

Seminario di letteratura italiana moderna / contemporanea

Il topos letterario del manoscritto ritrovato (o smarrito)

HS 2011 / FS 2012

Il topos del manoscritto ritrovato nel romanzo storico

***Il cimitero di Praga***

di Umberto Eco

di Stefano Negrinelli

consegnato il 04.07.2012

## Indice:

1. Introduzione	p. 2
1.1. Prospettive d'analisi	p. 3
2. Elementi paratestuali e statuto del narratore	p. 5
2.1. Elementi paratestuali: difetto di prefazione?	p. 5
2.2. Lo statuto del narratore	p. 6
3. Analisi del topos del manoscritto ritrovato	p. 9
4. Lettore modello	p. 15
5. Rapporto tra realtà e finzione	p. 20
6. Conclusioni	p. 25
7. Bibliografia	p. 28
8. Dichiarazione d'autenticità	p. 30

Tornato nel salone d'ingresso, il visitatore avrebbe individuato, davanti alla sola finestra da cui penetrava la poca luce che rischiarava l'impasse, seduto al tavolo, un individuo anziano avvolto in una veste da camera, il quale, per tanto che il visitatore avesse potuto sbirciare sopra le sue spalle, stava scrivendo quello che ci accingeremo a leggere, e che talora il Narratore riassumerà, per non tediare troppo il Lettore.

UMBERTO ECO, *Il cimitero di Praga*.

## 1. Introduzione

Dodici scalini, una porta chiusa. La apro, mi guardo intorno: lo trovo. Nascosto sotto due dita di polvere, ma pur sempre riconoscibile a colpo d'occhio, il mio raccoglitore rosso dei tempi dell'università, moderno scrigno di lavori che furono. Sfoglio il primo, non è lui. Il secondo neppure. Intravedo il titolo del terzo, *Analisi del topos del manoscritto...*, un sobbalzo: è lui, ritrovato! Copertina, *Indice*, epigrafe dal *Cimitero di Praga, Introduzione*. Mi appresto alla lettura: già, ora ricordo, cominciava proprio così, «Dodici scalini, una porta chiusa». Varrebbe la pena rileggerlo...

Perdonatemi l'entrata in materia, ma dopo aver tanto letto sull'argomento ed aver visto e apprezzato la complessità che l'uso di questo topos può raggiungere, volevo provare a divertirmi un po' anch'io. Potrebbe infatti cominciare così un romanzo che presenta il topos del manoscritto ritrovato. La lunga fortuna che questo artificio narrativo incontra, sin dall'antichità, ne sottolinea la duttilità e l'importanza in sede letteraria. Come si sarà già compreso, l'argomento principale di questo scritto riguarda proprio il topos del manoscritto ritrovato: nella fattispecie, mi concentrerò sul suo impiego nell'ultimo romanzo di Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, edito per i tipi di Bompiani nel Novembre del 2010 e fresco di traduzione in lingua inglese e tedesca.

Per meri motivi di spazio rinuncerò in questa sede ad un riassunto della vicenda principale narrata nel libro, rimandando in questo senso (qualora si volesse una schematizzazione delle trame) all'articolo di riferimento sui *Protocolli fittizi* dello stesso autore.<sup>1</sup> Per gli stessi motivi non ho inserito in questo scritto una panoramica sull'evoluzione storica dell'utilizzo del topos del manoscritto ritrovato. In questo senso ci basti sottolinearne l'uso prevalentemente ristretto alla sede liminare della Prefazione, o comunque del paratesto, che permette al topos di investire l'intera narrazione, che viene posta ad un secondo livello (intra)diegetico.<sup>2</sup> Ed infine egual discorso va fatto

<sup>1</sup> Qui le indicazioni bibliografiche esatte: UMBERTO ECO, *Protocolli fittizi*, in: ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 145-75.

<sup>2</sup> Come scritti introduttivi si confrontino: per un'analisi dei tipi di prefazione, GERARD GENETTE, *Destinatori*, in: ID., *Soglie. I dintorni del testo*, a c. di CAMILLA MARIA CEDERNA, Einaudi, Torino, 1989, pp. 175-90; per una proiezione storica dell'uso del topos, l'intero volume di MONICA FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2005, e il saggio di CHRISTIAN ANGELET, *Le topos du manuscrit trouvé: considérations historiques et typologiques*, in: JAN HERMAN / FERNAND HALLYN, *Le topos du manuscrit trouvé. Actes du colloque International, Louvain - Gand, 22-23-24 mai 1997*, Peeters, Louvain - Paris, 1999, pp. XXXI-LIV.

per *I Protocolli dei savi anziani di Sion*, opera importante per il romanzo di Eco, ma sulla quale non posso dilungarmi a piacere.<sup>3</sup>

Detto questo passerei ora ad illustrare le prospettive d'analisi che questo lavoro si pone e il modo in cui esso è stato strutturato.

### 1.1. Prospettive d'analisi

L'obiettivo principale di questo scritto è proporre un'analisi del topos del manoscritto ritrovato nel romanzo storico *Il cimitero di Praga* di Umberto Eco. Ciò significa indagare dove e come esso si manifesta, se appare in sede liminare piuttosto che all'interno del romanzo, cercare di comprenderne la funzione, i motivi per i quali è stato impiegato, oppure osservarne le possibili ripercussioni sul resto della narrazione, e via discorrendo. Ovviamente non tutti questi quesiti hanno una risposta univoca e pacifica: spesso si tratterà infatti di proporre semplici ipotesi interpretative, che supporterò in ogni caso con i dovuti esempi e le dovute citazioni. In tal senso sono conscio del fatto che un rischio di sovrainterpretazione del topos è molto alto, in quanto immergendomi in questo tema così a fondo e leggendo il libro di Eco quasi esclusivamente in quest'ottica, ciò può avermi portato ad assegnare al topos significati che in realtà esso non ha. Tengo dunque a ribadire che anche questo romanzo può produrre diverse e anche contrapposte letture, delle quali la mia resta solo una da affiancare a tante altre possibili.

Per raggiungere tali obiettivi ho deciso di strutturare il mio lavoro come segue: dapprima, dopo questa breve introduzione, un capitolo dedicato all'emergere del topos del manoscritto ritrovato nel romanzo di Eco, con le ripercussioni e gli effetti che esso comporta sullo statuto del narratore; seguirà la sezione dedicata all'analisi approfondita del topos, che si disporrà su due livelli, quello formale e quello contenutistico; si continuerà poi con alcune importanti considerazioni sulla figura del Lettore modello che secondo me Eco si è immaginato al momento di scrivere il suo romanzo; per concludere con un capitolo dedicato al rapporto tra la finzione narrativa e la realtà storica, tema sempre d'attualità qualora si parli di romanzi storici (tengo a sottolineare la difficoltà che spesso si incontra a tener ben separati i due ambiti: onde evitare di confonderli ho specificato in nota qualora si passi repentinamente da uno all'altro). Chiuderanno il lavoro delle conclusioni, nelle quali, oltre che a riassumere e tirare le fila di quanto precedentemente raggiunto, presenterò anche una breve panoramica sull'opera romanzesca precedente di Eco, il quale come vedremo non è nuovo all'utilizzo del nostro topos (si vedano infatti alcune delle epigrafi che ho anteposto ai capitoli di

---

<sup>3</sup> Le informazioni sui *Protocolli* che verranno utilizzate nei capitoli successivi sono tratte da: CESARE G. DE MICHELIS, *Il manoscritto inesistente: I Protocolli dei savi di Sion. Un apocrifo del XX secolo*, Marsilio, Venezia, 1998.

questo scritto, dove vengono riportati alcuni passaggi rappresentativi per l'emergere dei manoscritti ritrovati, ispirazioni dei precedenti romanzi dell'autore).

Infine una nota bibliografica: essendo il romanzo di Eco così recente, non è ancora venuta a formarsi una bibliografia specifica. Mi sono avvalso dunque prevalentemente dell'opera saggistica dell'autore, in particolare per qual che concerne il Lettore modello e il rapporto tra realtà e finzione. Per quanto riguarda invece il topos del manoscritto ritrovato, in aggiunta alla bibliografia generale di inquadramento del topos prima citata e alla considerazione dell'opera romanzesca dell'autore, posso dire che nulla è ancora stato scritto. Di conseguenza quanto qui proposto si basa unicamente su una mia personale lettura.

Il 16 agosto 1968 mi fu messo tra le mani un libro dovuto alla penna di un tale abate Vallet, *Le manuscrit de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon* (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842). Il libro, corredato da indicazioni storiche invero assai povere, asseriva di riprodurre fedelmente un manoscritto del XIV secolo, a sua volta trovato nel monastero di Melk dal grande erudito secentesco, a cui tanto si deve per la storia dell'ordine benedettino.

UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*.

## 2. Elementi paratestuali e statuto del narratore

Questa sezione fa da ponte tra la precedente (puramente introduttiva) e la successiva (che entra invece *in medias res* con l'analisi del topos del manoscritto ritrovato nel romanzo di Eco) e possiede dunque caratteri dell'una come dell'altra. L'ho divisa in due parti: dapprima mi è sembrata necessaria una breve analisi degli elementi paratestuali che il libro di Eco presenta; in un secondo tempo ho trovato utile esporre alcune considerazioni sullo statuto del narratore (che come vedremo presenta alcune peculiarità), affinché venga agevolata la comprensione delle analisi svolte nei capitoli successivi.

### 2.1. Elementi paratestuali: difetto di prefazione?

Come già segnalato in sede introduttiva il topos del manoscritto ritrovato agisce prevalentemente ad un livello paratestuale, ed in particolare in sede di prefazione, in quanto di solito il testo vero e proprio è costituito appunto dallo scritto rinvenuto. Da questo punto di vista il libro di Eco presenta una particolarità: difetta infatti di una prefazione *stricto sensu*.<sup>4</sup> Tuttavia il primo capitolo si presenta come in parte estraneo alla vicenda che verrà narrata nei successivi ventisei, presentando quanto segue, per voce del Narratore, come il diario di uno (per ora) sconosciuto individuo. La funzione è quella, in aggiunta alla presentazione al Lettore della modalità in cui il Narratore è giunto alla scoperta del manoscritto-diario,<sup>5</sup> di incassare la narrazione che seguirà ad un secondo livello rispetto a quella del primo capitolo: come vedremo, questo espediente è messo in moto dal topos del manoscritto ritrovato. In tal senso possiamo pertanto attribuire al

---

<sup>4</sup> Per un'analisi degli altri elementi paratestuali si vedano i capitoli successivi, dove si trovano considerazioni sia in merito all'epigrafe iniziale (cfr. capitoli 4, *Lettore modello* e 5, *Rapporto tra realtà e finzione*) che alle *Inutili precisazioni erudite* che chiudono il romanzo (cfr. capitoli 3, *Analisi del topos*, 4, *Lettore modello* e 5, *Rapporto tra realtà e finzione*).

<sup>5</sup> Cfr. la citazione del passo esatto alla pagina successiva.

primo capitolo del romanzo una funzione prefativa più che narrativa, non nella sua forma (non è infatti presentato come elemento puramente paratestuale) ma nei suoi contenuti e nella sua funzione di presentazione. Una sorta di prefazione inglobata alla narrazione stessa.

## 2.2. Lo statuto del narratore

Nel caso de *Il cimitero di Praga* il topos del manoscritto ritrovato mette in moto una serie di processi per i quali l'istanza narrativa viene a moltiplicarsi.<sup>6</sup> Come visto, il primo capitolo, che possiamo considerare come parte dell'apparato paratestuale almeno nella sua funzione, è riportato da un Narratore (che per comodità esemplificativa chiameremo N<sub>1</sub>), il quale si presenta come un narratore **extradiegetico-eterodiegetico**. Di seguito la citazione, che riporta anche l'introduzione del topos del manoscritto ritrovato:

Tornato nel salone d'ingresso, il visitatore avrebbe individuato, davanti alla sola finestra da cui penetrava la poca luce che rischiarava l'impasse, seduto al tavolo, un individuo anziano avvolto in una veste da camera, il quale, pertanto che il visitatore avesse potuto sbirciare «sopra le sue spalle» stava scrivendo quello che ci accingeremo a leggere, e che talora il Narratore riassumerà, per non tediar troppo il Lettore.

Né si attenda il Lettore che il Narratore gli riveli che si sarebbe stupito nel riconoscere nel personaggio qualcuno già nominato in precedenza perché (questo racconto iniziando proprio ora) nessuno vi è mai stato nominato prima, e lo stesso Narratore non sa ancora chi sia il misterioso scrivente, proponendosi di apprendere (in una col Lettore) mentre entrambi curiosano intrusivi e seguono i segni che la penna di colui sta vergando su quelle carte.<sup>7</sup>

Il nostro Narratore N<sub>1</sub> si palesa dunque come apparentemente esterno ai fatti che verranno di seguito narrati, o meglio scritti dall'«anziano individuo». Il Narratore N<sub>1</sub> si limiterà, dove abbisogni, a riassumere quanto raccontato da un altro. Lo scenario verrà confermato e mantenuto nella continuazione del libro. Interessante è l'uso dell'iniziale maiuscola per i due termini di Narratore e Lettore, nell'intento di identificarli come due istanze narratologiche e non come un determinato narratore N (connotato da un nome, un'età, delle idee, ecc.) che si rivolge ad un determinato lettore L (anch'egli definito per nome, età, ecc.).<sup>8</sup> In questo senso il Narratore N<sub>1</sub> si contrappone fortemente agli altri due Narratori che interverranno in seguito, che si presentano come estremamente aggrappati alle loro idee ed alla loro cultura (uno un acerrimo antisemita, l'altro un ecclesiastico).

<sup>6</sup> Per la terminologia di seguito adottata si confronti: GERARD GENETTE, *Figures III*, Parigi, Editions du Seuil, 1972.

<sup>7</sup> ECO, *Il cimitero di Praga*, cit., p. 10.

<sup>8</sup> Si prescinde dunque in questa sezione da ogni riferimento al lettore modello che Eco come autore s'immagina. Lettore va inteso qui unicamente come persona che legge quanto i vari narratori raccontano. Per il livello d'analisi che considera il lettore modello si veda il capitolo 4, *Lettore modello*.

La seconda istanza narrativa (di conseguenza N<sub>2</sub>) è rappresentata dal misterioso scrivente, del quale stiamo leggendo (noi come il Lettore della citazione precedente, insieme al Narratore N<sub>1</sub>) il diario personale. Essendo anteposto un Narratore N<sub>1</sub> che introduce per così dire questa seconda istanza narrativa, N<sub>2</sub> verrà a trovarsi già all'interno della storia narrata dal macrotesto (si tratterà dunque di un narratore intradiegetico). Un'ulteriore specificazione (caratteristica della forma narrativa del diario) è data dal fatto che questo narratore è presente nella storia da lui stesso narrata (quindi omodiegetico) e ne impersona il personaggio principale (dunque anche autodiegetico). Per riassumere possiamo definire questa seconda istanza narrativa (N<sub>2</sub>) come un **Narratore intradiegetico-omodiegetico e autodiegetico**. Ecco l'inizio del diario, con tanto di data esatta:

24 Marzo 1897

Provo un certo imbarazzo nel pormi a scrivere, come se mettessi a nudo la mia anima, per ordine- no, perdio! diciamo su suggerimento - di un ebreo tedesco (o austriaco, ma fa lo stesso). Chi sono? Forse è più utile interrogarmi sulle mie passioni che sui fatti della mia vita. Chi amo? Non mi vengono in mente volti amati. So che amo la buona cucina: al solo pronunciare il nome de la Tour d'Argent provo come un fremito per tutto il corpo. È amore?<sup>9</sup>

A questo punto possiamo introdurre la terza ed ultima istanza narrativa (N<sub>3</sub>), la quale si pone, per un'astuzia narratologica di Eco, sullo stesso livello della seconda. Difatti a partire da pagina 101 entra in scena un terzo Narratore, che si situa lui pure all'interno del racconto primario del Narratore N<sub>1</sub> (quindi intradiegetico). Inoltre, N<sub>3</sub> utilizza come mezzo di comunicazione col Lettore (e con N<sub>2</sub>) il diario di N<sub>2</sub>. N<sub>3</sub> infatti completa quanto scritto da N<sub>2</sub> aggiungendo alcune parti, divenendo coprotagonista di una stessa storia scritta da due personaggi diversi. Si può concludere quindi che anche N<sub>3</sub> si presenti come un'istanza narrativa **intradiegetica-omodiegetica e autodiegetica**. Eccovi riportata l'entrata in scena di N<sub>3</sub>:

Notte del 27 marzo 1897

Scusatemi, capitano Simonini [N<sub>2</sub>], se mi intrometto nel vostro diario che non ho potuto fare a meno di leggere. Ma non è per mia volontà che stamane mi sono risvegliato nel vostro letto. Avrete capito che sono (o almeno mi ritengo) l'abate Dalla Piccola.<sup>10</sup>

Non è finita però. La triplice narrazione è mantenuta per gran parte del libro-diario, dove si alternano alla scrittura (addirittura anche all'interno delle stesse 24 ore) il capitano Simonini (N<sub>2</sub>), l'abate Dalla Piccola (N<sub>3</sub>) e il Narratore (N<sub>1</sub>), che ogni tanto si assume la responsabilità di riepilogare e completare quanto confusamente raccontato dagli altri due. Questo fino alla scoperta dell'identità tra N<sub>2</sub> e N<sub>3</sub>, di fatto la stessa persona fisica. Lo sdoppiamento è dato da un problema di

<sup>9</sup> ECO, *Il cimitero di Praga*, cit., p. 11.

<sup>10</sup> ECO, *Ibidem*, p. 101.



personalità, che porta il capitano Simonini a credersi l'abate Dalla Piccola (e viceversa) ogniqualvolta si assopisca e si risvegli. Ciò gli preclude di volta in volta l'accesso ad una parte della sua memoria, che è per così dire 'ricordata' dal suo *alter ego*. Ed è il Narratore N<sub>1</sub> che riporta (questa volta non riassumendo ma "osservando" il manoscritto del diario e la scena della sua scrittura) il momento in cui appare chiaro al lettore che i due personaggi sono in realtà la stessa persona, ossia il capitano Simone Simonini:<sup>11</sup>

Dai diari del 18, 19 aprile 1897

A questo punto chi, al di sopra delle spalle di Simonini, avesse poi letto lo scritto di Dalla Piccola, avrebbe visto che il testo si interrompeva, come se la penna, non riuscendo più la mano a sostenerla, avesse tracciato spontaneamente, mentre il corpo dello scrivente scivolava a terra, un lungo ghirigoro senza senso che finiva oltre il foglio imbrattando il feltro verde della scrivania. E dopo, in un foglio successivo, pareva che a scrivere avesse ripreso il capitano Simonini.

Il quale si era risvegliato vestito da prete, con la parrucca di Dalla Piccola, ma ormai sapendosi senza ombra di dubbio Simonini. Aveva subito visto, aperte sul tavolo, e coperte da una scrittura isterica a mano a mano sempre più confusa, le ultime pagine che vi aveva stilato il preteso Dalla Piccola, e mentre leggeva sudava, e il cuore gli palpitava, e con lui ricordava, sino al punto dove la scrittura dell'abate finiva e lui (l'abate) ovvero lui (Simonini) erano, no... *era svenuto*.<sup>12</sup>

Svelato l'arcano, la narrazione continua con le due istanze narrative rimaste, quella dell'N<sub>1</sub> (narratore **extradiegetico-eterodiegetico**) e del nuovo N<sub>2+3</sub> risultante dall'agnizione dei precedenti N<sub>2</sub> e N<sub>3</sub>, dei quali mantiene le caratteristiche (narratore **intradiegetico-omodiegetico** e **autodiegetico**).

Questo in definitiva per mostrare la complessità narratologica che il libro di Eco propone: complessità che è permessa dall'introduzione in fase liminare del topos del manoscritto ritrovato. Come però esso concretamente è espresso e si inserisce nel macrotesto sarà materia del prossimo capitolo.

---

<sup>11</sup> Da notare che questa agnizione è più volte intuita dai due protagonisti, che però, non incontrandosi mai, non hanno la certezza della reale esistenza dell'altro. Un esempio su tutti per questa tecnica di anticipazione, che porta la scoperta dell'identità dei due scriventi ad essere solo una conferma di un sospetto più volte alimentato, anziché un totale colpo di scena, è il seguente: «[Simonini] 2 aprile, tarda sera [...] L'assenzio sta compiendo la sua opera e se alitassi su una candela farei scaturire una gran fiammata dal lucignolo. / [Dalla Piccola] 3 aprile 1897 / Caro capitano Simonini, questa mattina mi sono svegliato con la testa pesante e uno strano sapore in bocca. Dio mi perdoni, era sapore d'assenzio! Vi assicuro che non avevo ancora letto le vostre osservazioni di ieri notte. Come potevo sapere cosa avevate bevuto se non lo avessi bevuto io stesso?», ECO, *Ibidem*, cit., pp. 189-99.

<sup>12</sup> ECO, *Ibidem*, cit., p. 467.

Infine, se da questa storia volessi farne uscire un romanzo, dimostrerei ancora una volta che non si può scrivere se non facendo palinsesto di un manoscritto ritrovato - senza mai riuscire a sottrarsi all'Angoscia dell'Influenza. Né sfuggirei alla puerile curiosità del lettore, il quale vorrebbe poi sapere se davvero Roberto ha scritto le pagine su cui mi sono intrattenuto fin troppo. Onestamente, dovrei rispondergli che non è impossibile che le abbia scritte qualcun altro, che voleva solo far finta di raccontar la verità. E così perderei tutto l'effetto romanzesco: dove, sì, si fa finta di raccontar cose vere, ma non si deve dire sul serio che si fa finta.

UMBERTO ECO, *L'isola del giorno prima*.

### 3. Analisi del Topos

Quanto si cercherà di dimostrare in questa sezione è l'uso su più livelli che Eco fa del topos del manoscritto ritrovato. In particolare si andrà a discernere tra l'emergere del topos a livello formale o contenutistico: usi, questi, che a loro volta vengono espressi su più livelli.

A livello formale come detto ampiamente in precedenza il topos viene espresso già in fase liminare per bocca del Narratore (N<sub>1</sub>). Ci troviamo dunque ad un livello extradiegetico. Interessante è il fatto che il topos a questo livello non appare unicamente all'inizio della narrazione, ma viene palesato più volte anche all'interno del romanzo. Eccone un esempio classico:

Al Narratore dà un po' fastidio dover registrare questo canto amebeo tra Simonini e il suo intrusivo abate, ma pare proprio che il 30 marzo Simonini ricostruisca in modo incompleto gli ultimi avvenimenti in Sicilia, e il suo testo si complica di molte righe cancellate, e di altre eliminate con una X, ma ancora leggibili - e inquietanti a leggere. Il 31 marzo si inserisce nel diario l'abate Dalla Piccola, come a sbloccare porte ermeticamente serrate della memoria di Simonini, svelandogli quello che egli disperatamente si rifiuta di ricordare. E il 1° aprile Simonini, dopo una nottata inquieta in cui ricorda di aver avuto conati di vomito, interviene di nuovo, irritato, come a correggere quelle che ritiene esagerazioni e sdegni moralistici dell'abate. Ma insomma, il Narratore, non sapendo a chi dar finalmente ragione, si permette di raccontare quegli eventi così come ritiene vadano ricostruiti - e si assume naturalmente la responsabilità della sua ricostruzione.<sup>13</sup>

Sembra quasi che il Narratore legga il manoscritto, faccia un passo indietro e commenti quello che ha di fronte, decidendo di riassumere con parole sue quanto scritto dai due personaggi. Questi interventi del Narratore (inutili ai puri fini di fabula e intreccio) hanno secondo me l'unica funzione di porre l'accento sul topos del manoscritto ritrovato. Nulla infatti impedirebbe ad Eco di far continuare la narrazione a Simonini o a Dalla Piccola per tutto il corso del diario.

La faccenda però si complica ulteriormente. A questo emergere del topos al livello del Narratore si alterna anche un continuo commento sul manoscritto da parte dei due scriventi. Si tratta dunque di un meta-commento, per così dire, in quanto uno dei due redattori commenta scrivendo

<sup>13</sup> ECO, *Ibidem*, cit., p. 167.

sul manoscritto quanto su questo è stato scritto in precedenza dall'altro. Questi commenti, intercalati alle narrazioni puramente autobiografiche, vanno a comporre il manoscritto stesso, e ne sono parte integrante. Eccone un esempio significativo, ricostruito unendo diversi spezzoni dai capitoli 14-16. Da notare, come questi capitoli siano molto brevi (in tutto appena 5 pagine). Ad essi possiamo quindi attribuire la funzione di porre l'accento sul gioco tra i due personaggi, che si leggono a vicenda e si rispondono sulle pagine del manoscritto.

[Simonini] Ora vado a dormire, ho deviato dalle mie abitudini di gastronomo moderato e non ho bevuto vino bensì smoderate quantità di Calvados (e smoderatamente mi gira la testa – sospetto di diventare ripetitivo). Ma siccome pare che solo sprofondato in un sonno senza sogni mi risvegli come abate Dalla Piccola, vorrei ben vedere come ora potrei risvegliarmi nei panni di un defunto della cui scomparsa sono stato indubabilmente e causa e testimone.

6 aprile 1897, all'alba.

[Dalla Piccola] **Capitan Simonini, non so se è stato durante il vostro sonno (smoderato o immoderato che dir si voglia) che io mi sono risvegliato e ho potuto leggere le vostre pagine. [...]**

7 aprile.

Gentil abate, adesso basta. Non ricordo cosa ho fatto ieri e ho trovato il vostro appunto stamane. Smettetela di tormentarvi. Anche voi non ricordate? E allora fate come me, fissatevi a lungo l'ombelico e poi iniziate a scrivere, lasciate che la vostra mano pensi per voi. Perché mai sono io che debbo ricordare tutto e voi solo le poche cose che volevo dimenticare? [...]

8 aprile.

**Capitano Simonini, questa notte, dopo aver letto la vostra nota irritata, ho deciso di imitare il vostro esempio e di mettermi a scrivere, anche senza essermi fissato l'ombelico, in modo quasi automatico, lasciando che il mio corpo, a opera della mia mano, decidesse di ricordare quello che la mia anima aveva dimenticato. Quel vostro dottor Froide non era uno sciocco.<sup>14</sup>**

Come si può ben notare il gioco sul topos e sul manoscritto è palese, con i due personaggi che si leggono a vicenda e costruiscono la loro narrazione anche a seconda di quanto è stato scritto dall'altro. In tutto ciò si inserisce come visto il Narratore, che alle volte riassume quanto narrato dai due. Un altro aspetto interessante che emerge da questi spezzoni e che ho cercato di riprodurre, è l'attenzione che Eco porta alla resa grafica. Difatti, come se si trattasse veramente di un manoscritto, le righe che nella finzione narrativa vengono scritte da Simonini, sono riportate con un carattere diverso rispetto a quelle scritte da Dalla Piccola. Stesso discorso vale per gli interventi del Narratore, che sono resi con un terzo carattere. Questo crea l'effetto di un vero manoscritto redatto a

---

<sup>14</sup> Eco, *Ibidem*, cit., pp. 270-75.

più mani e allo stesso tempo queste diverse grafie non fanno altro che attrarre ancora una volta l'attenzione sul manoscritto stesso.<sup>15</sup>

Questo per quel che riguarda la forma. Ma passiamo ora ad un altro livello d'analisi del topos: il livello contenutistico. L'autore impiega il topos su più livelli, ponendo in tal modo in risalto, a mio avviso, la profondità e la consapevolezza del proprio operato. Come già visto per il livello che ho chiamato formale, anche in relazione ai contenuti possiamo riconoscere più sotto-livelli d'analisi.

La scelta di Eco di inserire nel suo romanzo il topos del manoscritto ritrovato non è a mio avviso casuale: infatti l'autore decide di utilizzare questo artificio non solo come puro artificio narrativo che gli permette di mettere in risalto i giochi di doppia personalità del protagonista e di complicare ed intricare la narrazione di una trama già di per sé complessa, ma che senza il topos si ridurrebbe probabilmente ad una semplice autobiografia (v. *supra*), ma anche e soprattutto in relazione ai contenuti della vicenda narrata nel diario di Simonini-Dalla Piccola. Difatti spogliato il racconto da tutte le precisazioni ed i resoconti di carattere puramente storico (ad esempio il periodo siciliano con Garibaldi e Nievo oppure i giorni della Comune a Parigi nel 1870) che servono unicamente a preparare e contestualizzare i momenti salienti della narrazione, il filo sottile che costituisce la trama del libro è quello che lega i vari manoscritti che Simonini produce e vende ai governi ed ai servizi segreti di mezza Europa. La creazione di volta in volta di una nuova ipotesi di complotto, adattata al nemico del momento.<sup>16</sup> Culmine di questo processo sono i famosi *Protocolli dei savi anziani di Sion*. E non a caso questi cominciano proprio così (da notare che questo è l'unico passaggio che Eco cita esplicitamente dagli originali, alla fine del suo libro):

Mi è stato dato, da un amico personale ora defunto, un manoscritto il quale, con una precisione e chiarezza straordinaria, descrive il piano e lo sviluppo di una sinistra congiura mondiale. [...] Questo documento venne nelle mie mani circa quattro anni fa insieme con l'assoluta garanzia che è la traduzione verace di documenti (originali), rubati da una donna ad uno dei capi più potenti, e più altamente iniziati della massoneria. [...] Il furto fu compiuto alla fine di un'assemblea segreta degli 'Iniziati' in Francia – paese che è il nido della cospirazione massonica ebraica'. A coloro che desiderano di vedere e udire oso svelare questo manoscritto col titolo di *Protocolli degli Anziani di Sion*.<sup>17</sup>

La citazione non può essere casuale: essa esprime esattamente il topos del manoscritto ritrovato. Resta da precisare che la redazione ultima dei *Protocolli* non è messa in scena da Eco nel suo

<sup>15</sup> Eco non è nuovo a questo espediente: già in un altro suo romanzo, *Baudolino*, si usa una resa grafica particolare e diversa dal resto del romanzo per cercare di riprodurre un manoscritto (in quel caso si tratta di una cronaca medievale). Ma si confrontino l'epigrafe del capitolo 4, *Lettore modello* che riporta la diversa resa grafica di *Baudolino* e ancora il capitolo 6, *Conclusioni* sull'opera precedente di Eco.

<sup>16</sup> Questo è il senso in cui vanno lette le digressioni storiche appena citate: esse permettono al lettore di contestualizzare opportunamente di volta in volta la nuova ipotesi di complotto inscenata e venduta da Simonini.

<sup>17</sup> Citato in: ECO, *Il cimitero di Praga*, cit., p. 521.

romanzo, che si interrompe circa un decennio prima. La citazione è tratta dall'apparato paratestuale, dalle *Inutili precisazioni erudite* situate da Eco in calce al suo volume. Non è quindi parte integrante della vicenda narrata, ma si è offerta al lettore come supporto per meglio comprenderla. Diventa quindi molto significativo a mio avviso il fatto che Eco decida di citare proprio solo i paragrafi nei quali si manifesta lampante il topos del manoscritto ritrovato.

Questo però dovrebbe stupire fino a un certo punto, se si considerano gli scenari reali rappresentati nelle 500 pagine precedenti.<sup>18</sup> I *Protocolli* non sono altro che lo stadio finale di un processo di creazione che si evolve lungo l'arco di quasi due secoli. Sono i secoli in cui nasce e si sviluppa l'antisemitismo intellettuale europeo, che ha trovato modo di manifestarsi in questa serie di scritti, dei quali Eco inscena una genesi.<sup>19</sup> Difatti tra la fine del XVII e l'inizio del XX secolo è ricostruibile una serie di riprese in nuovi libelli di temi e strutture già apparsi in precedenza, di volta in volta miratamente modificati. La struttura portante è quella del complotto, vestita ogni volta dai nuovi abiti che gli avvenimenti e i nemici del momento offrivano. Niente di nuovo direte: l'*imitatio* letteraria conosce una fortuna molto vasta e antica. Nel caso specifico però, c'è una differenza, e non di piccolo conto: questo processo di *imitatio* rappresentato da Eco che culmina con la creazione dei nostri *Protocolli*, ha avuto non poche ripercussioni sulla realtà. E forse è proprio questo il vero obiettivo postosi da Eco prima di scrivere il libro: mostrare il funzionamento di questi meccanismi letterari che portano a ripercussioni sulla realtà storica.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Si è passati in questo paragrafo a parlare di realtà storica, quindi di fatti documentabili, da non confondere con le azioni che vengono attribuite a Simonini nel romanzo, queste invece inventate. Difatti sempre nelle sue *Inutili precisazioni erudite*, Eco inserisce un paragrafo nel quale precisa che «il solo personaggio inventato di questa storia è il protagonista, Simone Simonini. [...] Tutti gli altri personaggi [...] sono realmente esistiti e hanno fatto e detto le cose che fanno e dicono in questo romanzo». ECO, *Il cimitero di Praga*, cit., p. 515. Basterebbe una breve visita a qualsiasi biblioteca ben fornita per scoprire la reale esistenza di *feuilleton* ottocenteschi come il *Giuseppe Balsamo* di Dumas, *Le juif errant* di Sue o *Biarritz* di Goedsche, tutti presenti nel romanzo di Eco. Si confronti inoltre su questo rapporto tra realtà e finzione il capitolo 5, *Rapporto tra realtà e finzione*.

<sup>19</sup> «L'antisemitismo intellettuale quale lo conosciamo oggi nasce invece [in contrapposizione a quello popolare, vecchio di millenni] nel mondo moderno. Nel 1797 l'abate Barruel scrive i *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme* per mostrare come la Rivoluzione Francese fosse un complotto templare e massonico, e più tardi un certo capitano Simonini (italiano) [nonno (realmente esistito) del capitano Simonini (inventato) protagonista del romanzo di Eco] gli fa notare che dietro le quinte agivano soprattutto i perfidi giudei. Solo dopo quel punto inizia la polemica sull'internazionale ebraica e i gesuiti se ne impadroniscono come argomento contro le sette carbonare». ECO, *La difesa della razza*, in: ID., *A passo di gambero*, Milano, Bompiani, 2006, pp. 285-98, qui a p. 287.

Nel romanzo Eco cita questa lettera del nonno di Simonini, come anche l'opera di Barruel. Ma questo è solo l'inizio: infatti quest'ipotesi di complotto verrà continuamente ripresa nei secoli successivi ed Eco nel suo romanzo inscena ogni stadio della creazione dell'espressione finale (riconoscibile appunto nei *Protocolli*) di questo complotto, quasi fosse la storia dell'antisemitismo intellettuale europeo.

<sup>20</sup> Vale forse la pena citare Eco stesso, che nella chiusa della prefazione al *comic book* di Will Eisner *The Plot* (tr. It. Il complotto, Torino, Einaudi, 2005) scrive di credere «che, malgrado questo coraggioso non *comic* ma *tragic book* di Will Eisner, la storia [dei *Protocolli*] non sia ancora finita. Però vale la pena di continuare a raccontarla, per opporsi alla Grande Menzogna e all'odio che essa continua a incoraggiare». Citato da: ECO, *La difesa della razza*, cit., a p. 292. Per un approfondimento sulle possibili intenzioni che soggiacciono al romanzo di Eco si confronti più avanti il capitolo 6, *Conclusioni*.

Ma torniamo al topos. Come detto Eco cita il punto in cui si presentano i *Protocolli* come la riscrittura di un manoscritto che riporta i verbali di una riunione nel cimitero di Praga dei capi della congiura ebraica. Ovviamente oggi sappiamo che quella riunione non si tenne mai e di conseguenza non possono esserne esistiti i verbali. Però non è sempre stato così: difatti fino al 1921, fino alla denuncia da parte del londinese *Times* della non autenticità di questi *Protocolli*, essi furono indiscutibilmente creduti autentici, e tali vennero creduti anche in seguito (e fino ai nostri giorni!) per i gruppi antisemiti. L'autore dei *Protocolli* usò il topos del manoscritto ritrovato come prova di verosimiglianza, per rafforzare l'autenticità di quanto avrebbe poi raccontato. E pressappoco questo è quanto Eco fa fare nella finzione romanzesca al suo protagonista Simonini, il quale deve creare una nuova ipotesi di complotto da vendere ai russi, e lo fa riprendendo dei motivi già usati in altri suoi scritti su presunti complotti. Si crea dunque un legame intertestuale tra il romanzo di Eco e i *Protocolli*: Simonini scrive (nella finzione letteraria di Eco) quel manoscritto che l'autore (reale!) dei *Protocolli* cita (v. *supra*) riportante i verbali della riunione nel cimitero di Praga (se poi l'autore reale, Sergej Nilus, avesse realmente un manoscritto (falso) oppure si sia inventato tutto è un altro discorso):

Controllavo che cosa avevo già usato per i discorsi del rabbino. Gli ebrei si proponevano di impadronirsi delle strade ferrate, delle miniere, delle foreste dell'amministrazione delle imposte, del latifondo, miravano alla magistratura, all'avvocatura, alla pubblica istruzione, volevano infiltrarsi nella filosofia, nella politica, nella scienza, nell'arte, e soprattutto nella medicina, perché un medico entra nelle famiglie, più di un prete. Bisognava minare la religione, diffondere il libero pensiero, sopprimere nei programmi scolastici le lezioni di religione cristiana, accaparrarsi il commercio dell'alcool, e il controllo della stampa. [...] Ho diligentemente passato in rassegna tutti i temi che potevano toccare da vicino gli interessi di un lettore medio. Ho trascritto in una bella calligrafia di più di mezzo secolo prima, su carta dovutamente ingiallita: ed ecco che avevo i documenti che mi erano stati trasmessi dal nonno come realmente stilati nelle riunioni dei giudei, in quel ghetto in cui era vissuto da giovane, traducendoli dai protocolli che i rabbini avevano registrato dopo la loro riunione nel cimitero di Praga.<sup>21</sup>

Abbiamo qui il culmine di tutto il processo d'ispirazioni e plagi che ha plasmato la nascita di questi *Protocolli* (sia quella fittizia creata da Eco e affidata ad un unico personaggio, che quella reale, dove sono coinvolte invece più persone). Il che ci porta ad un altro livello di intertestualità, questa volta non più tra il macrotesto di Eco e un volume citato al suo interno, ma all'interno del romanzo stesso, con la storia della costruzione dei *Protocolli*, che si basa sostanzialmente su una continua ripresa di testi all'interno di altri testi, che modificano di volta in volta i contenuti, ma mantengono inalterata la struttura del complotto nelle loro narrazioni.

<sup>21</sup> ECO, *Il cimitero di Praga*, cit., pp. 489-90.

Anche se i piemontesi ci avevano cacciato da Torino continuavo a mantenere buoni contatti con molti ambienti per cui ho saputo, primo, che lavoravi da un notaio e falsificavi testamenti, e pazienza, ma che avevi consegnato ai servizi piemontesi un rapporto i cui apparivo anch'io come consigliere di Napoleone III, e tramavo contro Francia e Regni Sardi nel cimitero di Praga. Bella invenzione, non dico, ma mi sono poi reso conto che avevi copiato tutto da quel mangiapreti di Suc. [...] Ho così saputo che avevi avuto contatti con i russi e che quel tuo rapporto su di noi [gesuiti] al cimitero di Praga era diventato un rapporto sugli ebrei. Ma al contempo ho saputo che avevi spiato tale Joly, ho potuto avere in via riservata una copia del suo libro, rimasta nell'ufficio di un certo Lacroix, morto eroicamente in uno scontro con dinamitardi carbonari [ucciso invece da Simonini], e ho visto che, anche se Joly aveva copiato da Suc, tu avevi scopiazzato da Joly. Finalmente i confratelli tedeschi mi hanno segnalato che tal Goedsche parlava di un cerimonia sempre nel cimitero di Praga, dove gli ebrei dicevano a un dipresso le cose che avevi scritto tu nel rapporto dato ai russi. Solo che io sapevo che la prima versione, dove apparivamo noi gesuiti, era tua, e di molti anni anteriore al romanzaccio di Goedsche.<sup>22</sup>

È questa pertanto l'intertestualità interna al romanzo di Eco, che presenta come già detto una serie di scritti che continuano a riprendersi l'un l'altro per struttura o contenuti. E sostanzialmente, in questo gioco di continue riprese, è come se i diversi autori rovesciassero il topos del manoscritto ritrovato, copiando e modificando lo scritto di qualcun altro attribuendoselo (qui avremmo sì un manoscritto "ritrovato", o meglio riutilizzato). Paradossalmente però l'unico che nella realtà sia riuscito nell'intento di far credere autentico il proprio testo è l'autore dei *Protocolli*, che invece utilizza il topos nella sua accezione comune, per dare verosimiglianza al suo scritto, riuscendoci. Ancora una volta Eco si diverte a mettere in scena questi processi che lui stesso adotta in questo ed altri libri<sup>23</sup> e allo stesso tempo ne fa risaltare l'importanza ai fini storici e letterari.

Per riassumere dunque quanto fin qui avanzato riguardo al topos del manoscritto ritrovato nel romanzo di Eco, possiamo dire che esso agisce a più livelli: innanzitutto nella sua espressione formale (emergere nel paratesto, al livello del narratore ed al livello dei personaggi); di seguito in quella contenutistica (con i livelli d'intertestualità, tra il macrotesto e i *Protocolli*, ed all'interno della narrazione stessa, con la costruzione dei *Protocolli* e del manoscritto che li ha ispirati, che è sostanzialmente una storia di continue riprese e apparizioni di manoscritti ritrovati (o piuttosto creati da Simonini)). Per cogliere quest'abile gioco però, dobbiamo ricostruire il Lettore modello che Eco ha concepito: questo sarà il tema del prossimo capitolo.

<sup>22</sup> ECO, *Ibidem*, cit., p. 308-9.

<sup>23</sup> Confronta il capitolo 6, *Conclusioni* e alcune epigrafi che ho posto prima dei capitoli di questo scritto.

però a scrivere una chronica fa venire le kaldane per  
sino di hinverno et ciò anca paura perké si spenie la  
luserna et come diceva quel tale il police mi duole

“Che cosa è?” chiese Niceta dopo aver rigirato tra le  
mani la pergamena e aver tentato di leggerne qualche  
riga. “È il primo mio esercizio di scrittura,” rispose  
Baudolino, “e da quando l’ho scritto - avevo, credo,  
quattordici anni, ed ero ancora una creatura del bosco -  
me lo sono portato appresso come un amuleto. Dopo ho  
riempito molte altre pergamene, certe volte giorno per  
giorno.

UMBERTO ECO, *Baudolino*.

#### 4. Lettore modello

Ogniquale volta ci accingiamo alla lettura di un qualsiasi libro (ma in particolar modo ciò vale per uno di Umberto Eco), non possiamo non pensare ad un determinato Lettore modello, che l’autore del libro si è immaginato al momento di scriverlo. Per citare lo stesso Eco,

per organizzare la propria strategia testuale un autore deve riferirsi a una serie di competenze [...] che conferiscano contenuto alle espressioni che usa. Egli deve assumere che l’insieme di competenze a cui si riferisce sia lo stesso a cui si riferisce il proprio lettore. Pertanto prevederà un Lettore Modello capace di cooperare all’attualizzazione testuale come egli, l’autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente.<sup>24</sup>

Questo avviene sempre, per ogni testo scritto. Narrativo e non. Considerando ora, alla luce di quanto qui citato, il romanzo di Eco e cercando di ricostruire un possibile Lettore modello, possiamo proporre alcune considerazioni.

Come detto nei capitoli precedenti l’esile filo, che va a costituire la trama del libro, è quello che collega i vari manoscritti che il protagonista crea e vende ai governi ed ai servizi segreti di mezza Europa. Un Lettore ideale dovrebbe a mio avviso riconoscere questo meccanismo e saper valutare i contenuti e le ripercussioni che queste false ipotesi di complotto hanno avuto (ipotesi che vengono nella finzione romanzesca create da Simonini, mentre nella realtà storica, dove queste teorie sono comunque documentate, esse sono frutto dell’azione di più individui. Resta ad ogni modo il fatto importante, ed inquietante in un certo senso, che esse siano state realmente concepite e credute). In questa direzione ci spinge a mio avviso il paratesto. Infatti l’analisi ci porta a concludere che più o meno esplicitamente il nostro topos viene indicato come una possibile chiave di lettura del

<sup>24</sup> ECO, *Il lettore modello*, in: ID., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979, pp. 50-66, qui a p. 55.



romanzo.<sup>25</sup> Dell'unica citazione dagli originali dei Protocolli che presentano chiaramente il topos del manoscritto ritrovato abbiamo già parlato,<sup>26</sup> di conseguenza su di essa non mi dilungherò ulteriormente. Ciò che non è ancora stato considerato invece, è l'epigrafe che precede il primo capitolo (che ha come detto funzione prefativa) e che apre per così dire il romanzo. È una breve citazione da un'edizione ottocentesca di una cronaca milanese del XIV secolo, di seguito riportata:

Perché gli episodi sono pur necessari, anzi costituiscono la parte principale di un racconto storico, vi abbiamo introdotto la esecuzione di cento cittadini impiccati sulla pubblica piazza, quella di due frati abbruciati vivi, l'apparizione d'una cometa, tutte descrizioni che valgono per quelle di cento tornei, e che hanno il pregio di sviare più che mai la mente del lettore dal fatto principale.  
Carlo Tenca, *La ca' dei cani*.<sup>27</sup>

Vorrei porre l'attenzione su quel «vi abbiamo introdotto». Infatti la citazione di Eco è estratta dalla prefazione di Carlo Tenca alla sua edizione della *Ca' dei cani*, per l'appunto una cronaca milanese quattrocentesca, che l'autore ha ritrovato e ha deciso di pubblicare. Pertanto si tratta palesemente di un'allusione di Eco ad un testo in cui è operativo il meccanismo del topos del manoscritto ritrovato. Quel «vi abbiamo introdotto» si rifà infatti al manoscritto della cronaca, alla pergamena, che Tenca si è preso la libertà di ampliare,<sup>28</sup> introducendovi quanto sopra. Di seguito la citazione esatta, dove l'autore afferma di aver trovato questa cronaca «fra le carte di un pescivendolo»:

Ed ecco che la nostra buona ventura ci condusse a scoprire fra le carte di un pescivendolo la cronaca del canottiere di Barnabò, la quale se non elevasi alla sublimità di quei primi modelli, non è priva di certa importanza ed ha in sé tutti gli elementi che richiedonsi a fare un racconto storico. In essa trovammo le violenze, le prigioni, i rapimenti, le carneficine, le stregherie, le morti, e tutto ciò col condimento d'un po' d'amore e di qualche scena burlesca: solo *mancavano i tornei* e le feste, e di questo difetto, più dei tempi che nostro, domandiamo generoso perdono ai lettori.<sup>29</sup>

Si spiegano così anche le aggiunte che l'autore afferma di aver fatto nella citazione precedente, «che valgono per quelle di cento tornei», visto che quest'ultimi dovrebbero esserci in una cronaca

<sup>25</sup> Mi è chiaro, ad ogni modo, come già accennato in fase introduttiva, che questa possibile lettura del romanzo di Eco (come pure il modello di lettore ideale sopra proposto) non sia del tutto imparziale. Mi spiego: questo scritto ha come argomento principale il topos del manoscritto ritrovato, dunque il libro è stato letto anche e soprattutto in quest'ottica. Questo fatto può magari comportare una sovrainterpretazione del topos e dei suoi meccanismi, per la quale si potrebbe caricarlo di significati che invece esso non possiede. Questo unicamente per sottolineare che sono cosciente di un rischio sovrainterpretativo, come anche del fatto che la mia è solo una delle possibili letture del romanzo, che si affianca ad innumerevoli altre.

<sup>26</sup> Cfr. capitolo 3, *Analisi del topos*.

<sup>27</sup> Citato in: ECO, *Il cimitero di Praga*, cit., a p. 5.

<sup>28</sup> E non solo: l'autore confessa addirittura, che «per accrescere curiosità ai lettori e per dare certa vaghezza al libro, abbiamo avuto cura d'interrompere qua e là il racconto e di saltare da un fatto all'altro, lasciando lacune che la mente dei lettori non riempirà mai. A questo uopo abbiamo religiosamente abbruciato alcuni fogli della nostra cronaca, per poter asserire con fondamento ch'essa è difettosa in alcune parti, e proprio là dove il racconto ha maggior bisogno di essere rischiarato», CARLO TENCA, *La Ca' dei cani*, a c. di MARINELLA COLUMMI CAMERINO, Guida, Napoli, 1985, alle pp. 28-29. Cfr. anche l'epigrafe del capitolo 5 di questo scritto, *Rapporto tra realtà e finzione*, dove è riportato un esempio di questa tecnica.

<sup>29</sup> TENCA, *Ibidem*, cit., a p. 27, corsivi aggiunti.

del Quattrocento, ma purtroppo nel manoscritto «mancavano». La chiave di lettura della prefazione e dell'opera di Tenca è quella ironica: il suo romanzo è un'aperta parodia di altri romanzi storici e una critica all'industria editoriale dell'epoca: si hanno da ascrivere a questa denuncia della degradazione del genere ad esempio il modo in cui l'autore 'manomette' per così dire la presunta cronaca originale, oppure la descrizione di come il libro è (casualmente!) costruito nelle sue epigrafi e nei titoli dei suoi capitoli.<sup>30</sup>

Concludendo dunque possiamo affermare che l'epigrafe richiama il topos del manoscritto ritrovato, elemento d'importanza centrale nel romanzo di Eco, come pure la tecnica di costruzione del romanzo storico, che necessita di ampie ricostruzioni storiche di parti omesse per essere compreso ed interpretato correttamente dal lettore (ideale).

Altro indizio riguardo alla tecnica con la quale il romanzo di Eco è costruito viene dato da Eco stesso nelle sue *Postille al Nome della Rosa*. Questo testo svela i meccanismi con i quali l'autore ha scritto il suo primo romanzo, i problemi incontrati e come sia riuscito brillantemente a superarli. Possiamo pertanto pensare che Eco non abbia rinnegato in seguito quanto affermato in quello scritto e che le idee ivi espresse sulla creazione di un romanzo storico restino valide anche per i successivi cinque volumi dell'autore, perciò anche per *Il cimitero di Praga*. Leggeremo perciò le *Postille* come una sorta di trattato di poetica dei romanzi storici 'echiani'. In questo senso molto interessante per noi ai fini di questo capitolo è quanto viene detto sul Lettore modello, o meglio sulla costruzione di un Lettore modello che Eco attua nei suoi romanzi. Eco sta considerando le lunghe digressioni storiche di carattere cronachistico ed enciclopedico (presenti come abbiamo visto anche nel *Cimitero di Praga*), quando ne giustifica così la presenza:

Ma i lunghi brani didascalici andavano messi anche per un'altra ragione. Dopo aver letto il manoscritto, gli amici della casa editrice mi suggerirono di accorciare le prime cento pagine, che trovavano molto impegnative e faticose. Non ebbi dubbi, rifiutai, perché, sostenevo, se qualcuno voleva entrare nell'abbazia e viverci sette giorni, doveva accettarne il ritmo. Se non ci riusciva non sarebbe mai riuscito a leggere tutto il libro. Quindi, funzione penitenziale, iniziatoria, delle prime cento pagine, e a chi non piace peggio per lui, rimane alle falde della collina. [...] Cosa vuol dire pensare a un lettore capace di superare lo scoglio penitenziale delle prime cento pagine? Significa esattamente scrivere cento pagine allo scopo di costruire un lettore adatto per quelle che seguiranno.<sup>31</sup>

Restano ora soltanto da valutare le prime cento pagine del *Cimitero di Praga*: possiamo attribuir loro la stessa funzione penitenziale-iniziatoria che per l'autore hanno le prime cento pagine del *Nome della rosa*? Direi senza dubbio di sì. Ancora una volta dobbiamo concentrarci su due aspetti

<sup>30</sup> Si confronti l'intera prefazione *Ai Lettori* in: TENCA, *La Ca' dei cani*, cit., pp. 27-29. Altri elementi sono inoltre dati dal commento introduttivo all'opera di Marinella Colummi Camerino, in: TENCA, *Ibidem*, cit., pp. 5-23.

<sup>31</sup> ECO, *Postille al nome della rosa*, cit., alle pp. 25-6 e 29.

distinti, ma che a vicenda si supportano: la forma e il contenuto. Dal punto di vista formale, abbiamo visto che il lettore è introdotto fin dall'epigrafe al topos del manoscritto ritrovato (come al genere del romanzo storico), che poi incontra nel primo capitolo. Il lettore è consapevole di star leggendo un diario, che alle volte è riportato non direttamente ma con la mediazione di una voce narrante. Dopo cento pagine il meccanismo è ormai chiaro. Questo però dura esattamente fino a pagina 100 (!):<sup>32</sup> dalla pagina 101 infatti entra in scena Dalla Piccola e nella pagina successiva riprende la parola il Narratore per riassumere quanto scritto dai due. Abbiamo una rottura dello schema fino a qui proposto, al quale il lettore era stato per così dire istruito. D'altra parte però questa entrata in scena del personaggio di Dalla Piccola non può cogliere il lettore ideale totalmente di sorpresa: difatti (e qui passiamo al secondo livello iniziatorio, quello dei contenuti) la situazione descritta da Simonini nelle prime cento pagine implica la presenza di un'altra persona, che entra gradualmente in scena: lo smemorato Simonini trova infatti nella sua camera oggetti che non possono essere suoi, in quanto di proprietà di un ecclesiastico. Inoltre scopre una camera (sempre di un uomo di chiesa) comunicante con la sua, nella quale trova molte lettere indirizzate ad un misterioso abate Dalla Piccola, come pure degli appunti recenti scritti in una grafia che non è la sua. Chiari indizi della presenza di un'altra persona: l'unica ipotesi contraria è quella che si rifà alla smemoratezza del protagonista, che potrebbe aver dimenticato di avere una doppia vita, per la quale per un motivo qualsiasi si debba travestire da ecclesiastico. Il lettore dunque, come il protagonista, resta nel dubbio, fino all'apparente chiarimento di pagina 101, dove crede di aver finalmente trovato l'altro personaggio che si attendeva, per poi invece accorgersi nel prosieguo dei capitoli che la situazione si fa ancora più intricata ed incerta, fino alla già citata agnizione finale.

Ma l'aspetto centrale relativo ai contenuti del romanzo è tematizzato nelle prime pagine, dove l'autore del diario descrive il proprio carattere. Espresso in una formula: «odi ergo sum».<sup>33</sup> Simonini è difatti un convintissimo antisemita. Ma non solo. Odia pure tedeschi, francesi, italiani, preti, gesuiti, massoni, come detto gli ebrei e soprattutto le donne. Queste poche pagine nelle quali Simonini si descrive, e così facendo descrive per così dire il suo credo, sono a mio avviso di particolare importanza. Ecco ci sta infatti fornendo gli strumenti per comprendere e valutare le future azioni compiute dal protagonista nel corso della vicenda. Il falsario avrà a che fare con tutti i gruppi di persone che ha affermato di odiare e avendo appreso il lettore questo odio profondo e convinto, tutto costruito su immagini stereotipate, le quali di sicuro nella realtà dell'epoca (sì, parliamo ancora una volta dell'intreccio tra realtà storica e finzione narrativa) trovarono ampio spazio nella stampa

<sup>32</sup> La cesura cade a mio avviso volutamente sulla cifra tonda: difatti l'autore inserisce delle illustrazioni (12), apparentemente senza un ordine logico, che gli permettono così di controllare a piacimento la numerazione delle pagine, e far cadere l'entrata in scena di Dalla Piccola esattamente a pagina 101.

<sup>33</sup> ECO, *Il cimitero di Praga*, cit., a p. 23.

di carattere politico e come mostra il libro di Eco nella narrativa romanzesca dei feuilleton, potrà accettarne le azioni (non in senso morale ovviamente, ma in direzione di una plausibilità storica).

Ci terrei dunque a ribadire, in conclusione a questo capitolo, l'importanza della funzione iniziatoria delle prime pagine del romanzo e l'utilità delle spesso dilungate descrizioni storiche che Eco propone per una migliore contestualizzazione e comprensione delle azioni e delle idee dei personaggi, ma che rischiano (come le critiche al romanzo hanno evidenziato)<sup>34</sup> di far perdere al Lettore l'esile filo della trama. Da un lato abbiamo dunque l'intento autoriale di facilitare la comprensione del testo al Lettore, il quale d'altra parte però deve compiere un profondo sforzo per seguirne la trama.

---

<sup>34</sup> Confronta il capitolo 6, Conclusioni.

A questo punto il manoscritto del canettiere manca di due fogli, e salta d'un tratto quello spazio di tempo che correva tra l'avventura dell'armajuolo e il di fissato per la mostra dei cani. Noi preghiamo i lettori a portarsi in pace questa mancanza e a non volere nessun male ai topi che per avventura avessero rosicchiato quelle carte.

CARLO TENCA, *La Ca' dei cani*.

## 5. Rapporto tra realtà e finzione

Confrontandoci con il genere del romanzo storico non si può ignorare il rapporto (senza dubbio centrale) che intercorre tra la realtà storica e la sua plausibile messa in scena letteraria. Un autore, nel momento in cui si accinge a scrivere un romanzo storico, dovrà muoversi, se l'intento è quello di scrivere un testo verosimile, entro certi determinati confini, fissati dalla realtà storica esterna al romanzo: il mondo in cui i personaggi agiscono e che l'autore è tenuto a (ri)costruire, è già dato a priori. Sostanzialmente è a questo che servono, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, le lunghe sequenze storico-didascaliche che Eco inserisce nei suoi romanzi, per costruire il mondo in cui vivono i suoi personaggi ed allo stesso tempo per istruire il lettore, in modo da permettergli di comprenderne le regole. In questo capitolo si tratterà di analizzare questo rapporto tra realtà storica e finzione narrativa nel *Cimitero di Praga*: innanzitutto dal punto di vista per così dire canonico sopra esposto della narrativa artificiale,<sup>35</sup> che riguarda la messa in scena della realtà storica da parte dell'autore, la costruzione quindi di questo mondo<sup>36</sup> in cui i personaggi si muovono; successivamente invece si tratterà di notare che il romanzo di Eco tematizza anche un altro aspetto molto interessante del rapporto tra realtà e finzione, quello dell'effetto che quest'ultima può avere sul mondo reale, e questo ci condurrà nel capitolo conclusivo, dove fare questo aspetto verrà ulteriormente approfondito.

Nelle *Inutili precisazioni erudite* di fine romanzo Eco specifica che «il solo personaggio inventato di questa storia è il protagonista, Simone Simonini. [...] Tutti gli altri personaggi [...]

<sup>35</sup> Cfr. ECO, *Protocolli fittizi*, cit. In particolare da pagina 148 si presenta la distinzione di fondo tra narrativa naturale e narrativa artificiale, una definizione della quale è data a pagina 149: «La narrativa artificiale sarebbe rappresentata dalla finzione narrativa, la quale fa soltanto finta, come si è detto, di dire la verità, o assume di dire la verità nell'ambito di un universo di discorso finzionale».

<sup>36</sup> Il termine «mondo» è proposto dallo stesso Eco, quando ci dice «che per raccontare bisogna innanzitutto costruirsi un mondo, il più possibile ammobiliato sino agli ultimi particolari. Se costruissi un fiume, due rive, e sulla riva sinistra ponessi un pescatore, e se a questo pescatore assegnassi un carattere iroso e una fedina penale poco pulita, ecco, potrei incominciare a scrivere, traducendo in parole quello che non può non avvenire. Che fa un pescatore? Pesca (ed ecco tutta una sequenza più o meno inevitabile di gesti). E poi cosa accade? O ci sono pesci che abboccano, o non ce ne sono. Se ci sono, il pescatore li pesca e poi va a casa tutto contento. Fine della storia. Se non ci sono, visto che è irascibile, forse si arrabbierà. Forse spezzerà la canna da pesca. Non è molto, ma è già un bozzetto», ECO, *Postille al Nome della rosa*, cit., a p. 16. Questo per dare un esempio della costruzione del mondo che un autore realizza quando scrive, e del conseguente agire quasi obbligato dei personaggi che lo popolano: in un romanzo storico il mondo e spesso anche le azioni dei personaggi (se si tratta di personaggi storici) sono come nell'esempio dati a priori.

sono realmente esistiti e hanno fatto e detto le cose che fanno e dicono in questo romanzo».<sup>37</sup> Abbiamo dunque nel romanzo di Eco innumerevoli riferimenti alla realtà storica ed ai suoi personaggi, che l'autore si è impegnato a ricostruire fedelmente. Come sappiamo con certezza che Ippolito Nievo morì nel naufragio dell'Ercole nella notte tra il 4 e il 5 marzo 1861 quando salpò dalle coste sicule per mai giungere a Napoli, siamo pure certi del fatto che ci fu un Affaire Dreyfus. Questi riferimenti ad una realtà storica documentabile, fanno parte di una tecnica narrativa che conferisce verosimiglianza alla narrazione fittizia del romanzo storico. Si ricostruisce un modo possibile e plausibile in cui gli avvenimenti reali e quindi documentati possano essersi svolti, secondo i canoni della narrativa artificiale. Questo è sostanzialmente anche uno degli scopi del romanzo storico, come lo stesso Eco ci dice, quando afferma che «vi si narra anche per chiarire meglio a noi contemporanei cosa sia accaduto, e in che senso ciò che è accaduto conti anche per noi».<sup>38</sup> Ovviamente non è possibile storicamente, o quantomeno è poco probabile, che Simonini abbia fatto tutto quello che fa nel romanzo di Eco, ma il fatto che molte delle cose che gli vengono attribuite (nella finzione narrativa) siano state concretamente realizzate nella realtà storica (da più persone anziché da una), dona in un certo modo alla vicenda una certa verosimiglianza.<sup>39</sup> La realtà dunque supporta la finzione letteraria e le dona credibilità.

D'altro canto però quanto detto dovrebbe essere riscontrabile in qualsiasi romanzo storico per così dire ben scritto, e il fatto che ne *Il cimitero di Praga* ciò trovi riscontro non deve stupire più di tanto. Affatto scontato risulta invece un altro aspetto tematizzato del romanzo di Eco: il rapporto inverso, le ripercussioni che la narrativa artificiale può avere sulla realtà storica. Per definizione, la narrativa artificiale è fittizia, come lo sono appunto i romanzi, ma quanto ricostruito da Eco nel suo romanzo ci porta a riflettere sulla rottura del cosiddetto patto narrativo tra lettore e autore, che può avere effetti molto importanti. Qualora infatti un'opera romanzesca venga creduta vera, si instaura un processo di applicazione di un mondo finzionale alla realtà storica, con le ovvie conseguenze che ciò può avere. Questo è quanto Eco ha voluto ricostruire e che è accaduto storicamente con *I Protocolli*. Difatti

<sup>37</sup> ECO, *Il cimitero di Praga*, cit., a p. 515.

<sup>38</sup> ECO, *Postille al Nome della rosa*, cit., a p. 24.

<sup>39</sup> Interessante inoltre è anche la figura stessa di Simone Simonini, inventata da Eco, che trova però riscontro in altri personaggi storici, che hanno vissuto alla stessa maniera del protagonista del nostro romanzo: si confronti ad esempio la petizione di Celio Malespini indirizzata al Doge e al Consiglio dei Dieci di Venezia il 15 d'agosto del 1579, nella quale il condannato promette, in caso di grazia, di lavorare per la salvaguardia della Repubblica come falsario: difatti si citano innumerevoli benefici, che una falsificazione di documenti potrebbe avere in caso di conflitti militari. Per citarne alcuni: «si può a tempo di qualche assedio di qualsivoglia luogo divertire o prolungare il giorno determinato d'assalto, con render *con lettere* sospetto il generale o altri ufficiali e capitani, fino che se gli possi dar soccorso»; oppure «si può finalmente mettere in rovina e diffidenza tutti i Bassà ed altri Signori grandi, che servono al Gran Turco, rendendoli *con lettere contrafatte* sospetti di tradimento, e farli mal capitare», da: CELIO MALESPINI, *La scienza nuova*, in: CELIO CALCAGNINI ET ALII, *Elogio della menzogna*, a c. di SALVATORE NIGRO, Sellerio, Palermo, 1990, pp. 51-59, sopra alle pagine 56-58, corsivi aggiunti.

molti hanno notato che era facile riconoscere nei *Protocolli* un documento prodotto nella Francia ottocentesca, perché essi abbondano di riferimenti a problemi della società francese dell'epoca (lo scandalo del Canale di Panama, o le voci sulla presenza di azionisti ebrei nella compagnia parigina del Metro). Ma era anche facile riconoscere tra le fonti molti e notissimi romanzi popolari. Ahimè, la storia - ancora una volta - era narrativamente così convincente che fu facile prenderla sul serio.<sup>40</sup>

Questo è il risultato finale di un processo nel quale vi è da riconoscere un costante aumento di credibilità: ricostruendolo, tutto muove da romanzi, i cosiddetti *feuilleton* ottocenteschi (ai quali si rifà la presentazione grafica, con tanto di illustrazioni, del romanzo di Eco. Da notare tra l'altro che già questo elemento paratestuale comune a tutti i *feuilleton* era, ed è nel caso di Eco, una forte spia di finzionalità romanzesca), opere narrative a puntate pubblicate con i quotidiani dell'epoca, che sono per definizione racconti di finzione e che come tali venivano letti (come il *Giuseppe Balsamo* di Dumas o *L'ebreo errante* di Sue). Il passaggio successivo è rappresentato nel caso specifico da Maurice Joly che si rifà con i suoi *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu*, anche se pur sempre in forma allegorica, alla realtà, inscenando dei dialoghi platonici tra Machiavelli e Montesquieu, con l'intento in tal modo di criticare l'operato di Napoleone III, autore di un presunto complotto.<sup>41</sup> Questi dialoghi fungono sostanzialmente da punto intermedio tra il sopraccitato romanzo di Sue e i *Protocolli*, dei quali sono la fonte primaria. Con quest'ultimi abbiamo il passaggio finale ad una finzione narrativa che vuole presentarsi come realtà, che mente insomma, non palesando la sua finzionalità a livello paratestuale. Ciò ha portato i *Protocolli*, che sono pura invenzione letteraria, ad esser letti almeno in principio da tutti come autentici, fino alla denuncia del libello di Joly come precedente, fittizio, dei *Protocolli* da parte del *Times* londinese nel 1921. Tuttavia, nonostante le rivelazioni del quotidiano inglese, i *Protocolli* continueranno ad esser creduti autentici per tutto il XX secolo.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> ECO, *Protocolli fittizi*, cit., alle pp. 170-71.

<sup>41</sup> A tal proposito si consideri anche il seguente passaggio che conclude la prefazione dell'opera di Joly: «On juge mieux de certains faits et de certains principes quand on les voit en dehors du cadre où ils se meuvent habituellement sous nos yeux; le changement du point d'optique terrific parfois le regard! Ici, tout se présente sous la forme d'une fiction; il serait superflu d'en donner, par anticipation, la clef. Si ce livre a une portée, s'il renferme un enseignement, il faut que le lecteur le comprenne et non qu'on le lui commente. Cette lecture, d'ailleurs, ne manquera pas d'assez vives distractions; il faut y procéder lentement toutefois, comme il convient aux écrits qui ne sont pas des choses frivoles. On ne demandera pas quelle est la main qui a tracé ces pages: une oeuvre comme celle-ci est en quelque sorte impersonnelle. Elle répond à un appel de la conscience; tout le monde l'a conçue, elle est exécutée, l'auteur s'efface, car il n'est que le rédacteur d'une pensée qui est dans le sens général, il n'est qu'un complice plus ou moins obscur de la coalition du bien. Da: [http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk\\_files=1490606&pageno=2](http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1490606&pageno=2), consultato il 04.07.2012.

<sup>42</sup> Si veda l'estratto dal *Mein Kampf* di Adolf Hitler (I, 11) citato da Eco in calce al suo romanzo: «Come l'esistenza di questo popolo poggi su una continua menzogna, appare nei famosi *Protocolli dei Savi di Sion*. Essi si fondano su una falsificazione, piagnucola ogni settimana la *Frankfurter Zeitung*: e in ciò sta la miglior prova che sono veri... Quando questo libro diventerà patrimonio comune di tutto il popolo, il pericolo ebraico potrà considerarsi eliminato», citato da ECO, *Il cimitero di Praga*, cit., p. 521.

Per presentarci nel suo romanzo i meccanismi che sottostanno a quest'operazione letteraria Eco ha inventato il personaggio di Simone Simonini. Simbolica la sua attività di falsario: esagerando un po' possiamo dire che il suo lavoro consiste nel creare narrativa artificiale, la quale però deve essere creduta reale in modo da dare una nuova interpretazione della realtà. È il caso ad esempio del rapporto redatto da Simonini per conto del governo piemontese sulle attività garibaldine nel Sud della penisola, resoconto che dà una visione distorta della realtà e che in questo modo ne tenta per così dire una modifica, perlomeno agli occhi dei committenti. Oppure, anche se in questo caso è più difficile poter parlare di narrativa artificiale, trattandosi di un semplice appunto, la messa in scena del caso Dreyfus, dove la modifica della realtà per mezzo di una falsificazione scritta è concreta e terribile. L'apice di questo processo è raggiunto al momento della vendita ai russi da parte di Simonini del manoscritto che sarà la base dei *Protocolli*. In questo caso ci si spinge addirittura oltre: infatti come detto la verosimiglianza di un falso è data, o quantomeno è aiutata, dai suoi riferimenti alla realtà; in alcuni casi però trattandosi appunto di contraffazioni *ex nihilo* queste correlazioni vengono completamente a mancare e vanno pertanto create. È il caso messo in scena nel finale del romanzo: Simonini ha consegnato il suo manoscritto ai russi che però hanno ancora un favore da chiedergli:

Nel materiale che avete dato a Golovinskij c'è un passo che mi ha colpito, il progetto di usare le metropolitane per minare le grandi città. Ma perché l'argomento sia creduto bisognerebbe che qualche bomba *davvero* scoppiasse là sotto. [...] io non ho bisogno che salti in aria Parigi. Mi basta che crollino due o tre travi di sostegno, meglio ancora se un pezzo del manto stradale. Un'esplosione da poco, ma che suonerà come una minaccia e una *conferma*.<sup>43</sup>

Seguirà nell'ultimo capitolo la messa in pratica del progetto.

Con questo esempio della metropolitana, Eco non fa altro che proporci una messa in scena fittizia di come possa verosimilmente essere andata la storia (reale). Inscena un esempio di come creare un legame tra realtà e finzione narrativa che dia verosimiglianza a quest'ultima, alterando però la prima. La narrativa artificiale dunque modifica la realtà a sua immagine.

Sostanzialmente Eco compie un'operazione analoga con il suo macrotesto, inventando un personaggio che agisce mettendo in relazione degli avvenimenti reali in modo più o meno verosimile, con la differenza tuttavia data dall'autodenuncia finale, dove si dividono esplicitamente finzione e realtà. Nonostante i molti riferimenti alla realtà, la vicenda narrata da Eco resta comunque nei confini della narrativa artificiale, tra l'altro riconoscibile al livello testuale già solo per il layout, che riprende come detto palesemente quello dei romanzi d'appendice ottocenteschi (quindi romanzi di finzione appunto).

<sup>43</sup> ECO, *Ibidem*, cit., a p. 507, corsivi aggiunti.



Per concludere il discorso sulle ripercussioni che la finzione narrativa può avere sulla realtà, notiamo come il fatto che questo falso appurato dei *Protocolli* sia stato recepito come autentico da un gran numero di persone anche dopo la denuncia della sua falsità (con tutto quello che ne è derivato) è tematizzato da Eco nel seguente passaggio:

Dopo la lettera di mio nonno, l'abate Barruel non aveva dato seguito alle sue accuse temendo un massacro generalizzato, ma quello che voleva mio nonno era probabilmente quello che vaticinavano Osman Bey e Golovinskij. Forse mio nonno mi aveva condannato a realizzare il suo sogno. Oh Dio, non toccava a me, per fortuna, eliminare un popolo intero, ma il mio contributo, sia pure modesto, stavo dandolo. [...] Non dovevo liquidarli io, chi (in genere) rifugio dalla violenza fisica, ma certo sapevo come si sarebbe dovuto fare, perché avevo vissuto le giornate della Comune. Prendi delle brigate bene addestrate e indottrinate, e ogni persona col naso adunco e i capelli ricci che incontri, al muro. Ci andrebbe di mezzo anche qualche cristiano ma, come diceva quel vescovo a chi doveva attaccare Béziers occupata dagli albigesi, per prudenza uccidiamoli tutti. Poi Dio riconoscerà i suoi. È scritto nei *loro* Protocolli, il fine giustifica i mezzi.<sup>44</sup>

Interessante oltre ai riferimenti storici di quello che avverrà in futuro è il fatto che come vedete Simonini stesso, parla dei loro Protocolli, quindi come se fossero autentici, reali, e non frutto della sua fantasia. Tramite la sua azione di creazione di una conferma reale a quanto scritto nei *Protocolli*, Simonini (diciamo un po' esagerando) si convince della veridicità di quanto da lui inventato (non dimentichiamo comunque che lui è un antisemita convinto, quindi propenso a credere a quanto da lui inventato), restando vittima di sé stesso. Il processo quindi che porta dai romanzi di Dumas e di Sue fittizi per definizione, ai *Protocolli* (letti come autentici) è compiuto.

---

<sup>44</sup> ECO, *Ibidem*, cit., a p. 495, corsivo aggiunto.

Voi che vivete sicuri  
nelle vostre tiepide case,  
voi che trovate tornando a sera  
il cibo caldo e visi amici:  
Considerate se questo è un uomo  
che lavora nel fango  
che non conosce pace  
che lotta per mezzo pane  
che muore per un sì o per un no.  
Considerate se questa è una donna,  
senza capelli e senza nome  
senza più forza di ricordare  
vuoti gli occhi e freddo il grembo  
come una rana d'inverno.  
Meditate che questo è stato:  
vi comando queste parole.  
Scolpitele nel vostro cuore  
stando in casa andando per via,  
coricandovi, alzandovi.  
Ripetetele ai vostri figli.  
O vi si sfaccia la casa,  
la malattia vi impedisca,  
i vostri nati torcano il viso da voi.

PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*.

## 6. Conclusioni

Giunti al termine di questo percorso possiamo brevemente riassumere quanto finora constatato: sostanzialmente il libro di Eco manca di una Prefazione *stricto sensu*, anche se come abbiamo visto possiamo attribuire questa funzione al primo capitolo, dove peraltro emerge il topos del manoscritto ritrovato. Ciò provoca una scissione dell'istanza narrativa, che permette al topos di riemergere continuamente nel corso della narrazione per bocca (o per mano) di tutti e tre i narratori. Questo è risultato ancora più evidente in sede d'analisi del topos: è lampante dal punto di vista formale, l'insistenza con la quale Eco accentua l'apparire del topos. Più sottile e nascosto è invece il ruolo del topos a livello contenutistico: per apprezzarlo è necessario che entri in gioco il Lettore modello. Un aiuto è dato dall'apparato paratestuale, che indica una possibile chiave di lettura del romanzo. Eco ci invita infatti a riflettere sulla vicenda da lui messa in scena, che è una sorta di continua ripresa di manoscritti che ispirano altri manoscritti. Inoltre questo processo di creazione ha portato ad importanti ripercussioni sulla realtà storica, evidenziando gli effetti che la narrativa artificiale (qualora venga creduta autentica) può avere sul mondo.

E partendo proprio da qui vorrei fare una puntualizzazione: nel corso di questo scritto ho parlato unicamente del topos del manoscritto ritrovato o del Lettore modello, come del paratesto o dello statuto del narratore. Tutto ciò nell'indifferenza di fronte alle tematiche storiche molto delicate che il libro affronta (in modo più o meno criticabile). La mia reticenza in questo senso è dovuta

unicamente al fatto che l'argomento primo di questo scritto è l'analisi del topos del manoscritto ritrovato e degli elementi ed esso connessi: in questa direzione dunque è da intendersi la lettura che ne ho fatto. Il senso è stato quello di superare il disgusto verso i personaggi del romanzo (Simonini *in primis*) che trasudano antisemitismo, in favore di una più mirata analisi del topos del manoscritto ritrovato. È pur vero però che diverse critiche in tal senso sono giunte a Eco da più fronti: manca nel romanzo un qualsiasi distacco da quanto detto e fatto dal protagonista, come del resto è assente un antagonista per così dire buono, un personaggio con il quale il lettore possa in un qualche modo identificarsi.<sup>45</sup> C'è però da aggiungere che Eco sottolinea più volte nei suoi scritti scientifici il disgusto per quanto perpetrato nei secoli contro il popolo ebraico, quindi accuse di antisemitismo sono tendenzialmente gratuite.<sup>46</sup> Inoltre l'uso stesso del topos del manoscritto ritrovato scarica in un certo modo l'autore dalla responsabilità prima di quanto detto, anche se è chiaro che una noterella finale nella quale si fosse specificata la non condivisione dei fatti, così inscenati per coerenza storica, non avrebbe di certo disturbato nessuno.

Vorrei però spostare l'attenzione non sul modo in cui si parla di queste tematiche, che come abbiamo visto può essere apprezzato o meno, ma sul fatto stesso di parlarne, che a mio avviso rappresenta lo scopo principale del romanzo. Leggiamo infatti «che in un romanzo storico [...] vi si narra anche per chiarire meglio a noi contemporanei cosa sia accaduto, e in che senso ciò che è accaduto conti anche per noi».<sup>47</sup> Questo è secondo me il senso del romanzo di Eco, che ci porta a riflettere su quanto è successo, ci porta ad odiare e provare disgusto per il protagonista Simone Simonini, che rappresenta però una figura terribilmente attuale, che ancora esiste.<sup>48</sup> In questo modo a mio avviso Eco raccoglie l'appello di Primo Levi (confronta la poesia in epigrafe) e di altri uomini e donne e bambini che quegli orrori li vissero sulla propria pelle a mai dimenticare. Così facendo, chi di ciò parla, come appunto Eco col suo romanzo, ci mette in guardia su quanto di buio

---

<sup>45</sup> Si veda ad esempio quanto scritto da Lucetta Scaraffia sull'Osservatore Romano del 30 ottobre 2010, che rispecchia una linea critica comune: «Non si può negare, invece, che le continue descrizioni della perfidia degli ebrei facciano nascere un sospetto di ambiguità, certo non voluta da Eco ma aleggiante in tutte le pagine del libro. A forza di leggere cose disgustose sugli ebrei, il lettore rimane come sporcato da questo vaneggiare antisemita, ed è perfino possibile che qualcuno pensi che forse c'è qualcosa di vero se tutti, proprio tutti, i personaggi paiono certi di queste nefandezze», da: <http://www.blogstoria.it/2010/11/01/umberto-eco-alle-origini-dellantisemitismo-2/>, ultima visita: 1.4.2012.

<sup>46</sup> Si veda ad esempio quanto detto in *La difesa della razza*: credo che «la storia non sia ancora finita. Però vale la pena di continuare a raccontarla, per opporsi alla Grande Menzogna e all'odio che essa continua a incoraggiare», da: ECO, *La difesa della razza*, cit., p. 292. Oppure nei *Protocolli fittizi*, dove si riassume a mio avviso il senso del romanzo di Eco: «Non sono qui a proporvi le mie povere passeggiate nei boschi della finzione come un rimedio alle grandi tragedie del nostro tempo. Ma è pur sempre passeggiando nei boschi narrativi che abbiamo potuto capire anche il meccanismo che permette l'irruzione della finzione nella vita, talora con risultati innocenti e gradevoli, come quando si va in pellegrinaggio a Baker Street, talora trasformando la vita non in un sogno ma in un incubo. Riflettere sui complessi rapporti tra lettore e storia, finzione e realtà, può costituire una forma di terapia contro ogni sonno della ragione, che genera mostri», in: ECO, *Protocolli fittizi*, cit., p. 173.

<sup>47</sup> ECO, *Postille al Nome della rosa*, cit., p. 24.

<sup>48</sup> Si confronti quanto detto in: ECO, *La difesa della razza*, cit., dove si ribadisce chiaramente che l'antisemitismo (ispirato ai *Protocolli*) non è ancora debellato dalla nostra società.

è successo nella nostra storia, ne svela i meccanismi, in modo da permetterci in futuro di riconoscerli. Funzione attribuita da Eco anche al romanzo storico: «ma credo che un romanzo storico debba fare anche questo: non solo individuare nel passato le cause di quel che è avvenuto dopo, ma anche disegnare *il processo* per cui quelle cause si sono avviate lentamente a produrre i loro effetti». <sup>49</sup> Questo è infatti quello che è stato fatto nel *Cimitero di Praga* con la messa in mostra dei processi appunto di costruzione dei *Protocolli*. Inoltre il romanzo tematizza come già detto l'effetto che la finzione letteraria può avere sulla realtà, come è avvenuto nel nostro caso.

Un ultimo paragrafo lo vorrei dedicare all'opera precedente di Umberto Eco. Come abbiamo più volte ribadito, l'autore non è nuovo all'uso del topos del manoscritto ritrovato. Anzi, considerando che in ben quattro dei suoi sei romanzi (dove comunque negli altri due c'entrano dei manoscritti o in ogni caso dei libri ritrovati), possiamo dire che la sensibilità di questo autore per il nostro artificio retorico sia alquanto elevata. Per illustrare ciò ho riportato nelle epigrafi dei primi quattro capitoli, i passaggi nei quali il topos emerge. In tal senso ci giungono ancora in aiuto le *Postille al Nome della rosa*, che svelano i meccanismi che hanno guidato l'autore nella scrittura del suo primo romanzo. Eco motiva così la scelta di utilizzare il topos del manoscritto ritrovato:

In verità non ho solo deciso di raccontare *del* Medio Evo. Ho deciso di raccontare *nel* Medio Evo, e per bocca di un cronista dell'epoca. Ero narratore esordiente e sino ad allora i narratori li avevo guardati dall'altra parte della barricata. Mi vergognavo a raccontare. Mi sentivo come un critico teatrale che di colpo si esponga alle luci della ribalta e si vede guardato da coloro coi quali sino ad allora era stato complice in platea. Si può dire "Era una bella mattina di fine novembre" senza sentirsi Snoopy? Ma se lo avessi fatto dire a Snoopy? Se cioè "era una bella mattina..." lo avesse qualcuno che era autorizzato a dirlo, perché così si poteva fare ai suoi tempi? Una maschera, ecco così mi occorreva. [...] Per cui la mia storia non poteva che iniziare col manoscritto ritrovato, e anche quella sarebbe stata una citazione (naturalmente). Così scrissi subito l'introduzione, ponendo la mia narrazione a un quarto livello di incassamento, dentro ad altre tre narrazioni: io dico che Vallet diceva che Mabillon ha detto che Adso disse...<sup>50</sup>

Restando pertanto fedele a questo credo, Eco inserirà sempre, dove possibile, il topos del manoscritto ritrovato. Indosserà, per onorare la sua metafora, la maschera del suo personaggio per sentirsi in qualche modo protetto. Questo è stato fatto anche nel *Cimitero di Praga*.

<sup>49</sup> ECO, *Postille al Nome della rosa*, cit., p. 44, corsivo aggiunto.

<sup>50</sup> ECO, *Ibidem*, cit., p. 15.

## 7. Bibliografia

### Letteratura primaria:

#### Romanzi di Umberto Eco:

UMBERTO ECO, *Il cimitero di Praga*, Bompiani, Milano, 2010.

UMBERTO ECO, *Baudolino*, Bompiani Milano, 2000.

UMBERTO ECO, *L'isola del giorno prima*, Bompiani, Milano, 1999<sup>6</sup> (1994).

UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1984<sup>4</sup> (1980).

#### Altri testi:

CARLO TENCA, *La Ca' dei cani*, a. c. di MARINELLA COLUMMI CAMERINO, Guida, Napoli, 1985.

CELIO MALESPINI, *La scienza nuova*, in: CELIO CALCAGNINI ET ALII, *Elogio della menzogna*, a. c. di SALVATORE NIGRO, Sellerio, Palermo, 1990, pp. 51-59.

### Letteratura secondaria:

#### Studi sul topos del manoscritti ritrovato:

CHRISTIAN ANGELET, *Le topos du manuscrit trouvé: considérations historiques et typologiques*, in: JAN HERMAN / FERNAND HALLYN, *Le topos du manuscrit trouvé. Actes du colloque International, Louvain - Gand, 22-23-24 mai 1997*, Peeters, Louvain - Paris, 1999, pp. XXXI-LIV.

GERARD GENETTE, *Destinatori*, in: ID., *Soglie. I dintorni del testo*, a. c. di CAMILLA MARIA CEDERNA, Einaudi, Torino, 1989, pp. 175-90.

MONICA FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2005.

UMBERTO ECO, *Protocolli fittizi*, in: ID, *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 145-75.

#### Studi di Umberto Eco:

UMBERTO ECO, *La difesa della razza*, in: ID, *A passo di gambero*, Bompiani, Milano, 2006, pp. 285-98.

UMBERTO ECO, *La forza del falso*, in: ID, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano, 2002, pp. 292-323.

UMBERTO ECO, *Intentio Lectoris. Appunti sulla semiotica della ricezione*, in: ID., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990, pp. 15-38.

UMBERTO ECO, *Falsi e contraffazioni*, in: ID., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990, pp. 162-92.

UMBERTO ECO, *Postille a Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1983.

UMBERTO ECO, *Il lettore modello*, in: ID, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979, pp. 50-66.

UMBERTO ECO, *Livelli di cooperazione testuale*, in: ID, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979, pp. 67-85.

Altre opere:

CESARE G. DE MICHELIS, *Il manoscritto inesistente: I Protocolli dei savi di Sion. Un apocrifo del XX secolo*, Marsilio, Venezia, 1998.

GERARD GENETTE, *Figures III*, Editions du Seuil, Parigi, 1972.

Siti internet consultati:

<http://www.blogstoria.it/2010/11/01/umberto-eco-alle-origini-dellantisemitismo-2/>, il 1.4.2012.

[http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk\\_files=1490606&pageno=2](http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1490606&pageno=2), il 04.07.2012.



Universität Zürich  
Philosophische Fakultät

## Selbstständigkeitserklärung zur wissenschaftlichen Arbeit am Romanisches Seminar der Universität Zürich

### Originalarbeit

Ich erkläre ausdrücklich, dass es sich bei der von mir eingereichten schriftlichen Arbeit mit dem Titel

*Il Agos del monastero ritratto nel romanzo storico "Il  
cimitero di Praga" di Umberto Eco*

um eine von mir selbst und ohne unerlaubte Beihilfe sowie *in eigenen Worten* verfasste Originalarbeit handelt.

Sofern es sich dabei um eine Arbeit von mehreren Verfasserinnen oder Verfassern handelt, bestätige ich, dass die entsprechenden Teile der Arbeit korrekt und klar gekennzeichnet und der jeweiligen Autorin oder dem jeweiligen Autor eindeutig zuzuordnen sind.

Ich bestätige überdies, dass die Arbeit als Ganze oder in Teilen weder bereits einmal zur Abgeltung anderer Studienleistungen an der Universität Zürich oder an einer anderen Universität oder Ausbildungseinrichtung eingereicht worden ist noch inskünftig durch mein Zutun als Abgeltung einer weiteren Studienleistung eingereicht werden wird.

### Verwendung von Quellen

Ich erkläre ausdrücklich, dass ich *sämtliche* in der oben genannten Arbeit enthaltenen Bezüge auf fremde Quellen (einschliesslich Tabellen, Grafiken u. Ä.) als solche kenntlich gemacht habe. Insbesondere bestätige ich, dass ich *ausnahmslos* und nach bestem Wissen sowohl bei wörtlich übernommenen Aussagen (Zitaten) als auch bei eigenen Worten wiedergegebenen Aussagen anderer Autorinnen oder Autoren (Paraphrasen) die Urheberschaft angegeben habe.

### Sanktionen

Ich nehme zur Kenntnis, dass Arbeiten, welche die Grundsätze der Selbstständigkeitserklärung verletzen – insbesondere solche, die Zitate oder Paraphrasen ohne Herkunftsangaben enthalten –, als Plagiat betrachtet werden und die entsprechenden rechtlichen und disziplinarischen Konsequenzen nach sich ziehen können (gemäss §§ 7ff der Disziplinarordnung der Universität Zürich sowie § 36 der Rahmenordnung für das Studium in den Bachelor- und Master-Studiengängen der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich).

Ich bestätige mit meiner Unterschrift die Richtigkeit dieser Angaben.

Name: *NEGRINELLI*

Vorname: *STEFANO*

Matrikelnummer: *08-712-887*

Datum: *4.7.2012*

Unterschrift:

*Stefano Negrinelli*