuba giace sul terreno attorno alla quale si raduna il coro delle troiane.	II-2.2.1.2
Secondo giorno, terza La rissa fra il capo cuciniere e Salvatore nella cucina dell'Edificio.	*DC: Secondo giorno* La rissa fra maestro Adamo e il greco Sinone nella decima bolgia dell'VIII cerchio.	I-2.2.5.4

Secondo giorno, vespri-compieta Berengario immerso avvelenato in una vasca dei balnea (III tromba). (Riferito in *Nome,* "Terzo giorno, notte")	*DC: Secondo giorno* Frate Alberigo nel ghiaccio del Cocito in fondo all'Inferno.	I-2.2.5.5
Secondo giorno, compieta La discesa per la prima volta nella Galleria sotterranea (l'ossario) che conduce all'Edificio.	*DC: Secondo giorno* La discesa di Virgilio e Dante per entrare nella Galleria sotterranea che conduce al Purgatorio.	I-2.2.5.6
Terzo giorno, dopo compieta L'incontro fra Adso e la ragazza senza nome nella cucina dell'Edificio.	*DC: Nella gioventù di Dante* Il sogno con Amore e Beatrice nella *Vita nuova*. (Per il *Dante giovane* come parte della totalità della sua persona, cfr. il commento dopo I-2.2.2: C.)	I-2.2.2: B1.1-1.8
Terzo giorno, dopo compieta Adso incontra nella cucina dell'Edificio la ragazza senza nome la quale viene da lui identificata come Sullamita, la sposa di Salomone del *Cantico de' Cantici*.	*TR: Terza unità di tempo (dopo la scena con Taltibio)* Cassandra appare improvvisamente sulla scena, facendo i passi di una danza nuziale perché diventerà sposa di Agamennone.	II-2.2.1.4
Terzo giorno, notte Lo svenimento di Adso dopo l'incontro con la ragazza.	*DC: Primo giorno* Lo svenimento di Dante dopo il racconto di Francesca da Rimini	I-2.2.2: B3
Quarto giorno, terza Passeggiando sul pianoro Adso pensa intensamente all'amata fanciulla.	*TR: Quarta unità di tempo* Andromaca ha il suo grande discorso in memoria di Ettore, il marito amato.	II-2.2.1.5
Quarto giorno, nona L'incontro fra Guglielmo e Ugo da Novocastro.	*DC: Quarto giorno* L'incontro fra Virgilio e Sordello nel II ripiano dell'Antipurgatorio.	I-2.2.5.7
Quarto giorno, notte Apparizione e fuga improvvisa del gatto nero portato da Salvatore.	*DC: Quarto giorno* Apparizione e fuga improvvisa del serpente nella Valletta dei principi.	I-2.2.5.8
Quinto giorno, sesta Il corpo morto di Severino sul pavimento del suo laboratorio (IV tromba).	*DC: Quinto giorno* La scultura di Briareo folgorato da Giove sul suolo del I girone del Purgatorio.	I-2.2.5.9
Quinto giorno, nona Si assiste al processo a Remigio.	*TR: Quinta unità di tempo* Il processo ad Elena accusata da Menelao, suo marito.	II-2.2.1.6

Sesto giorno, mattutino Malachia prostrato sul pavimento della chiesa (V tromba).	*DC: Sesto giorno* Adriano V prostrato sul suolo del V girone del Purgatorio.	I-2.2.5.10
Sesto giorno, terza Si celebra in chiesa il funerale di Malachia.	*TR: Sesta unità di tempo* Il rito funebre per Astianatte lanciato dalle mura della città.	II-2.2.1.7
Sesto giorno, terza Il requiem per l'anima di Malachia.	*DC: Sesto giorno* La liberazione dell'anima di Stazio nel Monte Purgatorio.	I-2.2.5.11
Sesto giorno, dopo compieta L'apertura del finis Africae nel corso della quale si riceve un segnale sonoro di salire in Cielo.	*DC: Sesto giorno* La voce lucente ai piedi della scala del Paradiso Terrestre con l'esortazione "Venite, benedicti patris mei".	I-2.2.5.12
Settimo giorno, notte L'apparizione degli animali infuocati nell'ecpirosi, incluso il travolgimento di Alinardo (VI tromba).	*DC: Settimo giorno* La visione dei quattro animali nel *I libro di Ezechiele* (attraverso il testo del *Purgatorio*, XXIX, 88-102).	I-2.2.5.13
Settimo giorno, notte Ecpirosi con fiamme e distruzione totale dell'abbazia.	*TR: Settima unità di tempo* La città di Troia viene incendiata e distrutta a fondo dai soldati greci.	II-2.2.1.8
Dopo i Sette giorni Adso si ricongiunge con Dio alla sua morte (ultima tromba). (Riferito in *Nome*, "Ultimo folio")	*DC: Dopo i Sette giorni* Il contatto finale fra Dante e Dio nell'Empireo del Paradiso.	I-2.2.6

B. PERSONE, ANIMALI ED ALTRI ESSERI

Elencati a partire dal *Nome della rosa* secondo ordine alfabetico. Si registrano qui solo quelli che sono menzionati nell'ambito delle strutture NR e NR-bis e hanno corrispondenze nelle strutture DC e TR .

Per le persone della *Divina Commedia* e delle *Troiane* si fornisce anche una breve caratteristica.

Il nome della rosa	***La Divina Commedia* e *Le Troiane***	***Riferimento***
Abbone, abate, figlio naturale del signore della plaga, ucciso da Jorge	*TR: Priamo*, re di Troia, ucciso da Neottolemo alla conquista greca della città	II-2.1: B5
Adelmo da Otranto, monaco disperato, maestro miniatore, trovato morto nell'abbisso sotto il torrione orientale dell'Edificio	*DC: Lucifero*, il gran nemico in fondo all'Inferno	I-2.2.4

Adso da Melk, novizio benedettino, scrivano e discepolo di Guglielmo, protagonista numero uno dell'Ich-Erzählung	*DC: Dante*, viator	I-2.1: B2 + 2.2.2 + 2.2.6 + passim
	TR: Andromaca che si ricorda affettuosamente di Ettore, il suo morto marito	II-2.2.1.5
Adso insieme con *Guglielmo*	*TR: Atena* e *Poseidone* che appaiono pacificamente nel prologo del dramma	II-2.2.1.1
	TR: Le *troiane* che ricevono pessime notizie da Taltibio	II-2.2.1.3
Alinardo da Grottaferrata, monaco vecchissimo, morto travolto da Brunello nell'ecpirosi	*DC: Ezechiele*, che cade per terra nella sua nota visione a cui si riferisce Dante nel Paradiso Terrestre	I-2.2.5.13: B6
Animali ed altri esseri, nel portale e sul timpano della chiesa, visti da Adso che se ne spaventa, il Primo giorno	*DC:* Le tre *belve dantesche* sul colle "della luce"	I-2.2.5.1: A
Gli *animali sparsi sulla corte dell'abbazia* la notte dell'ecpirosi	*DC:* I quattro *animali della visione Ezechiele* a cui si riferisce Dante	I-2.2.5.13: A + B3
Gli *arcieri del re di Francia*, guardiani della legazione pontificia	*DC:* Gli *"astor celestïali"*, guardiani della Valletta dei principi	I-2.2.5.8
Berengario da Arundel, monaco, aiuto bibliotecario, amante di Adelmo, trovato morto in una vasca dei balnea	*DC: Alberigo*, frate gaudente, ficcato nel ghiaccio del Cocito	I-2.2.5.5
Bernardo Gui, inquisitore avignonese, accusatore di Remigio	*TR: Menelao*, re di Sparta, accusatore della sua ex moglie Elena	II-2.2.1.6
Brunello, il magnifico cavallo di Abbone	*DC: "pullus equi* mirae pulchritudinis", oggetto di una predizione prodigiosa da parte di Virgilio (nel *Donatus auctus*)	I-2.2.1: B4.2
	DC: La *forma ardente* della visione del profeta Ezechiele	I-2.2.5.13: B6

Il *bue* che sente la mancanza del compagno di lavoro davanti all'aratro e che per Adso, passeggiante solo sul pianoro il Quarto giorno, rappresenta la nostalgia affettuosa	*TR:* La *cavalla da tiro* che sente la mancanza della compagna da cui si è separata, e che per Andromaca è un simbolo della nostalgia affettuosa	II-2.2.1.5: B3
Il *capo cuciniere* dell'abbazia, che rissa con Salvatore	*DC: Maestro Adamo*, il monetier dalla pancia dura, che rissa con Sinone, nella bolgia decima del cerchio ottavo	I-2.2.5.4
Dio	*DC: Dio*	I-2.2.6
Il *gatto nero* della magia fallita di Salvatore, che scappa furiosamente dopo essere scoperto	*DC:* Il *malo serpente* della Valletta dei principi, che fugge all'avvicinarsi degli angeli guardiani	I-2.2.5.8
Giganti, costruttori antichi dell'Edificio	*TR: Apollo* e *Poseidone*, due dei costruttori di Troia	II-2.1: B3
Il *gruppo di monaci* radunatisi intorno al morto Venanzio	*TR:* I due *semicori* di troiane che si radunano attorno a Ecuba giacente sul suolo	II-2.2.1.2
Guglielmo da Baskerville, dotto francescano, indagatore insuperabile, maestro di Adso	*DC: Virgilio*, maestro e guida di Dante	I-2.1: B2
	DC: Virgilio, la sua persona, come era	I-2.2.1
	DC: Virgilio di cui si accorge Dante dopo l'episodio delle tre belve	I-2.2.5.1: B6
Jorge da Burgos, monaco cieco, autore di atti diabolici, assassino	*TR: Neottolemo*, figlio di Achille, uccisore di Priamo	II-2.1: B5.3
Malachia da Hildesheim, monaco, bibliotecario, assassino, morto avvelenato	*DC: Adriano V*, papa, prostrato per terra nel quinto cerchio del Purgatorio	I-2.2.5.10
	TR: Astianatte, giovane figlio di Andromaca ed Ettore, gettato dalle mura di Troia dai greci	II-2.2.1.7
Nicola da Morimondo, monaco, maestro vetraio	*TR: Taltibio*, araldo dell'esercito greco, portatore di pessime notizie per le troiane	II-2.2.1.3

Nicola da Morimondo, monaco,maestro vetraio (cont.)	*TR: Ecuba*, ex regina di Troia, che si rivolge disperata alle potenze occulte alla fine del dramma	II-2.2.1.8: B2
La *ragazza senza nome*, donna di indefinibili qualità *(vedi anche Sullamita)*	*DC: Beatrice*, amata da Dante (attraverso *Vita nuova*):	I-2.2.2: B1
	DC: Il dio *Amore*, apparso nel sogno di Dante quando era giovane (nella *Vita nuova*):	I-2.2.2: B1.1 + B1.8
	TR: Ettore, marito di Andromaca che se ne ricorda affettuosamente nel suo grande discorso	II-2.2.1.5
	DC: La *moglie di Putifarre* che cercò di sedurre Giuseppe e che ora, nella bolgia decima del cerchio ottavo dell'Inferno, giace stretta a Sinone (senza altre intimità)	I-2.2.5.4: B4.4
Remigio, monaco, cellario, ex dolciniano, oggetto di fiere accuse da parte di Bernardo Gui	*TR: Elena*, ex moglie di Menelao, accusata da lui	II-2.2.1.6
Salomone, re di Gerusalemme, futuro sposo di Sullamita (attraverso il *Cantico de' Cantici*, citato da da Adso)	*TR: Agamennone*, re di Micene, capo dell'esercito greco, futuro sposo di Cassandra	II-2.2.1.4: B1
Salvatore, falso monaco, né carne né pesce, che rissa con il capo cuciniere	*DC: Sinone*, il falso greco che rissa con maestro Adamo, nella bolgia decima del cerchio ottavo	I-2.2.5.4
San Tommaso, doctor angelicus, il cui cadavere era stato trasportato a cura di Abbone	*TR: Ettore* la cui salma è portato da Priamo dal campo greco (nell'*Iliade*)	II-2.1: B5.2
Severino, monaco, erborista, ucciso da Malachia con una sfera armillare	*DC: Briareo*, gigante folgorato, scolpito sul suolo del primo cerchio del Purgatorio	I-2.2.5.9
Sullamita, la sponsa de Libanon nel *Cantico de' Cantici*, con la quale la ragazza senza nome viene identificata da Adso nella notte del Terzo giorno	*TR: Cassandra*, figlia di Ecuba, che esegue una danza nuziale	II-2.2.1.4

Ubertino da Casale, frate benedettino (ex francescano), spirito ardente, dotto religioso	*DC: Brunetto Latini*, letterato grande, sotto la pioggia ardente del sabbione del settimo cerchio dell'Inferno	I-2.2.5.2
Ugo da Novocastro, frate, membro della legazione francescana, amico e connazionale di Guglielmo	*DC: Sordello*, poeta mantovano, connazionale di Virgilio, nel secondo ripiano dell'Antipurgatorio	I-2.2.5.7
Venanzio da Salvemec, monaco, abile traduttore, morto nella cucina dell'Edificio ma trovato nel recipiente del sangue di maiale	*DC: Alessandro Magno*, re della Macedonia, immerso nel sangue bollente del Flegetonte	I-2.2.5.3
	TR: Ecuba, ex regina di Troia, che giace sul suolo nell'esordio del primo "atto"	II-2.2.1.2

C. PERSONE CHE FIGURANO NELLE DIGRESSIONI

In ordine alfabetico.

Persone	***Digressione***
Adelmo da Otranto, monaco disperato, maestro miniatore	XVI
Adso da Melk, novizio benedettino, scrivano e discepolo di Guglielmo	V, IX, XVI, XVII
Alagia di Malaspina, nipote di Adriano V	XI
Alinardo da Grottaferrata, monaco vecchissimo	XVI
La *bella Margherita*, strega e amante di fra Dolcino	XVII
Berengario da Arundel, monaco, aiuto bibliotecario, amante di Adelmo	XVI
Brunetto Latini, letterato grande, sotto la pioggia ardente del sabbione del settimo cerchio dell'Inferno	IX
Dio	V, XV, XVI
Fra Dolcino, eresiarca, morto sul rogo	XVII
Fra Michele, fraticello eretico, bruciato a Firenze	V
Guglielmo da Baskerville, dotto francescano, indagatore insuperabile	XIV
Jorge da Burgos, monaco cieco, autore di atti diabolici	XIV, XVII
Malachia da Hildesheim, monaco, bibliotecario	XI, XVI, XVII

La *moglie di Putifarre*, donna bramosa	X
La *ragazza senza nome*, donna di indefinibili qualità	V, VI, XVII
Remigio, monaco, cellario, ex dolciniano	XVII
Salvatore, falso monaco, né carne né pesce	X, XVII
Sant'Ildegarda di Bingen, religiosa benedettina	V
Severino, monaco, erborista	XVI
Sinone, il falso greco	X
Sullamita, la sponsa de Libanon nel *Cantico de' Cantici*	VI
Ubertino da Casale, frate benedettino (ex francescano), spirito ardente	IX
Venanzio da Salvemec, monaco, abile traduttore	XVI

D. COSTRUZIONI E PARTI DI COSTRUZIONI

Elencate a partire dalla posizione sulla pianta del *Nome della Rosa* (NR2). Le indicazioni C...^{TR} tra parentesi si riferiscono alle case e costruzioni sulla pianta TR3. (In qualche caso una costruzione o parte di costruzione nel *Nome della rosa* corrisponde ad un oggetto di altro tipo, ad es. la scala dell'ossario – le costole di Lucifero.)

Il nome della rosa ***Pianta di riferimento: NR2***	***La Divina Commedia e Le Troiane*** ***Piante di riferimento: III-VII e TR3***	***Riferimento***
L'abbazia nella sua interezza		
Tutta l'abbazia (inclusa la cinta muraria)	*DC:* La parte terrestre del mondo oltretombano dantesco	I-2.1: B1 + 2.2.3
	TR: Tutta la città di Troia e la cinta muraria	II-2.2.2.1 + 2.2.2.2
Parti centro-ovest e nord-ovest		
Il portale (porta maestra) dell'abbazia	*DC:* La porta dell'Inferno	I-2.2.3: B4
	TR: La porta Dardania	II-2.2.2.1: B1-2 + 2.2.2.2: A
La casa del portinaio	*TR:* "Pillar House" (C8^{TR})	II-2.2.2.8
L'ospedale, composto da tre unità	*TR:* Il complesso composto da tre unità: case VI E-G (C9^{TR})	II-2.2.2.9

I balnea	*TR:* Casa VI C (accanto al complesso $C9^{TR}$)	II-2.2.2.9: B2
La parte interna dei balnea	*DC:* Il fondo dell'Inferno	I-2.2.5.5: B2
La fonte dentro i balnea	*TR:* La fonte in prossimità del capo orientale della parte murale $M3^{TR}$	II-2.2.2.2: B3.2
Parte nord-nord-est		
L'Edificio	*DC:* Il Monte Purgatorio	I-2.2.3: B1
	TR: Il tempio di Atena ($C2^{TR}$)	II-2.2.2.1: B5-6
Il pozzo dentro l'Edificio	*DC:* Il pozzo dei giganti dell'Inferno	I-2.2.3: B2
Il Fons Adae della biblioteca	*DC:* Il Paradiso Terrestre in cima al Monte Purgatorio	I-2.2.3: B1.1
Parte centrale		
La chiesa	*TR:* Casa II B ($C5^{TR}$)	II-2.2.2.5
Il timpano della chiesa	*DC:* Il colle con le tre belve	I-2.2.5.1: B4
Le arcate istoriate del portale della chiesa	*DC:* La selva oscura prima del cammino di Dante	I-2.2.5.1: B4
La "selva" e la "landa disperata" sulle arcate del portale della chiesa	*DC:* La selva dei suicidi e l'arena arsa dei bestemmiatori nell'Inferno	I-2.2.5.2: B2
La scala che porta alla Galleria sotteranea fra la chiesa e l'Edificio	*DC:* Le costole di Lucifero in fondo all'Inferno	I-2.2.5.6: B2
La Galleria sotterranea stessa	*DC:* La Galleria sotterranea che va dal centro del mondo fino all'isola del Monte Purgatorio	I-2.2.3: B3
Il chiostro abbaziale	*DC:* La Valletta dei principi nell'Antepurgatorio	I-2.2.5.8: B4
La sala capitolare	*TR:* Casa II A ($C6^{TR}$)	II-2.2.2.6
Il dormitorio	*TR:* Casa 102 ($C7^{TR}$)	II-2.2.2.7
Parte sud		
La casa a forma di scarpone (vicino alla cinta muraria della parte sud-occidentale della pianta NR2)	*TR:* Casa VI M ($C3^{TR}$)	II-2.2.2.3
I granai	*TR:* Casa VI A ($C4^{TR}$)	II-2.2.2.4
Il mulino	*TR:* Casa 630 ("La bussola") ($C1^{TR}$)	II-2.2.2.1: B3-4

E. ALTRI ELEMENTI SIGNIFICATIVI

Viene qui elencata una scelta limitata di oggetti o cose tangibili che abbiamo giudicato di particolare significanza per l'analisi. Gli elementi sono elencati secondo ordine alfabetico. Per le analisi per correlare gli elementi NR/NR-bis con quelli DC o TR e come sono stati usati per dare carattere ai singoli elementi omologhi, si consultino le rispettive posizioni.

Il nome della rosa	***La Divina Commedia* e *Le Troiane***	***Riferimento***
L'*abisso* sotto il torrione orientale (con il Fons Adae) dell'Edificio	*DC:* L'Inferno	I-2.2.4: B2.1
L'*acqua* della vasca dei balnea nella quale Berengario s'immerge prima di morirci.	*DC:* Il ghiaccio del Cocito, in fondo all'Inferno, dove è ficcato frate Alberigo.	I-2.2.5.5: A
Gli atroci *belati* delle pecore che passano (simbolo che la tragedia è finita), verso la fine dell'ecpirosi.	*TR:* "Appel de trompettes", il segnale alle donne troiane di lasciare la distrutta Troia e imbarcarsi sulle navi greche per la partenza.	II-2.2.1.8: B3
Il *catafalco* su cui giace la salma di Malachia.	*TR:* Lo scudo di Ettore su cui giace il corpo morto di Astianatte.	II-2.2.1.7: B3
La *collina* su cui si trovava l'abbazia.	*TR:* La collina di Hissarlik.	II-2.1: B4
La *danza* nuziale eseguita da Sullamita nel *Cantico de' Cantici* con la quale la ragazza senza nome viene identificata da Adso, la notte del Terzo giorno.	*TR:* La danza nuziale che Cassandra esegue uscendo dalla tenda.	II-2.2.1.4: B2.2
Le *gocce* cocenti che cade dalla cera di Adelmo la notte della sua morte.	*DC:* Le lacrime dolorose di Lucifero.	I-2.2.4: B4.4
Le *grida* di dolore che si sentono ovunque al culmine dell'ecpirosi.	*TR:* Le grida di dolore delle troiane trascinate via alla fine della tragedia.	II-2.2.1.8: B1
Il *lume* della ragazza senza nome, nell'incontro con Adso nella cucina dell'Edificio.	*TR:* Il lume di Cassandra che esce danzante dalla tenda.	II-2.2.1.4: A
Il *luogo* sotto il torrione orientale dell'Edificio, pieno di strame puzzolente, la notte della morte di Adelmo.	*DC:* L'Inferno il cui puzzo, con qualche variazione di odore, si sente praticamente dappertutto nel regno di Lucifero.	I-2.2.4: B2.2

I *manoscritti* preziosi portati dalla Spagna da Jorge, tra cui il secondo libro della Poetica di Aristotele.	*TR:* L'arco e le frecce di Ercole che Filottete, in compagnia di Ulisse e Neottolemo, aveva portato da Lemno.	II-2.1: B5.3.2.2
Le *membra* di morti dell'ossario, che intimoriscono Dante la prima volta che ci entra.	*DC:* La vista sottosopra delle gambe di Lucifero che sconvolge Dante nel centro della terra.	I-2.2.5.6: B3
Il rapido *movimento* dei topi nell'ossario che conduce alla cucina e alla biblioteca dell'Edificio.	*DC:* Il piccolo fiume di Lete il cui percorso comincia nel Paradiso Terrestre e finisce nella Galleria sotterranea.	I-2.2.5.6: B3
La *neve* ghiacciata sotto il torrione orientale dell'Edificio, la notte della morte di Adelmo.	*DC:* Il ghiaccio del Cocito in fondo all'Inferno.	I-2.2.4: A
Nubi, vento e fuoco nella scena della notte dell'ecpirosi.	*DC:* "Ventus turbinis", "nubes magna" ed "ignis involvens" nella visione di Ezechiele.	2.2.5.13: A
Il cattivo *odore* di cui è accusato Salvatore dal capo cuciniere.	*DC:* Il "tanto leppo" di Sinone, il falso greco, nella bolgia decima del cerchio ottavo dell'Inferno.	I-2.2.5.4: B2
Parole del graduale "Sederunt principes" che vengono cantate fino alla caduta di Malachia.	*DC:* Le parole "adhaesit pavimento anima mea" del salmo 118 della *Vulgata*, sentite pronunciare da Dante nel quinto girone del Purgatorio.	I-2.2.5.10: B2
La *parte* settentrionale della Gran Bretagna, al livello del Northumberland, la provenienza di Guglielmo e Ugo di Novocastro.	*DC:* La "terra" di Mantova, patria di Virgilio e del poeta Sordello.	I-2.2.5.7: B2
Il *recipiente* di sangue dove Venanzio è trovato morto.	*DC:* Il Flegetonte dell'Inferno dove è immerso Alessandro Magno.	I-2.2.5.3: A
Il gran *rumore* delle grida terribili che emettevano gli animali sparsi sul pianoro la notte dell'ecpirosi.	*DC:* Il forte rumore "ut sonus castrorum" prodotto dalle ali degli animali della citata visione di Ezechiele.	I-2.2.5.13: B4
La *sfera* armillare con cui è ucciso Severino nel suo laboratorio.	*DC:* La folgore di Giove che uccise il gigante Briareo che Dante vede giacere scolpito sul suolo del primo girone del Purgatorio.	I-2.2.5.9: B2

Lo ***strame*** sotto il torrione orientale dell'Edificio, la notte della morte di Adelmo.	*DC:* Le "festuche" (anime) nel ghiaccio del Cocito.	I-2.2.4: B2.3
I due ***tac*** sonori del meccanismo della porta del finis Africae sentiti da Adso e Guglielmo all'eseguimento della formula "age primum et septimum de quatuor".	*DC:* La frase "venite benedictis patris mei" che si sente pronunciare dalla voce lucente dopo il muro di fiamme del settimo girone del Purgatorio.	I-2.2.5.12: B2
La ***tela*** sanguigna (insanguinata) in cui è involto il cuore morto bovino portato dalla ragazza senza nome, la notte del Terzo giorno.	*DC:* Il drappo sanguigno (roseo) in cui è involta Beatrice nella visione di Dante giovane, nel cap. III della *Vita Nuova*.	I-2.2.2: B1.9
Il ***tesoro*** di Abbone.	*TR:* Il "tesoro di Priamo".	II-2.1: B6
Il ***veleno*** del libro proibito, ingerito tra l'altro da Venanzio.	*DC:* La sostanza micidiale che provocò la morte di Alessandro Magno a Babilonia.	I-2.2.5.3: B4
Il forte ***vento*** sul luogo dove si trovava Adelmo la notte della sua morte.	*DC:* Il vento in fondo all'Inferno.	I-2.2.4: B2.4

BIBLIOGRAFIA

Sono qui elencate le opere citate nello studio. Le sigle e le abbreviazioni eventualmente usate nel testo sono indicate fra parentesi. Per le opere dell'Internet sono indicati i tempi della consultazione.

ABBAGNANO, N., *Dizionario di filosofia*, II ed., Torino, Utet, 1984 (ristampa).

ALIGHIERI, D., *Tutte le opere*, a c. di L. Blaslucci, II ed., Firenze, Sansoni, 1965.

– *Convivio*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 109-199.
– *Epistola XIII ("Epistola a Cangrande")*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 341-352.
– *De vulgari eloquentia*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 201-245.
– *La Divina Commedia*, a c. di D. Provenzal, XI ed., voll. I-III (pp. 1-974), Verona, Mondadori, 1963. (Provenzal-*Comm.*)
– *La Divina Commedia*, a c. di N. Sapegno, voll. I-III, Firenze, La Nuova Italia, 1957 (ristampa). (Sapegno-*Comm.*)
– *La Divina Commedia*, commentata da C. Grabher, vol. II: *Purgatorio*, XLI ed., Milano, Principato, 1990. (Grabher-*Purg.*)
– *La Divina Commedia*, commento di T. Casini, V ed., Firenze, Sansoni, 1920. (Casini-*Comm.*)
– *La Divina Commedia*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 387-733: *Inferno* (*Inf.*), *Purgatorio* (*Purg.*), *Paradiso* (*Par.*).
– *La Divina Commedia*, Milano, Editoriale Lucchi, 1964. (Lucchi-*Comm.*)
– *La Divina Commedia, Purgatorio*, con note a c. di L. Magugliani, Milano, Rizzoli, 1949 (anno della I edizione B.U.R.). (Magugliani-*Purg.*)
– *La Divina Commedia*, scelta e commento a c. di P. Cataldi e R. Luperini, Firenze, Le Monnier, 1989. (Cataldi/Luperini-*Comm.*)
– *La Divine Comédie, Le Purgatoire*, testo italiano, traduzione e note a c. di L. Espinasse-Mongenet, voll. I-II, Paris, Firmin-Didot et C.ie, 1932. (Espinasse-Mong.-*Purg.*)
– *Vita nuova*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 51-76.
– *Vita Nuova*, con note a c. di L. Magugliani, Milano, Rizzoli, 1952 (anno della I edizione B.U.R.).

ARISTOTELE, *La Poetica*, traduzione di D. Pesce, Milano, Rusconi, 1981.

Atlas till världshistorien (con piante del *Westermanns Atlas zur Weltgeschichte*, Braunschweig), III ed., Stockholm, Svenska Bokförlaget Norstedts, 1967.

AUGUSTINUS, *De videndo Deo seu Epistula 147*, a c. di M. Schmaus, Bonn, P. Hanstein, 1930.

BATTAGLIA, S., *Grande dizionario della Lingua italiana*, voll. I-XVI (fino a "Roba"), Torino, Unione Tipografica-Editrice, 1961-1992.

BELUCI-CAPORALINI, J., *O problema antropológico em o Nome da Rosa*, in "Foro Latinoamericano". File pdf, da Internet: www.uaca.ac.cr/actas/2006/Acta39/ latinoamericano (novembre 2010).

BERRY, L. & VAN DEN BARK, M., *The american Thesaurus of Slang*, London, Constable & Company, 1942.

BLEGEN, C.W., CASCEY, J.I., RAWSON, M. & SPERLING, J., *Troy. General introduction, The first and second settlements (vol. I), The third, fourth and fifth settlements (vol. II), The sixth settlement (vol. III)*, Princeton, Princeton University Press, 1950-53.

BOCCACCIO, G., *Esposizioni sopra la comedia di Dante*, a c. di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1965.

BOFF, L., *La doppia impasse della conservazione e della creazione*, in *Saggi su Il nome della rosa*, cit. più sotto, pp. 429-440.

Boken om vår värld, Stockholm, Generalstabens Litografiska Anstalts Förlag, 1975.

BORGES, J.L., *Labyrinths. Selected Stories & Other Writings*, traduzione di J.E. Irby, New York, Modern Library, 1983.

– *Tres versiones de Judas*. Dal sito *Southern Cross Review*: http://southerncrossreview.org/49/borges-judas-sp.htm (14 agosto 2009).

BORTER-SCIUCHETTI, G., *Annäherungen an das Namenlose. Eine Interpretation von Umberto Eco "Il nome della rosa", Boris Vian "L'Ecume des jours"*, Zürich, Zentralstelle der Studentenschaft, 1987.

BRATTÖ, O., *Studi di antroponimia fiorentina*, Göteborg, 1953.

BRYER, J.R. & ALVAREZ , R.M., *A Preliminary Checklist of English-Language Criticism*, in *Naming the rose: essays on Eco's The name of the rose*, cit. più sotto, pp. 175-198.

BUDDEUS, F., *Elementa Philosophiae Instrumentalis* (*seu Institutionum Philosophiae Eclecticae Tomus Primus*), VII ed., Halle, Typis et Impensis Orphanotrophii, 1719.

BULL, F., *Världslitteraturens historia*, traduzione e adattamento di *Verdenslitteraturens historie* a c. di L. Josephson, II ed., Stockholm, Aldus/Bonniers, 1964.

CALLE-GRUBER, M., *I sortilegi della biblioteca, ovvero il racconto dilatorio*, in *Saggi su Il nome della rosa*, cit. più sotto, pp. 107-112.

CARCOPINO, J., *Dagligt liv i antikens Rom*, traduzione di *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire* a c. di N. Valmin, II ed., Stockholm, Prisma, 1964.

Carmina burana. File pdf, da Internet: www.thebluefool.com/society/artsci (gennaio 2012).

CASINI, T., *Sommario della Divina Commedia*, in Alighieri, D., *Tutte le opere*, cit., pp. 815-823.

CECCHETTI, G., *Il romanzo di Umberto Eco*, in *Italian Quarterly*, 1983, n. 92, pp. 95-100.

Cemetery Symbols Found in Forest Lawn Cemetery, Buffalo, NY. Internet: www.buffaloah.com/a/forestL/symbols/index.html (settembre 2009).

Cento novelle antiche, introduzione e note di L. Di Francia, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1930.

COLETTI, TH., *Naming the Rose. Eco, Medieval Signs, and Modern Theory*, Ithaca (USA) & London, Cornell University Press, 1988.

Collins Dictionary of the English Language, London & Glascow, Collins, 1985 (ristampa).

Consacrazione della chiesa dell'archicenobio di Montecassino. Omelia di Paolo VI. Festività dell'Arcangelo San Raffaele Sabato, 24 ottobre 1964. Internet: www.vatican.va/holy_father/paul_vi/homilies/1964/documents/hf_p-vi_hom_19641024_montecassino_it.html (novembre 2010).

Corpus Iuris Civilis, IV ed., Köln, Iohannes Vignon, 1614.

CORTI, M., *Principi della comunicazione letteraria, introduzione alla semiotica della letteratura*, II ed., Milano, Bompiani, 1980.

COSTIUCOVICH, E., *La semiosi illimitata come base esistenziale della cultura*, in *Saggi su Il nome della rosa*, cit. più sotto, pp. 76-83.

COULIANO, I.P., *The Tree of Gnosis. Gnostic Mythology from Early Christianity to Modern Nihilism*, traduzione, San Francisco, HarperCollins, 1992.

CURTIUS, *Historiarum Alexandri Magni Macedonis libri qui supersunt*, a c. di E. Hedicke, Leipzig, Teubner, 1912.

CUSANUS, N., *De docta ignorantia libri tres*, a c. di P. Rotta, Bari, Laterza & Figli, 1913.

DARES PHRYGIUS, *Excidio Troiae Historia*, a c. di F. Meister, Lipsiae 1873. File pdf, da Internet: www.archive.org/details/daretisphrygiide00dareuoft (ottobre 2010).

Dictionary of Sexual Terms. Internet: www.sex-lexis.com/Sex-Dictionary (11 maggio 2009).

DICTYS CRETENSIS, *Ephemeridos belli troiani*, Libri sex. Recognovit Ferdinandus Meister, Lipsiae, In Aedibus B.G. Teubneri, MDCCCLXXII. File pdf, da Internet: www.archive.org/details/dictyscretensise00dictuoft (agosto 2010).

DONATUS, *Vita Vergiliana ("Donatus auctus")*, in *Die Vitae Vergilianae und ihre antiken Quellen*, a c. di E. Diel, Bonn, Marcus & Weber, 1911, pp. 26-37.

DOYLE, C., *The hound of the Baskervilles*, London, Penguin, 1986.

DÖRPFELD, W., *Troja und Ilion. Ergebnisse der Ausgrabungen in der vorhistorischen Schichten von Ilion 1870-1894*, unter Mitwirkung von A. Brückner, H. v. Fritze, A. Götze, H. Schmidt, W. Wilberg, H. Winnefeld, Athen, Beck & Barth, 1902.

Ecclesia Gnostica in Nova Albion, blog Internet di Jordan Stratford, pagina "A common symbol?": http://egina.blogspot.com/2005/04/common-symbol.html (29 maggio 2009).

ECO, U., *Il nome della rosa & Postille a "Il nome della rosa"* (in appendice). XVIII ed., Milano, Bompiani, 1987. *Il nome della rosa*: pp. 5-503 (*Nome*), *Postille a "Il nome della rosa"*: pp. 507-533 (*Postille*).

– *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987.
– *Baudolino*, III ed., Milano, Bompiani, 2000.
– *Cinque scritti morali*, IV ed., Milano, Bompiani, 1998.
– *Lector in fabula*, V ed., Milano, Bompiani, 1991.
– *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
– *The Middle Ages of James Joyce: The Aestetics of Chaosmos*, traduzione di *Le poetiche di Joyce* a c. di E. Esrock, 1989 Edition, London, Hutchinson Radius, 1989.
– *Il nome della rosa*, introduzione e note di C. Marmo, edizione scolastica, Milano, Bompiani, 1990. (Marmo-*Nome*)
– *Opera aperta*, VIII ed., Milano, Bompiani, 1991.
– *Il pendolo di Foucault*, II ed., Milano, Bompiani, 1988.
– *Le poetiche di Joyce*, II ed., Milano, Bompiani, 1989.
– *Prelude to a Palimpsest*, in *Naming the rose: essays on Eco's The name of the rose*, cit. più sotto, pp. xi-xv.
– *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano, Bompiani (Studi Bompiani), 1982.
– *Rosens namn*, traduzione del *Nome della rosa* a c. di E. Alexanderson, Stockholm, Brombergs, 1983 (ristampa).
– *La struttura assente*, VII ed., Milano, Bompiani (Tascabili Bompiani), 1983.
– *Sugli specchi e altri saggi*, III ed., Milano, Bompiani, 1990.
– *Trattato di semiotica generale*, XII ed., Milano, Bompiani, 1991.

ECO, U., BLASI, G., BONERBA, G. & MAGLI, P., *Aspetti della semiosi ermetica*, materiale inedito, Bologna, Università degli Studi di Bologna, Cattedra di Semiotica, a.a. 1986-87. (Tutto il testo è stato redatto da Eco stesso fuorché: pp. 109-118: Patrizia Magli, pp. 144-158: Giulio Blasi, pp. 158B-158I: Giuseppina Bonerba.)

Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium, a c. di A. Haverkamp e A. Heit, München, DTV, 1987.

"... eine finstere und fast unglaubliche Geschichte"? Mediävistische Notizien zu Umberto Ecos Mönchsroman "Der Name der Rose", a c. di M. Kerner, II ed., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.

EKBLAD, S., *Corrispondenze topografiche fra l'abbazia nel "Nome della rosa" di Umberto Eco e la vecchia città di Troia*, in *Italienska studier – Studi italiani*, a c. di L. Lindvall. Institutionen för romanska språk, Göteborg, Göteborgs universitet, 1999, pp. 5-26.
– *L'eco di Dante nel "Nome della rosa" dell'Eco – una struttura presente*, in *Actes du X^e Congrès des romanistes scandinaves. Lund 10-14 août 1987*, a c. di L. Lindvall, Lund, Lund University Press, 1990, pp. 100-114.
– *Ekon från Dante i "Rosens namn" av Umberto Eco*, in *Perspektiv på Dante. II – Rapport fra det Nordiske Dantenetværks Seminarium nr. 2 på Italienska Kulturinstitutet i Stockholm den 5-7 oktober 2001*, a c. di A. Cullhed, København, Multivers, 2006, pp. 188-207.
– *Studi sui sottofondi strutturali nel "Nome della rosa" di Umberto Eco. Parte I. La "Divina Commedia" di Dante*, tesi PhD, Lund, Lund University Press, 1994, edizione riveduta ed ampliata in formato pdf, Gotemburgo 2010 (www.transis.se/rom).
– *Studi sui sottofondi strutturali nel "Nome della rosa" di Umberto Eco. Parte II. Le Troiane di Euripide*, edizione in formato pdf, Gotemburgo 2012 (www.transis.se/rom).
Encarta 95, Microsoft Corporation 1992-1994.
Enciclopedia Cattolica, voll. I-XII, Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1948-54.
Enciclopedia Dantesca, voll. I-VI, Roma, Istituto della *Enciclopedia Italiana*, 1970-1976.
The Encyclopedia of Religion, a c. di M. Eliade et al., New York, Macmillan, 1987.
EURIPIDE, *Le Troiane*, traduzione di E. Sanguineti. Torino, Einaudi, 1974. (*Le Troiane*-Sanguineti)
– *Troiane*, traduzione, introduzione e note di E. Susanetti, con testo greco a fronte, Torino, Feltrinelli, 2008. (*Troiane* o *Troiane*-Susanetti)
– *Trojanskorna*, traduzione e introduzione di E. Zilliacus, Stockholm, Gebers, 1952. (*Trojanskorna*-Zilliacus)
– *Les Troyennes*, traduzione, introduzione e note di L. Parmentier, con testo greco a fronte, in *Euripide*, tome IV, Paris, Les Belles Lettres, 1925. (*Les Troyennes*-Parmentier)
EURIPIDES, *Andromache.* Translated by E. P. Coleridge. Dal sito *The Internet Classics*: http://classics.mit.edu/Euripides/andromache.html (dicembre 2010).
– *The Daughters of Troy*, traduzione di A.S. Way, in *Euripides*, vol. I, Loeb Classical Library, n. 9. Cambridge (USA), Harvard University Press & London, William Heinemann, 1988 (ristampa).
– *The Trojan Women*, Translated into English prose from the text of Paley, by Edward P. Coleridge, London, Georg Bell and Sons, 1906. Dal sito *The Internet Classics*: http://classics.mit.edu/Euripides/troj_women.html (agosto 2010). (*The Trojan Women*-Coleridge)
FILORAMO, G., *A History of Gnosticism*, traduzione, Cambridge (USA) & Oxford, Blackwell 1992 (ristampa).
FLAVIUS, *Historiarum antiquitatis iudaicae libri I-V*, in *The latin Josephus I. Introduction and text. The Antiquities: Books I-V*, a c. di F. Blatt, Aarhus, Universitetsforlaget & Kobenhavn, Munksgaard, 1958.
FOGELMARK, S., *Bakgrunder till "Rosens namn"*, in *Bokvännen*, 1986, vol. 41, pp. 179-187.
FRISCH, H., *Europas kulturhistoria*, vol. I, revisione di P. Fuglesang, Stockholm, Natur och Kultur, 1962.
FUHRMANN, H., *Umberto Eco und sein Roman "Der Name der Rose". Eine kritische Einfürung*, in *"... eine finstere und fast unglaubliche Geschichte"?*, cit., pp. 1-20.

GEORGES, K.E., *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, voll. I-II, Hannover & Leipzig, Hahnsche Buchhandlung, 1913-1918.

GIULIANI, A., *Scherzare col fuoco*, in *Saggi su Il nome della rosa*, cit. più sotto, pp. 33-37.

Glinn's Glossary of Sayings, Slang, Signs and Symbols for Gay Men, 1996-2006. Internet: www.glinn.com/news/gaygloss.htm (11 maggio 2009).

The Gnosis Archive, sito Internet, pagina "The Holy Gnostic Rosary": www.gnosis.org/library/rosary.htm (28 maggio 2009).

GOZZI, F., *Fuori del labirinto. Appunti per uno studio sull'"Ulisse" di Joyce, capp. 1-6*, Pisa, ETS Editrice, 1987.

Il Grande Dizionario Garzanti della lingua italiana, Milano, Garzanti, 1988 (ristampa).

GRITTI, J., *Umberto Eco*, Paris, Editions Universitaires, 1991.

GUGLIELMO, A., *Il piacere del romanzo*, in *Saggi su Il nome della rosa*, cit. più sotto, 65-67.

GUIRAUD, P., *La Stylistique*, VI ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

GUSTAFSSON, L., *Om Umberto Eco och hans stora roman*, poscritto a U. Eco, *Rosens namn*, cit., pp. 533-538.

HAFT, A.J., WHITE, J.G. & WHITE, R.J., *The Key to the Name of the Rose*, New York, Ampersand Associates, 1987.

HEIT, A., *Die ungestillte Sehnsucht – Geschichte als Roman*, in *Ecos Rosenroman*, cit., pp. 152-184.

HILDEGARD (von BINGEN), *Causae et curae*, a c. di P. Kaiser, Leipzig, Teubner, 1903.

HORATIUS, *De arte poetica*, in *Epistulae – The Epistles of Horace*, a c. di A.S. Wilkins, London, Macmillan and Company & New York, St Martin's Press, 1964, pp. 61-77.

Index Scriptorum novus mediae latinitatis ab anno DCCC usque ad annum MCC, København, Munksgaard, 1973.

The International Order of Gnostic Templars, sito Internet: http://store.gnostictemplars.org (29 maggio 2009).

IUSTINUS, *Epitoma Historiarum Phlippicarum Pompei Trogi*, a c. di F. Ruehl, inclusi i *Prologi in Pompeium Trogum*, Leipzig, Teubner, 1915.

KAMPER, D., *La fine dell'immodestia*, in *Saggi su Il nome della rosa*, cit. più sotto, pp. 174-183.

KELLER, W., *Men Bibeln hade rätt*, traduzione di *Und die Bibel hat doch recht, in Bildern* a c. di F. Dahlby, Hälsingborg, Forum, 1964.

KELLNER, H., *"To Make Truth Laugh": Eco's "The Name of the Rose"*, in *Naming the rose: essays on Eco's The name of the rose*, cit. più sotto, pp. 3-30.

KJELLBERG, E. & SÄFLUND, G., *Grekisk och romersk konst*, II ed., Stockholm, Aldus/Bonniers, 1964.

KLEBER, H., *Der Autor und sein Roman. Hinführung zu Umberto Ecos "Der Name der Rose"*, in *Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium*, cit., pp. 19-59.

KÖHN, R., *"Unsere Bibliothek ist nicht wie die anderen..."*, in *"... eine finstere und fast unglaubliche Geschichte"?*, cit., pp. 81-114.

LAGONI DANSTRUP, Aa., *Inspirationskilder til 'Rosens Navn'*, in *Om Rosens Navn*, cit. più sotto, pp. 73-94.

LANG, A., *Homer and His Age* (1906), Chapter 7, "Homeric Armour". Internet: http://ebooks.adelaide.edu.au/l/lang/andrew/homer/chapter7.html (ottobre 2011).

Langenscheidts Taschenwörterbuch: Griechish-Deutsch, a c. di H. Menge, XII ed., Berlin-Schöneberg, Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, 1914.

Lektüren. Aufsätze zu Umberto Ecos "Der name der Rose", a c. di H.-J. Bachorski, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1985.

LEWIS, CH. & SHORT, CH., *A Latin Dictionary ("Lewis & Short")*, Oxford, Clarendon Press, 1955 (ristampa).

Literature & Theology, 1993, vol. 7, n. 3.

Magazine littéraire, 1989, n. 262.

MESSORI, V., *Incontro con Umberto Eco. Dio? È un filosofo non un ingegnere*, in *Jesus*, 1982, vol. 4, n. 4, pp. 55-57.

MEZZADROLI, G., *Enigmi del racconto e strategia comunicativa nei riassunti autotestuali della* Commedia *dantesca*, in *Lettere Italiane*, 1989, vol. 41, pp. 481-531.

Mitologia e... dintorni, sito Internet: www.miti3000.it/mito/index.htm (aprile 2011).

MOORE, E., *The date assumed by Dante for his vision of the Divina Commedia*, in E. Moore *Studies in Dante*, terza serie, Oxford, Clarendon Press, 1903, pp. 144-177.

– *The Time-References in the Divina Commedia*, London, David Nutt, 1887.

MORDENTI, R., *Adso da Melk, chi era costui?*, in *Saggi su Il nome della rosa*, cit. più sotto, pp. 38-43.

Myth Index. Greek Mythology, sito Internet: www.mythindex.com (settembre 2010).

Naming the rose: essays on Eco's The name of the rose, a c. di M.Th. Inge, Jackson (USA) & London, University Press of Mississippi, 1988.

The New Shorter Oxford English Dictionary, voll. I-II, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Nordisk familjebok, II ed., voll. I-XXIII, Malmö, Norden, 1954 (ristampa).

Norstedts latinsk-svenska ordbok, II ed., Stockholm, Norstedts Ordbok, 2001.

Nova Vulgata ossia *Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 1979.

La Nuova Enciclopedia Universale Garzanti, Milano, Garzanti, 1989 (ristampa).

Om Rosens Navn, a c. di K. Grubb Jensen, København, Center for Europaeiske Middelalderstudier & C.A. Reizel, 1987.

OMERO, *L'Iliade*, traduzione di Vincenzo Monti, con note e commenti di L. Nissim Rossi, Firenze, Barbèra editore, 1934. (*Iliade*-Monti)

Online Encyclopedia of Western Signs and Ideograms, edizione online di Ljungman, C.G., *Symbols – Encyclopedia of Western Signs and Ideograms*, "Third revised and augmented English language edition", London, HME Publishing, 2004. Internet: www.*symbols*.com (28 maggio 2009).

Le origini dello gnosticismo, a c. di U. Bianchi, Leiden, Brill, 1967.

Out of chaos: A Festschrift in honor of Umberto Eco, a c. di W. Tanner, A. Gervasi e K. Mizzel, Arlington (Texas), Liberal Arts Press, 1991.

The Oxford English Dictionary, II ed., voll. I-XX, Oxford, Clarendon Press, 1989.

PARATORE, E., *Profilo della letteratura latina*, Firenze, Sansoni, 1970 (ristampa).

PARKER, D., *Lo strano caso del polipo del faraone e altre questioni connesse*, in *Saggi su Il nome della rosa*, cit. più sotto, pp. 412-428.

Petit Larousse illustré 1990, Paris, Larousse, 1990.

PICHOIS, CL. & ROUSSEAU, A.M., *La littérature comparée*, II ed., Paris, Armand Colin, 1967.

PICO DELLA MIRANDOLA, G., *Commento dello illustrissimo signor conte Joanni Pico Mirandolano sopra una canzone de amore composta da Girolamo Benivieni cittadino fiorentino secondo la mente et opinione de' platonici*, libri I-III e Commento particulare, in *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari*, a c. di E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1942, pp. 459-581.

– *De hominis dignitate*, in *De hominis dignitate ecc.*, cit., pp. 101-165.

– *Heptaplus. De septiformi sex dierum Geneseos enarratione*, in De *hominis dignitate ecc.*, cit., pp. 166-383.

PILTZ, A., *Auktoritetsbegreppet under skolastiken*, in *Lychnos, Lärdomshistoriska Samfundets Årsbok 1984*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1984, pp. 67-76.

Polymath, sito Internet, pagina ”Labirinti”: *w*ww2.polito.it/didattica/polymath/htmlS/probegio/GAMEMATH/Labirinti (24 aprile 2009).

The Prehistoric Archaeology of the Aegean, a c. di J.B. Rutter, Professor of Classics del Dartmouth College, Hanover (USA), sito Internet: http://projectsx.dartmouth.edu/history/bronze_age/lessons/les/27.html (dicembre 2011).

Projekt Troia, sito Internet dell’Università di Tubinga: www.uni-tuebingen.de/troia/vr/vr020304_en.html (giugno 2009).

Requiem, Testo riprodotto sul retro dell’astuccio del disco *Requiem* di Mozart, Electrola, n. E 80006, Köln.

ROSSI, N., *Un libro proibito*, in *Saggi su Il nome della rosa*, cit. più sotto, pp. 255-282.

Sacra Bibbia ossia l’Antico e il Nuovo Testamento, traduzione di G. Diodati (1576-1649), Roma, Libreria Sacre Scritture, 1981.

Saggi su Il nome della rosa, a c. di R. Giovannoli, Milano, Bompiani, 1985.

SAINT-EXUPÉRY, A. de, *Il piccolo principe*, traduzione di N. Bompiani Bregoli, XXII ed., Milano, Bompiani, 1990.

SCHLATTER, A., *Nya Testamentet med förklaringar*, traduzione di *Erläuterungen zum neuen Testament* a c. di K. Öhman, voll. I-IV, Stockholm, Schedins & Uppsala, Sundquists, 1906-1909.

SCHLIEMANN, H., *La scoperta di Troia*, Edizione di riferimento: Heinrich Schliemann, *La scoperta di Troia*, a c. di W. Schmied, traduzione di F. Codino, Torino, Einaudi, 1962 e 1995. File pfd, da Internet: www.carmencovito.com/rossanero.html (luglio 2009).

– *Troy and Its Remains; A Narrati*ve *of Researches and Discoveries Made on the Site of Ilium and in the Trojan Plain*. London, John Murray, 1875. File pdf, da Internet: http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schliemann1875a/0002 (agosto 2009).

SCHMIED, W., *Lo scavo di Troia*, in Schliemann, *La scoperta di Troia*, cit., pp. 21-22.

SCHMITZ-EMANS, M., *Lesen und Schreiben nach Babel. Über das Modell der labyrintischen Bibliothek bei Jorges Luis Borges und Umberto Eco*, in *Arcadia, Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 1992, vol. 27, pp. 106-124.

SCHNEIDER, E., *Les heures bénédictines*, Paris, Grasset, 1925.

SCHWEGLER, A., *Geschichte der Philosophie im Umriss*, nuova ed. riveduta ed accresciuta da J. Stern, Leipzig, Reclam jun., c. 1900.

Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce, a c. di U. Eco e Th. Sebeok, traduzione di *The Sign of Three – Dupin, Holmes, Peirce* a c. di G. Proni, Milano, Bompiani, 1983.

SEGRE, C., *Ermeneutica e strutture storiche*, in *Lettere Italiane*, 1991, vol. 43, pp. 489-499.

– *Semiotica, storia e cultura*, Padova, Liviana, 1977.

Selected bibliography on Umberto Eco, pagina Internet: www.umbertoeco.com/en/critique-on-umberto-eco.html (2 ottobre 2012).

SENECA, *Troades*, in *Seneca In Ten Volumes*, vol. VIII, with an English translation by F.J. Miller, Cambridge (USA), Harvard University Press & W. Heinemann Ltd, London, 1979 (ristampa).

SOLDERS, S., *Grekisk skolgrammatik*, VIII ed., Lund, Gleerups, 1964.

Spazioforum, sito Internet, pagina ”Labirinti”: www.spazioforum.net/forum/index.php?showtopic=24959 (24 aprile 2009).

La Stampa, supplemento, 1983, 26 marzo.

STAUDER, TH., *Nell'anno ottavo della pubblicazione del "Nome della Rosa": proposta per la soluzione di alcuni problemi interpretativi ancora rimanenti*, in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte-Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 1988, vol. 12, pp. 422-447.

– *Umberto Ecos "Der Name der Rose": Forschungsbericht und Interpretation*, Erlangen, Palm & Enke, 1988.

STEPHENS, W., *Un'eco in fabula*, in *Saggi su Il nome della rosa*, cit., pp. 127-152.

SUSANETTI, *Ecuba e le altre: lo spettacolo delle vittime*, in Euripide, *Troiane*, traduzione, introduzione e note di E. Susanetti, con testo greco a fronte, cit., pp. 5-45.

Svenskt bibliskt uppslagsverk, a c. di I. Engnell, II ed., voll. I-II, Stockholm, Nordiska Uppslagsböcker, 1962-63.

Teaterhistoria, traduzione di *Teatrets historie* a c. di A. Davidson, Halmstad, Forum, 1965.

TERENTIUS, *Comoediae*, incluse le *perioche* di Sulpicio Apollinare, a c. di R. Kauer e W.M. Lindsay, Oxford & London, Oxford University Press, 1935.

Thesaurus Linguae latinae, voll. I-X:2, fasc. VI (fino a "praesuscipio"), Leipzig, Teubner, 1900-1991.

THOMAS AQUINAS, *Summa Theologiae, Prima pars*, IV ed., Madrid, La Editorial Católica, 1978. (*Summa I*)

– *Summa Theologiae, Prima Secundae*, IV ed., Madrid, La Editorial Católica, 1985. (*Summa I-II*)

– *Summa Theologiae, Secunda Secundae*, III ed., Madrid, La Editorial Católica, 1963. (*Summa II-II*)

– *Summa Theologiae, Supplementum*, in *Summa Theologiae, Supplementum, Indices*, III ed., Madrid, La Editorial Católica, 1965, pp. 3-611. (*Summa Suppl.*).

VASILASH, G., *La gemma diafana*, in *Saggi su Il nome della rosa*, cit., pp. 248-254.

VERDI, G., *Don Carlo*, parole di J. Méry e C. Du Locle, musica di G. Verdi, Milano, Ricordi, 1984 (ristampa).

VERGILIUS, *Aeneidos*, libri I-XII, in *Opera*, a c. di R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1969, pp. 103-422.

VERNON, W., *Readings on the Inferno of Dante*, II ed., voll. I-II, London, Methuen & Co., 1906. (Vernon-*Inf.*)

– *Readings on the Purgatorio of Dante*, III ed., voll. I-II, London, Methuen & Co., 1907. (Vernon-*Purg.*)

Vulgata ossia *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Nova Ed., a c. di A. Colunga e L. Turrado, VII ed., Madrid, La Editorial Católica, 1985: *Apocalypsis B. Ioannis Apostoli* (*Ap.*), *Canticum Canticorum* (*Cant.*), *Ezechiel* (*Eze.*), *Genesis* (*Gen.*), *Evangelium secundum Lucam* (*Luc.*), *Evangelium secundum Mattheum* (*Matt.*), *Liber Sapientiae* (*Sap.*), *Liber Psalmorum*, versione precedente a quella del 24 marzo 1945, (*Psalm.*), *Liber Psalmorum*, versione nuova approbata il 24 marzo 1945 (testo parallelo a quello della versione vecchia), (*Psalm. 1945*).

Wikipedia, versione inglese: http://en.wikipedia.org. (*Wikipedia inglese*)

Wikipedia, versione italiana: http://it.wikipedia.org. (*Wikipedia italiana*)

ZAMORA, L.P., *Apocalyptic Visions and Visionaries in "The Name of the Rose"*, in *Naming the rose: essays on Eco's The name of the rose*, cit., pp. 31-47.

ZECCHINI, G., *Il medioevo di Umberto Eco*, in *Saggi su Il nome della rosa*, cit., pp. 322-369.

ZINGARELLI, N., *La vita, i tempi, e le opere di Dante*, III ed., Milano, Vallardi, 1948.

– *Vocabolario della lingua italiana*, IX ed., Bologna, Zanichelli, 1967.

– *Vocabolario della lingua italiana ("Il Nouvo Zingarelli")*, XI ed., Bologna, Zanichelli, 1987 (ristampa).

~ *f i n e* ~