

## «Il nome della rosa» e la semiotica di Eco\*

1. Non è un fatto eccezionale che poeti e romanzieri si dedichino alla critica letteraria, a scrivere saggistica o ad impegnarsi in riflessioni filosofiche e scientifiche.

D'altro canto non è insolito neanche che scienziati, studiosi e critici ci sorprendano con opere letterarie e narrative.

Nel primo caso i saggi, le critiche o le riflessioni filosofiche e scientifiche di un autore possono essere letti come commenti, voluti o no, alla sua opera artistica (basti pensare a Tolstoj o Thomas Mann). Nel secondo caso abbiamo a che fare, molto frequentemente, con opere che possono essere chiamate „romanzi a tesi“, „drammi dottrinali“ e così via (è in questa chiave, infatti, che siamo abituati a leggere, e forse anche dobbiamo leggere, l' *Emile* o *Le Diable et le Bon Dieu*.)

*Il nome della rosa* sembra rientrare nel secondo caso. Ciononostante si stenta a credere che *Il nome della rosa* sia, semplicemente, un „romanzo tematico“ di uno studioso. Benché gli eroi in esso presen-

---

\* J. KELEMEN, *Profili ungheresi e altri saggi*, Rubbettino, So-veria Mannelli 1994, 111–126.

ti siano, in realtà, dei pensieri, abbiamo a che fare con una vera narrativa. Si stenta a credere, inoltre, che *Il nome della rosa* appartenga al genere, di gran moda, dei „bestseller accademici“, i cui autori bene informati raccontano le storie intime del mondo universitario e le condiscono, per divertire i colleghi, con indovinelli e allusioni.

Il romanzo di Eco non è meramente un „romanzo a tesi“ e non è soltanto un „bestseller accademico.“

Se non lo è, quindi, lo si può considerare unico nel suo genere. È unico perché, innanzitutto, è indubbiamente un libro tecnico. Il lettore versato nella filosofia del linguaggio, nella semiotica, nella storia della filosofia e nella storia, non può non leggerlo come un libro tecnico. Ma nello stesso tempo è un racconto; un romanzo il cui principio organizzativo è l'azione ripristinata nei suoi pieni diritti. Diciamo che è un trattato trasformato in azione oppure scritto in azione?

In tal caso l'unicità del libro consiste nel fatto che esso, ovviamente, non è un lavoro teoretico nel senso di un commento all'opera letteraria dell'autore (vedi il primo caso di cui sopra), ma non è nemmeno un'illustrazione di certe tesi filosofiche o scientifiche (vedi il secondo caso di cui sopra). Si tratta invece di un vero racconto che, proprio tramite questa veste narrativa, rappresenta un commento all'opera scientifica dell'autore.

L'interpretazione de *Il nome della rosa*, tuttavia, non può esaurirsi in tutto quello che finora si è det-

to. Ciò nonostante vorrei dimostrare che questa è una delle letture valide di quest'opera..

La formulazione della mia tesi è la seguente: *Il nome della rosa* è il romanzo di Eco, del semiotico. Come tale, esso è un commento alla semiotica di Eco, scritto dallo stesso Eco, dal narratore.

## 2. Cominciamo con il titolo.

Nelle sue postille anche l'autore disserta sul titolo. Sottolinea quanto esso sia arbitrario e fortuito, sostiene che „la rosa è una figura simbolica così densa di significati da non averne quasi più nessuno” e afferma, infine, che „un titolo deve confondere le idee, non irreggimentarle”.

Probabilmente le postille devono fare lo stesso. Nel dissertare sul titolo, Eco sospinge la nostra attenzione, eccessivamente, sulla „rosa”, nonostante riconosca la connessione tra il titolo e l'esametro di Bernardo Morliacense (pur lasciandola in una sospensione ambigua).

Ma oltre a „confondere le idee” il titolo di un romanzo ha anche altro da fare: ha, cioè, altre funzioni. Una funzione è, innanzitutto, la denominazione. Il titolo è il nome del romanzo, è dunque un nome proprio che svolge l'ufficio di identificare il libro in questione, di fare cioè riferimento ad esso (affinché lo si possa catalogare, trovare in libreria, e così via). Per quanto riguarda questa sua funzione di riferimento esso è infatti arbitrario, privo di significato. In luogo dei titoli assolverebbero altrettanto bene

questo compito i numeri, così come nel caso dei brani musicali. Detto questo bisogna riconoscere che, nei confronti del titolo di un romanzo, esiste anche l'aspettativa del lettore tradizionale secondo cui il titolo debba dire di che cosa si tratti nel libro. Quindi, volente o nolente, il titolo è anche una risposta a questa domanda banale.

*I dolori del giovane Werther* tratta appunto dei dolori del giovane Werther, di amore e morte, *Delitto e castigo* tratta di delitto e castigo, *Giuseppe e i suoi fratelli* tratta di Giuseppe e dei suoi fratelli. Il titolo *I tre moschettieri* dice invece che questo romanzo di Dumas tratta di tre moschettieri (anche se, come Eco ci richiama alla memoria, esso racconta, in realtà, la storia del quarto). Il titolo di un romanzo può mentire, così come qualsiasi parola, ma se dice qualcosa, allora ci indica (magari imbrogliandoci) di che cosa tratta il libro.

Che cosa narra, quindi, *Il nome della rosa*, se non dice che questo libro tratta del nome della rosa? Non della rosa, ma del nome della rosa. A questo punto facciamo attenzione a quanto sia insolito questo titolo e, in corrispondenza ad esso, a quanto sia insolito il libro stesso.

I romanzi, in genere, non trattano del nome di Robinson Crusoe o della famiglia Thibauld, né tanto meno del nome di Guerra e Pace o della Nausea; essi trattano invece di Robinson Crusoe, della famiglia Thibauld, di guerra e pace o di nausea.

Sembra che siamo sulla buona strada. Le connessioni contestuali interne al romanzo rafforzano in noi questo sentimento. Vediamo due luoghi distinti: l'inizio e la fine del testo. A prescindere dall'introduzione, che fornisce una specie di cornice, il romanzo stesso, cioè il racconto di Adso, esordisce con la citazione (inavvertitamente sofisticata) presa dal vangelo di San Giovanni: „In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio”. Si fa dunque riferimento alla parola creativa divina e, attraverso essa, alla concezione del rapporto tra nomi e cose secondo cui la denominazione è creazione e i nomi altro non sono che le cose stesse o, almeno, hanno una relazione non lacerabile e naturale con le cose. In contrasto con questo, la proposizione che chiude il romanzo (il verso di Bernardo Morliacense) dice che ci si aggrappa a nomi vuoti: „stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus” (vale la pena di ricordare anche il fatto che Adso, citando l'esametro, smette di scrivere con queste parole: „Lascio questa scrittura, non so per chi, non so più intorno a che cosa...”).

Il punto iniziale e quello finale del testo tematizzano ugualmente la parola, oppure la relazione problematica tra le parole e le cose, e ne danno (in vista della scala delle concezioni possibili) due interpretazioni estreme e antitetiche. L'idea della parola creativa divina e il nominalismo di „nomina nuda” incorniciano il racconto, l'eroe del quale, Guglielmo, si distingue, nel corso della sua avventura, nel-

l'interpretare segni o facendo riflessioni dottissime sulla loro natura.

Se si considerano i passi introduttivi si nota subito che „l'incontrovertibile verità” espressa nella citazione della Vulgata, si sostituisce con il pensiero che „videmus nunc per speculum et in aenigmate”, dal che consegue che, tuttavia, „dobbiamo compitarne i fedeli segnacoli”. Siamo dunque costretti a „compitare”, cioè ad interpretare, poiché la verità non si manifesta faccia a faccia, ma solo per opera di segni. Adso, essendo un osservatore ingenuo degli avvenimenti, senza averne una vera comprensione, lascia „a coloro che verranno [...] segni di segni.” Il mondo (qui va anche questo sottinteso) è un tessuto di lettere o segni, e le nostre parole sono, anche per tale ragione, segni di segni. Da qui nasce il potere delle parole, cioè „il potere dei nomi propri”, di cui Adso si accorge con spavento in uno stato di mancanza: è soltanto la ragazza, „l'unico amore terreno” della sua vita, di cui non seppe mai il nome („[...] non mi era neppure concesso [...] di lamentarmi invocando il nome dell'amata”). Quello che non ha nome è come se non esistesse (sebbene si aggrappi comunque a nomi nudi).

I riferimenti fatti finora bastano a verificare che il titolo non risulta da una scelta contingente e arbitraria.

Il titolo tratta difatti ciò che ci suggerisce: tratta del nome, del potere del nome, della relazione tra nomi e cose, tratta, cioè, di problemi semiotici.

Ma cosa significa la rosa? Di questa questione non dobbiamo curarcene. Le postille a questo riguardo non ci inducono in inganno. Si può, al massimo, rovesciare quello che dice Eco („la rosa è una figura simbolica così densa di significati da non averne quasi più nessuno“): „la rosa è una figura simbolica così priva di significati da significare quasi tutto“, così come le cose. Questo rende ancora più chiaro il fatto che nel titolo sia il „nome“ a dover essere sottolineato. *Il nome della rosa* tratta del nome di „quasi tutto“: del nome delle cose.

3. Si è dunque autorizzati a leggere il romanzo come un'opera dell'Eco semiotico. Per poter fare ciò si ha evidentemente bisogno di ricapitolare, a grandi linee, l'opera teoretico-scientifica dell'autore, opera nella quale possiamo rilevare tre motivi principali: l'idea dell'„aperto“, la „socialità“ (cioè l'idea della determinazione sociale dei sistemi segnici e linguistici) e l'autocritica continua.

a.) L'idea dell'„aperto“, come motivo principale, può essere individuata alla luce della teoria che, con lo scopo di interpretare i fenomeni dell'arte moderna, fu elaborata da Eco nell'*Opera aperta*. Eco ha tenuto molto in considerazione, anche in seguito, i concetti qui sviluppati. Ciò può essere dimostrato dal fatto che nella *Struttura assente* viene esaminata una „logica aperta dei significati“, nel *Trattato di semiotica generale* si tratta del messaggio come di una „forma aperta“; oppure dal fatto che, sempre

nella *Struttura assente*, al carattere chiuso dei sistemi semiotici particolari, viene opposto, come fatto primario e determinante, il carattere aperto della semiosi, cioè della totalità del processo segnico.

b.) Ciò che in questa sede viene chiamato „socialità” si manifesta, fra l’altro, o nel definire il significato come un’„unità culturale”, o nel concepire la scienza dei segni come una teoria e critica dell’ideologia, o ancora nell’usare le categorie filosofiche del „lavoro” e della „produzione” per fondare la teoria generale dei sistemi segnici. È in tale contesto che Eco parla dei „modi di produzione segnica”, del „lavoro retorico”, e così via. La semiotica di Eco diviene, in questo modo, una socio-semiotica che, nella fase iniziale della sua formazione, ha rigettato il concetto fregeiano del referente (uno dei concetti fondamentali della semiotica e della filosofia del linguaggio) appunto perché tale concetto non è suscettibile di rendere conto del carattere sociale e culturale dell’elaborazione linguistica dell’esperienza. Oltre a ciò è proprio la ricorrenza ai concetti del „lavoro” e della „produzione” che porta a costruire la teoria semiotica come una sintesi di due campi autonomi: quello della teoria dei codici e quello della teoria della produzione segnica.

c.) Il motivo dell’„autocritica” si manifesta in diversi modi, innanzitutto in una revisione continua della teoria originaria, il che significa che Eco riscrive sempre i suoi libri (oppure è lo stesso libro che lui scrive sempre di nuovo?). Così *Il trattato di semiotica*



*generale* è, essenzialmente, il riscrivere la *Struttura assente* e le *Forme del contenuto*, mentre *Semiotica e filosofia del linguaggio* (che, dal punto di vista de *Il nome della rosa*, è il saggio teoretico più importante) è la riscrittura del *Trattato di semiotica generale* e di *Lector in fabula*. La svolta nella semiotica di Eco fu realizzata dal *Trattato di semiotica generale*, in cui l'autocritica dell'autore s'intreccia con il riconoscimento della crisi della semiotica e con il riconoscimento, quindi, della necessità di una critica e autocritica della semiotica stessa, il che implica una critica del concetto di segno. Tale tendenza autocritica sbocca in un'analisi (filosoficamente importantissima) del concetto di codice che, nel contesto del nostro argomento, dev'essere menzionata anche perché, essa, da una parte getta luce su alcuni problemi tematici de *Il nome della rosa*, dall'altra su certe soluzioni tecniche che riguardano la costruzione narrativa.

Parlando dell'idea dell' „aperto” dobbiamo fare, però, un'osservazione obbligatoria. Accanto all'Eco „aperto” esiste un Eco „chiuso” il quale, da studioso, si ispira all'esigenza di costruire teorie e sistemi ben elaborati e di collegare e sintetizzare tutte le teorie conosciute, degne di essere prese in considerazione. I suoi riferimenti ci offrono quasi una totalità esauriente della bibliografia dei temi in questione (si tratta del passaggio al romanzo della tecnica della citazione usata dallo studioso, ovvero dell'intertestualità).

Noi ci interessiamo, naturalmente, dell'Eco „aperto” il quale, cercando una via d'uscita, analizza la crisi della semiotica o rigetta „la semiotica del codice” per costruire poi, in sua vece, una semantica sul modello delle enciclopedie.

Alla crisi della semiotica (o a quello che, da qualcuno, viene chiamato drammaticamente „la morte del segno”) si può dare una risposta giusta, secondo Eco, se si riconosce il carattere intrinsecamente filosofico della semiotica, se si crea, cioè, una semiotica generale per cui „il discorso filosofico non è né consigliabile né urgente: è semplicemente costitutivo”. (*Semiotica e filosofia del linguaggio*. Einaudi, Torino 1984, p.12). Una delle strade da seguire, per realizzare tale scopo, sarebbe quella dell'„archeologia dei concetti semiotici”. A livello tematico ne *Il nome della rosa* è presente, difatti, quell' „archeologia” che scava gli strati storicamente seppelliti dei concetti utilizzati nell'alta cultura. Per esprimerci più semplicemente potremmo anche dire che da *Il nome della rosa* si ricava una storia della semiotica medioevale.

Per quanto riguarda „la critica del codice” ricordiamo che esso è il concetto fondamentale delle concezioni strutturaliste sul campo della linguistica, della semiotica e della teoria del testo. Esso equivale, in sostanza, ad una „struttura”, ad un „sistema” o a delle „lingue” per mezzo dei quali si riesce a costruire e a decifrare un messaggio; equivale, dunque, alla grammatica, compresi i suoi sottosistemi

sintattici e semantici, l'ultimo dei quali consiste nelle regole semantiche e in un dizionario. Il dizionario viene frequentemente rappresentato nella forma di un albero, facendo leva sull'assunzione che, sul modello dei „distinctive features” fonologici, può essere dato (probabilmente sul piano della percezione) un insieme finito e strutturato di „marche semantiche”, universali e non più analizzabili.

Nella *Struttura assente* Eco attribuisce importanza a questo quadro. Il quadro viene mantenuto anche nel *Trattato di semiotica generale*, benché in quest'ultimo libro il dizionario faccia parte soltanto della competenza ideale del parlante (nel senso chomskyano) mentre, per rappresentare la competenza reale, si deve far ricorso al modello dell'enciclopedia.

Detto questo dobbiamo brevemente indicare gli inconvenienti che presenta il concetto tradizionale di codice: da una parte esso non risolve il problema relativo al rapporto tra semantica e pragmatica; dall'altra non offre una risposta alla questione sulla possibilità che la lingua preveda un'infinità di contesti extralinguistici. Non spiega, quindi, l'uso innovativo della lingua che corrisponde all'esigenza di applicare i nostri atti linguistici a situazioni nuove, ovvero non previste dal codice. Dalla „metafisica del codice” consegue inevitabilmente che non siamo noi a porre il codice ma è il codice che, essendo dato sempre in precedenza, pone il soggetto: non siamo noi che parliamo la lingua ma, come diceva

Roland Barthes, è la lingua che ci parla. Si potrebbe osservare che era precedentemente in un contesto simile che nacque la grammatica generativa la quale si propose, appunto, lo scopo di spiegare l'uso creativo della lingua. Ma nella teoria di Chomsky la creatività è un effetto di certe proprietà, formali e immanenti, delle strutture linguistiche, il che non spiega ancora che gli esseri umani devono e possono applicare la loro lingua a un mondo che cambia storicamente e, in principio, non può essere previsto da strutture formali.

Il compito di unire la teoria semantica e quella pragmatica, di spiegare l'applicabilità innovativa della lingua al mondo storico ricade, in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, proprio sul concetto dell'„enciclopedia” e sulla semiotica fondata su tale concetto. Una serie di concetti, densi di significati metaforici, servono a renderci chiaro che cosa si debba intendere per una „enciclopedia”. L'enciclopedia (tenendo presente il concetto dell'*interpretante* di Peirce) è „l'insieme registrato di tutte le interpretazioni”, è „la libreria delle librerie”, è una specie di „archivio”. In contrasto con il codice, che rappresenta la competenza del parlante ideale, essa è la competenza globale, storicamente accumulata, posseduta in modo diverso dai suoi diversi utenti. È, in sostanza, il *thesaurus* del „già detto”, che è un insieme non ordinato e non strutturato delle marche semantiche (le unità più piccole di questo, cioè i sememi intesi come combinazioni delle marche se-

mantiche sono, anch'essi, enciclopedie). Per rappresentare tali insiemi si offre, invece dell'albero, il „rizoma“, che può essere percorso in qualsiasi direzione (ogni suo punto è raggiungibile da un qualsiasi altro punto). L' enciclopedia è un labirinto.

Si noti che, facendo la critica del codice e proponendo „le semantiche a enciclopedia“, Eco vuole offrirci un'alternativa sia contro lo strutturalismo sia contro il post-strutturalismo. Vale a dire che vuole superare lo strutturalismo e la „metafisica del codice“ di modo che, allo stesso tempo, eviti il ritorno all'irrazionalismo, all'orgia dell'ineffabile e dell'indicibile a cui sembra ricondurci la distruzione post-strutturalista del codice.

4. L'azione del romanzo si svolge nell'abbazia, ma il luogo principale di essa è ovviamente la biblioteca. La biblioteca come labirinto (o il labirinto come biblioteca) è, nello stesso tempo, anche il protagonista del romanzo, così come nella novella di Borges (*Biblioteca babelica*) a cui sembra ispirarsi Eco.

„L'universo (che altri chiamano una biblioteca) [...]“: con queste parole esordisce la novella di Borges. Anche la biblioteca di Eco è un universo. Da un lato è un universo nel senso che costituisce un tutto chiuso in sé stesso, dall'altro anche nel senso che ci costringe a porre l'angosciosa questione se esista in esso un ordine o se, invece, sia dominato dal disordine. Ovviamente esiste in esso un ordine: ha un disegno decifrabile; nelle stanze e negli armadi

di libri regna un'uniformità penosa. Lo stesso vale per la biblioteca di Borges. Ma così come si scopre, nel racconto di Borges, soltanto „il disordine divino” dietro al numero infinito di gallerie esagonali che costituiscono l'ordine della biblioteca-labirinto, anche Guglielmo deve congetturare che, nell'universo, non ci sia ordine di nessun genere. „Mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere bene che non vi è un ordine nell'universo”. (*Il nome della rosa*. Bompiani, Milano 1984, p. 495). Negli ultimi ragionamenti di Guglielmo questo dilemma di ordine e disordine avrà una soluzione moderna, strumentalista, in cui si individua, dal punto di vista intellettuale, l'anacronismo più cospicuo del romanzo.

Di tale anacronismo, in modo molto sottile, ci avverte la citazione wittgensteiniana, tradotta in alto tedesco medio: „Er muoz gelichesame die Leiter abewefen, sò Er an ir ufgestigen ist [...]” (p. 495). ("Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestigen ist." [*Tractatus logico-philosophicus*, 6.54]). L'ordine è un ordine „che la nostra mente immagina”, è „come una rete, o una scala”: se per mezzo di esso raggiungiamo il fine dobbiamo buttarlo via „perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso” (*Il nome della rosa*, p. 495). Si noti: Guglielmo dice non soltanto „scala” ma anche „rete”, il che può essere inteso come un ampliamento della metafora wittgensteiniana; è impossibile però che l'immagine non evochi il concetto

del „rizoma” che, come abbiamo visto, è il mezzo principale per rappresentare le semantiche a enciclopedia. Infatti, sotto la specie del labirinto della biblioteca è l'enciclopedia che diventa il tema (il protagonista?) del romanzo; ma non precipitiamo troppo.

Entro i limiti delle possibilità Eco sfrutta, sia sul piano del microtesto sia su quello del macrotesto, la metafora della biblioteca e le associazioni che ne derivano. Si avvale, come di un luogo comune, dell'immagine medioevale del „libro della natura”: „omnis mundi creatura / quasi liber [...]”. Guglielmo, che „sapeva leggere nel gran libro della natura” [pp. 32–33.], insegna ad Adso „a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un grande libro” [p. 31].

Tale metafora è ovviamente ambigua. La natura („l'universo loquace”) è un libro e, come tale, parla di qualche cosa. Parla di qualcosa d'altro. Con „la inesausta riserva di simboli”, „attraverso le sue creature”, Dio „ci parla della vita eterna” [p. 31]. Parla delle cose ultime (in modo oscuro) e di quelle prossime (in modo chiarissimo). Di tutto questo veniamo a conoscenza attraverso le riflessioni di Guglielmo, fatte sull'episodio di Brunello, che chiariscono che nel mondo tutto rimanda a qualcos'altro, dal che consegue che la natura è un libro anche nel senso che è imbevuta di segni.

L'altro senso della metafora è che il libro della natura non parla di qualcos'altro (non descrive qual-

che cosa, non ne dà una conoscenza), ma fa soltanto un riferimento, essendo puro segno. È in questo senso che sarà anche la biblioteca il segno del mondo: lo denota senza darne una descrizione o un'interpretazione. „Hunc mundum tipice labirintus denotat ille” [p. 163]. „La biblioteca è un gran labirinto, segno del labirinto del mondo” [ibidem]. Tale senso della metafora, che abbiamo ricavato da microtesti, può essere trasferito al macrotesto. La biblioteca dell'abbazia sarà, con il suo mistero, con la sua antichità e con la sua devastazione, segno del mondo (o segno di un mondo). Segno del destino del mondo (di un mondo).

Ritornando alla proposta di identificare la biblioteca, descritta nel romanzo, con l'„enciclopedia” delle „semantiche a enciclopedia”, si deve sottolineare, innanzitutto, che in tutte le concezioni che rientrano nell'ambito delle „semantiche a codice” la competenza linguistica (cioè la padronanza del codice) è vista come indipendente dalla conoscenza del mondo. L'enciclopedia, invece, unisce la padronanza della lingua e la conoscenza del mondo, il che esprime il fatto che anche certe cognizioni materiali-fattuali fanno parte della stessa competenza linguistica. Se non sapessimo almeno qualcosa che riguarda il mondo non potremmo neanche parlare. Questo sapere è rappresentato dal „già detto”. La nostra competenza consiste non soltanto nella padronanza di regole, nella facoltà di osservare le regole e di eseguire operazioni su strutture forma-



li. Essa consiste anche in formule pronte, in citazioni, in testi e frammenti di testi, in proposizioni già enunciate o scritte da altri (o da noi stessi).

La biblioteca de *Il nome della rosa* è identica, con tutto ciò che in precedenza è stato menzionato per definire il concetto dell'enciclopedia: è la „libreria delle librerie” (perché, secondo il romanzo, è la libreria più ricca), è un „archivio” (perché conserva i ricordi di tutte le epoche della storia), così è anche un *thesaurus* del „già detto”. Che l'autore (cioè Adso) parli per citazioni (nascoste), facendo il gioco dell'intertestualità, può essere interpretato come un segno del postmoderno. Ma che anche altri personaggi del romanzo parlino per citazioni è tutt'altro che un mezzo stilistico, un trucco narrativo o un'espressione dello spirito postmoderno. Le loro citazioni sono molte volte esplicite: derivano dai libri contenuti nella biblioteca, sfogliati e letti da loro; creano le condizioni della loro competenza linguistico-comunicativa e della loro comprensione reciproca. È necessario farli parlare per mezzo di citazioni, perché nel romanzo si tratta dell'„enciclopedia” che si divide frammentariamente tra loro (tra gli interlocutori).

La „libreria delle librerie” (la biblioteca-universo), per sfogliare e parafrasare ancora una volta Borges, „è completa”: sui suoi ripiani s'incontrano tutte le combinazioni, pur numerosissime ma non infinite, dei circa venti segni ortografici, cioè tutto ciò che è esprimibile e si trova in tutte le lingue. Tutto: la sto-

ria minuziosa del futuro, l'autobiografia degli arcangeli, il catalogo preciso della biblioteca, migliaia di cataloghi falsi, la dimostrazione della falsità dei cataloghi, la dimostrazione della falsità del catalogo vero, il vangelo gnostico di Basilide, il commento del vangelo, la relazione vera sulla tua morte, la traduzione di tutti i libri in tutte le lingue, le parti interpolate di tutti i libri in tutte le lingue, i brani interpolati di tutti i libri in tutti i libri, il trattato che Beda avrebbe potuto scrivere ma non aveva scritto sulla mitologia dei sassoni, i libri persi di Tacito. Aggiunge Borges: la certezza che tutto è già scritto ci distrugge o c'imbaldanzisce.

Ecco, dunque, il *thesaurus* perfetto del „già detto“, la biblioteca in cui tutto è già scritto.

A questo punto siamo ritornati al paradosso del codice: se tutto è stato detto, se la nostra competenza consiste nel „già detto“ allora dobbiamo, infatti, riconoscere che è la lingua che ci parla. Eco, il teoretico della semiosi aperta e infinita, evita tale conclusione dimostrando (sulle orme di Wittgenstein) che è impossibile, sia sul piano tecnico sia su quello di principio, decomporre il mondo dell'esperienza in unità semantiche, elementari e ultime: è impossibile, cioè, che tutto sia, una volta per sempre, messo in codice. In fin dei conti, tutti i codici (e tutte le enciclopedie funzionanti come codici) sono arbitrari: sono modi diversi di articolare e organizzare il mondo e dipendono da punti di vista e pro-

spettive necessariamente particolari. Il „già detto“ non chiude il nostro universo.

Ne *Il nome della rosa*, naturalmente, i dilemmi non hanno una soluzione univoca e ben formulata. Adso, sull'orlo della fossa, non può sapere, meditando sopra brandelli di pergamena e fogli salvati della biblioteca „pristin“, se lui „abbia sinora parlato di essi“ o „essi abbiano parlato“ per bocca sua [p. 503]. È forse, nonostante tutto, la lingua (il „già detto“) che ci parla o ci fa parlare?

È il capitolo intitolato „Ultimo foglio“ (destinato a essere un epilogo) che rende compiuta la teoria nascosta nel racconto (raccontata dal racconto?). I fogli e brani salvati, le copie qua e là ritrovate dei libri perduti costituiscono per Adso una „biblioteca minore“ che rimanda (ed ecco, di nuovo, un rapporto di segno) a quella originaria, distrutta: „Alla fine della mia paziente ricomposizione mi si disegnò come una biblioteca minore, segno di quella maggiore scomparsa, una biblioteca fatta di brani, citazioni, periodi incompiuti, moncherini di libri“ [p. 502]. Ecco, dunque, il concepimento della „semantica a enciclopedia“: la biblioteca maggiore, scomparsa, è la competenza globale di cui possediamo, noi tutti, un frammento „fatto di brani, citazioni, periodi incompiuti, moncherini di libri“. E ciò che possediamo è, esso stesso, segno che non rimanda direttamente al mondo ma ad un universo molto più vasto di segni.

Si apre, qui, una possibilità di compendiare qualche altro elemento della teoria semiotica, importante per il romanzo. A guisa della biblioteca minore che rimanda a quella maggiore, un segno rimanda sempre a un altro segno, un interpretante (nel senso di Peirce) rimanda sempre a un altro interpretante, e l'enciclopedia diventa „l'interpretazione delle interpretazioni”. Per dirlo in altro modo, per mezzo di ogni segno parliamo di altri segni, e ogni segno è l'interpretante di un altro segno, perché „Dio può essere detto leone o leopardo, e la morte ferita, e la gioia fiamma, e la fiamma morte, e la morte abisso, e l'abisso perdizione e la perdizione deliquio e il deliquio passione” [p. 251]. Da ogni segno parte una catena infinita di segni, e nonostante la vera scienza debba ritrovare le case nella loro „verità singolare” [p. 320], la questione proposta da Adso rimane valida: „Ma allora posso sempre e solo parlare di qualcosa che mi parla di qualcosa d'altro e via di seguito, ma il qualcosa finale, quello vero, non c'è mai?”.

Eco tematizza in molti luoghi il concetto del segno derivante dalla sua teoria semiotica: il segno come „inferenza” (vedi l'episodio di Brunello) o il significato come „entità culturale”: „I lebbrosi sono segno dell'esclusione in generale” [p. 204]. „Parlavamo degli esclusi dal gregge delle pecore. Per secoli, mentre il papa e l'imperatore si dilaniavano nelle loro diatribe di potere, questi hanno continuato a vivere ai margini, essi i veri lebbrosi, di cui i leb-

broso sono solo la figura disposta da Dio perché noi capissimo questa mirabile parabola e dicendo 'lebbrosi' capissimo 'esclusi, poveri, semplici, diseredati, sradicati dalle campagne, umiliati nelle città. Non abbiamo capito, il mistero della lebbra è rimasto a ossessionarci perché non ne abbiamo riconosciuto la natura di segno" [pp. 205–206].

5. Sarebbe pedanteria se volessimo ricordare che „la lebbra come segno dell'esclusione" è un riferimento a Foucault. Sarebbe altrettanto pedantesco se moltiplicassimo gli esempi di tematizzazione del „segno" nel romanzo (specificando, fra l'altro, il ruolo delle enumerazioni, delle elencazioni o la loro connessione con le „semantiche a enciclopedia"). Per concludere, basta fare due brevi riferimenti.

(a.) Il tema dell'ultimo dialogo tra Guglielmo e Adso è il „segno" che è inseparabile dal problema dell'ordine del mondo. Dice Guglielmo: „Non ho mai dubitato della verità dei segni, Adso, sono la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo" [p. 495]. I segni hanno, dunque, la loro verità, ma tale verità appartiene solo a noi perché essa non è radicata nella certezza ultima dell'ordine del mondo. L'errore, come la verità, appartiene a noi e riguarda i segni. „Ciò che io non ho capito (ecco l'ultima confessione di Guglielmo) è stata la relazione tra i segni" [ibidem].

(b.) Guglielmo è indubbiamente un nominalista e convenzionalista. Altro non può essere. Una teo-

ria semiotica difficilmente potrebbe poggiarsi su una base filosofica diversa. Ma Guglielmo è anche scettico: respinge la fede in una certezza ultima e respinge, con essa, anche l'indiscutibilità della sua propria verità. È appunto dal suo nominalismo, convenzionalismo e scetticismo che trae origine la sua superiorità di fronte all'ingenuità di Adso e al dogmatismo di Jorge. Solo colui che crede nel carattere aperto della semiosi può attribuire un valore metafisico al riso su cui verte, in fin dei conti, l'azione del romanzo.

La lotta per il perduto secondo libro della *Poetica* d'Aristotele (che è il filo poliziesco dell'azione) è una lotta per il riso in cui si scontrano due teorie di significato. Di fronte a Guglielmo che professa l'ambiguità dei segni (e del mondo) e sostiene che „il riso è proprio dell'uomo, è segno della sua razionalità” [p. 138], Jorge aderisce a una teoria di significato che implica un universo semiotico chiuso. Secondo tale teoria l'unica interpretazione ammissibile e legittima dei segni è quella che si fonda sul significato letterale. „Jorge disse che Gesù aveva raccomandato che il nostro parlare fosse sì e no e il di più veniva dal maligno; e che bastava dire pesce per nominare pesce [...]” [p. 120]. Questo rifiuto della metafora e dell'ironia portò all'incendio fatale e devastante della biblioteca e, così, anche alla distruzione del mondo dello stesso Jorge. Sono molte le cose dipendono da una teoria del significato.