

HANIBAL STĂNCIULESCU
 Università di Bucarest

RIMEDI POSTMODERNI PER IL MAL D'AMORE

Le poetiche manifestatesi nel periodo della tarda modernità si rivelano ad un esame attento relativamente restrittive perché in genere sono il frutto di una *weltanschauung* paradossale che suppone, almeno nel caso di una categoria estetica basilare, il sublime, una perpetua esclusione dal Regno dei Romanzi, un'assoluta messa al bando. Se questa prospettiva godesse di unanime accoglienza tra le fila dei produttori e fruitori di testi narrativi, sparirebbero i sentimenti elevati e nobilissimi, le passioni vigorose che di solito chiamiamo 'romantiche', oppure 'eroiche', e tutto questo sarebbe soppiantato dal già detto, già scritto, sperimentato, vissuto. Le conseguenze di tale riduzionismo possono esser estese fino a quote allucinanti poiché, senza dubbio, anche il tragico ne uscirebbe diminuito.

Ovviamente, tragico e sublime saranno costretti a lasciarsi relegare, anzi, confinare al museo virtuale delle curiosità letterarie. Il che vuol dire che, se grandi autori tipo Dostoevskij o Tolstoj fossero così condannati ad oblio perpetuo, la predilezione del pubblico andrebbe ovviamente verso le finzioni dovute a Italo Calvino, John Barth, Thomas Pynchon, Alessandro Baricco ossia Umberto Eco. Offesi, gli accaniti difensori della modernità mi diranno che, tranne Calvino, gli altri nomi siano piuttosto esponenti di una specie di moda estetica a cui difficilmente possa essere assegnata l'etichetta di 'corrente', perché si trattasse di una semplice tendenza letteraria.

Il caso è complesso e richiede un impegno analitico più serio. I diktat non aiutano affatto e i preconcetti oscurano la vista dell'investigatore. Come por termine a questo conflitto senza far torto a nessuna delle parti coinvolte? Ricorrere a certe *auctoritates* può aiutare a cavarsi d'impaccio.

I romanzieri postmoderni italiani - è solo delle loro eresie narrative che mi propongo di parlar qui e soprattutto di quelle firmate da Umberto Eco - sono appassionati della riscrittura dei testi già esistenti. Riprendono tipi di intreccio, conflitti, *topoi* e, adoperando dunque materiali preesistenti, costruiscono i loro divertenti testi dove il serio diventa spesso volte ludicamente serio. Secondo Nietzsche, sembra che il mondo sia già

diventato favola¹ e noi tutti, in veste di animali fabulatori per natura (come direbbe Eco), ormai possiamo fare una sola cosa: scrivere oppure leggere una letteratura un po' *second hand*. Ossia, per usare termini più eleganti, dei palinsesti, dei centoni, dei testi parodici che in molti casi sono almeno in parte addirittura dei pastiches.

A prescindere dalla terminologia, dai famosi ipotesti (*hypotextes*) e ipertesti (*hypertextes*), è chiaro che si deve chiamare in causa la cosiddetta letteratura al quadrato o *la littérature au second degré* per adoperare una formula proposta da G. Genette². Deriva la sua condizione alquanto precaria – benché i sostenitori non siano pochi – da un contesto generale in parte descritto prima: il mondo si presenta ai giorni nostri come un sardanapalesco banchetto di significanti. Di conseguenza, stralunati, i produttori postmoderni di finzioni narrative vedono quanto diverso è per loro e quanto inaccessibile quel Reale che si accingevano a trasfigurare mimeticamente Balzac o Manzoni. Quell'Esistente affascinante che invitava quasi ad una trasposizione in adeguate strutture letterarie di solito di stampo realistico, in pezzi genuini e sanguinolenti di testo, pare ai loro occhi definitivamente cristallizzato se non proprio sclerotizzato e cioè mutato in un ammasso sconcertante di rappresentazioni culturali³.

Risulta così che Balzac e Manzoni e tutti i grandi maestri della *mimesis* abbiano trasformato quel (mondo) scrivibile in modo radicale, da veri demiurghi, gettando le fondamenta di un nuovo cosmo letterario. Possiamo definirlo come Reale verosimile (simile al Vero), Mondo dei Testi oppure Scrivibile Arricchito ma poco importa⁴. Permane questa perplessità giocosa di certi prosatori degli ultimi decenni che si dimostrano incapaci di superar la soglia di quel Reale catturato così vigorosamente nelle loro finzioni da scrittori come Dickens o Thomas Mann. Quantunque i **significati** balenino ancora in lontananza, il loro carattere inafferrabile è sempre più visibile. L'intero negoziato del creatore con la sua materia prediletta si svolge adesso al solo livello dei **significanti**. Tanti secoli di semiosi illimitata hanno prodotto una mutazione cruciale nel Regno delle Lettere: oggi non riusciamo più a far altro che escogitar segni di segni.

In questo clima ostile, pochi hanno ancora il coraggio – estetico, morale – a pensare a Edipo o a sua figlia, Antigone, e a prenderli come modelli. La grande risata soppianta la *kàtharsis* e soffoca il sublime.

¹ Cf. Gianni Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989; cit. versione romena Pontica, Constanta 1995, pp. 9-15; 30-31.

² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, *passim*.

³ Cf. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York and London 1989.

⁴ Hanibal Stănculescu, *Repere italiene în romanele lui Umberto Eco*, Ed. Universității București, 2007, pp. 219-220.

Deridere non è un peccato e molto prima dei postmoderni l'hanno praticato Rabelais, Ariosto, Cervantes e Sterne che ci piace considerar 'moderni' facendo uso eccessivo di questo termine così problematico.

Gli scrittori postmoderni hanno sì abolito i confini tra arte aulica, destinata ai soli iniziati, e arte **pop** come afferma Ceserani⁵, attuando forse in tal modo un'idea cara ai filosofi dei Lumi, ma sono loro veramente pronti a negare per sempre il valore del tragico e del sublime? Sono veramente morte, decisamente defunte queste due modalità di manifestazione dell'anima e della volontà umana? Sembra piuttosto che il postmoderno, benché non torni alla tragedia, provi di ridarsi una specie di **catarsi minore** imperniata in certo qual modo sull'ironia, sulla derisione. È questo, credo, un tentativo di recupero di quella sostanza ontica che sfortunatamente vediamo perder forza negli scritti letterari col passar dei secoli, un punto di crisi senza precedenti registrandosi proprio in questo periodo di apparente trionfo del tardo capitalismo⁶.

Se questa è la giusta angolazione, allora il sublime si delinea eventualmente come categoria sospesa e non esaurita poiché non di rado lo vediamo far capolino negli esperimenti narrativi di Alessandro Baricco e Umberto Eco per far solo due esempi di scrittori italiani. Non mostra certo le classiche fattezze ma si manifesta soprattutto come una sorta di **ansietà da sublime**.

Siccome abbia già menzionato il nome di Umberto Eco, il più dotto tra i postmoderni italiani, diventa attraente un percorso induttivo incentrato sui suoi scritti narrativi che metta in risalto questo tipo di angoscia estetica ben palese, mi pare, dietro i sintomi di una molto più nota sofferenza e cioè il mal d'amore.

Costante nel suo fare didattico, Eco pubblica tre anni dopo l'apparizione del suo primo romanzo le *Postille a Il nome della rosa*, programma estetico svelato *post factum* e raccolta di istruzioni d'uso per il lettore che si lascia sedurre da questo falso giallo ambientato nel tardo medioevo⁷. È qui che Eco s'allontana dalle strategie letterarie della neoavanguardia e afferma la sua recisa propensione al postmodernismo, magari di stampo americano, e fornisce come tale al potenziale fruitore de *Il nome* una definizione di questa eresia letteraria, poiché così viene percepita in Italia! Tutto gira in una maniera un po' strana intorno al sentimento d'amore:

⁵ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 9-42.

⁶ Cf. Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, *New Left Review*, n. 146 (1984); trad. It. *Il Postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.

⁷ Umberto Eco, *Postille...*, Bompiani, Milano 1984.

La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato con ironia, in modo non innocente. Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle 'ti amo disperatamente', perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: 'Come direbbe Liala, ti amo disperatamente'. A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia... Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore ⁸.

Molti hanno giudicato correttamente questa professione di fede sottolineando, tra l'altro, la risposta non distruttiva che il postmoderno oppone al moderno e che consta in quella rivisitazione ironica, non innocente di un passato divenuto ormai sostanza di noi tutti. Però, pochi, almeno finora, abbiano disbrogliato attentamente un altro codice che sottosta a questo programma: ovviamente, Eco vi propone anche un abbozzo di una possibile fenomenologia erotica postmoderna. Il fatto è importante perché schiude nuove vie di interpretazione del primo romanzo e, nella fattispecie, delle tribolazioni amorose del novizio benedettino Adso da Melk, gettando una nuova luce anche sui protagonisti dei futuri romanzi dove il motivo della malattia da amore viene sfruttato in altri vari modi essenzialmente non dissimili da quello adoperato ne *Il nome*.

Quali sarebbero le costanti di questa appena schizzata fenomenologia erotica? Prima di tutto occorre mettere in risalto il fatto che l'uomo postmoderno (*homo postmodernus*) sembra sia riuscito a far suo in gran misura il rituale erotico ancor vivo nel medioevo crepuscolare e soprattutto quei modi stilizzati e standardizzati del sentire amoroso⁹. Parlare d'amore oggidi è ancora possibile, ma solo attraverso forme culturali prescritte. I due attanti coinvolti nel commercio erotico, il corteggiatore e la corteggiata, sono secondo Eco molto competenti nel comunicar le loro palpitazioni d'amore in un linguaggio prefabbricato. La disperazione sì che può essere

⁸ Cit., pp. 38-39.

⁹ Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*, H.D. Tjeenk Willink & Zoon, N.V. Haarlem 1963; trad. rom. *Amurgul Evului Mediu*, Humanitas, Bucuresti 2002, pp. 152-180.

ancora vissuta, espressa e finalmente trasmessa al destinatario; l'estasi non è sparita ma si risolve piuttosto attraverso costrutti culturali mentre il meccanismo dello slancio empatico che spinga l'essere innamorato a ,uscir fuori di sè' non funziona più. L'uomo e la donna sanno già tutto in quest'epoca di innocenza perduta e, come tale, in veste di amanti, devono ricorrere a forme convenzionali di comunicazione riprese casomai dagli scritti di qualche Barbara Cartland¹⁰. Mai, però, dalla grande letteratura. Così risulta dal breve e scherzoso *excursus* fenomenologico propostoci da Umberto Eco.

È chiaro che la sola via da seguire in questa situazione è un continuo raschiar palinsesti da dove estrarre ipercodificate sentenze. Niente brividi, niente tumulti dell'animo. Questa ludica psicologia descrittiva non lascia spazio di manovra per la sofferenza struggente, per l'abbandono di se stesso, per quelle fantasiose proiezioni che abbiano al centro l'amato o l'amata. Sparisce ogni traccia di spontaneità o di profondità. L'uomo postmoderno sembra non ami gli abissi della coscienza e preferisce la terra ferma del già detto e sperimentato agli scossoni affettivi senza controllo. A differenza della aristocrazia medioevale la quale inventava, come osserva Huizinga, delle forme convenzionali di comportamento traducendole in una dicitura poetico-narrativa per attenuare le asperità della vita reale senza allontanarsene troppo, l'uomo postmoderno ama inebriarsi di significanti che abbiano assorbito tutta la forza dei significati smorzando la carica vitale del referente. In tal modo, l'amore diventa un problema di mera competenza culturale.

È proprio questo il nocciolo del dibattito e un caso di *love at first sight* come quello che sconvolge il giovane Adso da Melk ci offre vari addentellati per l'analisi del comportamento da spasimante e delle strategie comunicative di un eroe a prima vista tipico per la mentalità medioevale.

Bisogna far menzione sin dall'inizio del fatto che Adso, il discepolo di Guglielmo da Baskerville, è monaco, più precisamente novizio benedettino. È, poi, discendente di un'illustre familia di nobili tedeschi che lo avevano destinato al convento e non l'avevano affatto lasciare contaminarsi della vita mondana. Fatto sta che il monastero con a capo l'abate Abbone non garantisce al novizio una condizione di assoluta purezza. Tutt'altro, è proprio il luogo dove Adso conosce la donna e vive la sua prima e ultima esperienza erotica: una contadinella che vende i suoi favori per un pezzo di carne di maiale – era un periodo di carestia – seduce il giovanotto nella

¹⁰ La Cartland all'italiana è quella Liala a cui accenna Eco nella sua ben nota definizione del postmodernismo riportata sopra. Il suo vero nome è di per sè un capolavoro: Amalia Liana Cambiasi Negretti!

cucina dell'abbazia. Ormai vecchio, Adso, stendendo la cronaca dei fatti cui era stato partecipe accanto a Guglielmo, si rende conto che la spinta di ricordare i propri patimenti d'amore nasce sia dal pentimento sia *dall'insufficienza di quello stesso pentimento*¹¹. Ad ogni modo, il vecchio Adso ricorda non solo i particolari di quell'incontro ma anche la sua strana incapacità di allora di trovar espressione verbale per le sue fresche emozioni: *la mia lingua e la mia mente non erano state educate a nominare sensazioni di quella fatta*¹². La cultura del suo ceto aristocratico non gli serve poiché non la possiede e, *faute de mieux*, da classico eroe postmoderno, il giovane benedettino fa sempre ricorso al patrimonio culturale che gli sta a cuore, a quello che conosce, e cioè all' Antico Testamento, commettendo prima un peccato carnale eppoi anche un sacrilegio che lo aiuta a superare l'iniziale paralisi mentale. D'un tratto, la fanciulla gli appare come la vergine nera ma bella (*nigra sed formosa*) di cui parla il *Canticum Canticorum*. Come prescrive la vulgata postmoderna, Adso produce immediatamente l'idonea citazione – che la fanciulla non capisce ma ne intuisce il senso generale - e di questa guisa le sensazioni del giovane vengono convalidate dalla tradizione teologico-culturale che offre all'ingenuo peccatore una sorta di giustificazione *ad hoc*. Poi, stralci di salmi e altri testi ripresi dalle Scritture concorrono all'impressione generale che estasi erotica ed estasi mistica fossero – associati ai corrispondenti abissi – molto simili.

Infatti, sin dalle prime palpitazioni, l'impulso che spinge il monacello sulla via voluttuosamente pericolosa del sesso si dimostra un'esperienza mediata o, meglio dire, viziata dai codici culturali che governano le sue rappresentazioni. Il quadro si riempie così di forti tinte laiche e il vecchio monaco che aveva pianto da giovane per il suo peccato, ora, dopo anni e anni, crede che nella vicenda peccaminosa in cui era stato coinvolto a quel tempo *avvenne qualcosa che in sé, naturaliter, era buono e bello*¹³.

Adso avverte i bizzarri sintomi della malattia che lo stava invadendo e confessa tutto a frate Guglielmo ma il francescano pesa l'accaduto in una maniera piuttosto boccacesca. Il lavacro della confessione non libera il peccatore del suo incubo e neppure le passeggiate, il mettersi a correre o l'aspirar l'aria fredda a pieni polmoni perché è già ossessionato dalla ragazza, sintomo basilare della sofferenza da amore:

Invano. Io pensavo alla fanciulla. La mia carne aveva dimenticato il piacere, intenso, peccaminoso e passeggero (cosa vile) che mi aveva dato il congiungermi

¹¹ Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1981, p. 246.

¹² Ibidem, p. 247.

¹³ Ibid., p. 253.

*con lei; ma la mia anima non aveva dimenticato il suo volto, e non riusciva a sentire perverso questo ricordo, anzi palpitava come se in quel volto risplendessero tutte le dolcezze del creato*¹⁴.

L'operazione è allo stesso tempo psicologica e culturale: la donna viene sottoposta ad una trasformazione che sulla scia dei poeti dolcestilnovisti potrei definire con il termine di **angelicazione**. Adso continuerà a investigarsi da solo durante una delle scorribande in biblioteca e cercherà nelle pagine dei dottori della Chiesa altri ed altri argomenti in appoggio a questo mutamento che modifica totalmente i dati del suo incontro con la contadinella in causa. È convinto che si tratta di una malattia vera e propria, ma i rimedi non s'intravedono nelle pagine dei dottori cristiani o pagani di pari saggezza. Al contrario, fra Massimo da Bologna col suo *Speculum amoris* adorno di miniature rappresentando tra l'altro vari animali a coppia non fa altro che eccitar la mente del novizio dove s'accende di nuovo l'immagine della ragazza. Santa Hildegarda lo convince che la sua malinconia da amore, *nigra et amara*, è segno di perdita di quel stato armonioso che l'uomo prova in paradiso ed è prodotta dal soffio del serpente... Avicenna descrive accuratamente i sintomi specifici della malattia di cui soffre Adso parlando di un pensiero assiduo di natura melanconica, nato in seguito al pensar e ripensar le fattezze, i gesti o i costumi di una persona di sesso opposto. Non essendo soddisfatto, il pensiero diventa ossessivo. Come rimedio sicuro, Avicenna suggerisce il matrimonio, ma il nostro eroe aveva fatto promessa di castità perpetua.

Sta qui il nodo del problema perché il novizio si trova dinanzi ad una opzione capitale: rinunciare alla vita monastica o rimanere per sempre lontano dal fascino del mondo laico. Eco ama complicar le cose e propone rimandi ad un piano **metaletterario**, cioè a quel livello dove la finzione parla di se stessa. In questo senso, uscir dalla condizione monastica diviene per l'eroe postmoderno una scelta terribile. In apparenza, tutto gira intorno al problema del sacrificio perché Adso assiste alla messa agli arresti della fanciulla – di cui non conosce neppure il nome – effettuata dagli uomini dell'inquisitore Bernardo Gui. Il verdetto è chiaro, la poveretta sarà data alle fiamme perché considerata strega e, prima del supplizio, appena riesce a gettar qualche sguardo disperato al suo amante. Per due volte Adso vuol intervenire e per due volte il braccio fermo di Guglielmo, che agisce chiaramente da sostituto di Eco in questo punto, lo obbliga a rinunciare. La fanciulla non può esser salvata, ma la mossa avventata dell'eroe non è tanto umana quanto estetica. Adso vuol superar i condizionamenti postmoderni ed

¹⁴ Ibidem, p. 281.

evadersi nel territorio del tragico. Il suo intervento non può avere evidentemente come esito il cambiamento del destino della ragazza, potrebbe solamente aiutar lui stesso **a raggiungere il sublime** proprio perché il gesto avrebbe un'aura di pura gratuità. È una prova indiscutibile che l'ansietà da sublime di cui parlavo prima si manifesta pienamente nella narrativa postmoderna ,classica'.

Un altro malato d'amore creato da Eco è Baudolino, il protagonista del romanzo omonimo, una struttura narrativa segnata da una finzionalità ancor più aperta per rapporto al *Nome della rosa*. Figlio di contadini, Baudolino riesce a ottenere la protezione dell'imperatore Federico Barbarossa che si occupa della sua educazione e va fino all'adozione dell'abile adolescente. Costui, per sfortuna, s'invaghisce della moglie imperiale, la giovanissima Beatrice. La bellezza dell'imperatrice, che *sembrava dominare nel fulgore della sua grazia tutti quelli che l'attorniano*¹⁵, colpisce fortemente il cuore dell'inesperto giovane e se si volesse parlare di eziologia in questo caso... la sola formula credibile sarebbe *coup de foudre*. Siamo di nuovo confrontati con una situazione di blocco perché si tratta chiaramente di un amore impossibile. Al primo incontro con la donna, a corte, il fanciullo avverte per primo una sintomatologia mai sentita:

*Baudolino fu sul punto di perdere i sensi, si sentì mancare la luce d'intorno e le orecchie suonare come le campane di Pasqua...*¹⁶.

Ma nella notte seguente non riesce a dormire, non risente in sé stesso la forza di giubilare e piange *per l'insostenibile ardore di quell'ignota passione*¹⁷. Da figlio onesto, richiede a Barbarossa il permesso di recarsi a Parigi per completar la sua formazione e trova così un rimedio temporaneo per la sua sofferenza. Invano, poiché l'immagine di Beatrice lo tortura giorno e notte e Baudolino è costretto a far uso di quel toccasana specifico per l'eroe postmoderno e cioè la cultura, che nel suo caso (ma non esclusivamente, come si sa) si traduce in un'intensa produzione di finzioni, di ,menzogne'. Precoce produttore di testi – inizia a quattordici anni a stender su una pergamena rubata dalla Cancelleria dell'Imperatore le *Gesta Baudolini* –, incomincia a Parigi a comporre ardenti lettere d'amore rivolte all'imperatrice e ovviamente non ha il coraggio di spedirle. Anzi, immagina anche delle risposte appassionate essendo lui stesso mittente e ricevente. Più

¹⁵ U. Eco, *Baudolino*, Bompiani, Milano 2000, p. 53.

¹⁶ *Ibidem*, p. 54.

¹⁷ *Ivi*.

tardi, di ritorno alla corte imperiale, mostrando le lettere alla sua amata, si accorge del fatto che il suo amore era senza dubbio corrisposto, ma ugualmente impossibile. Il timido bacio che i due amanti scambiano a quel punto sfiora il **sublime**..., ma di nuovo Eco vuol farci pensare al metaromanzo che si è proposto di costruire nel corpo della narrazione propriamente detta: Baudolino e Beatrice sembrano incarnare la coppia Autore Modello-Lettore Modello, dal primo derivando il secondo come virtualità e strategia testuale. Da possibile attante (*actant*), il Lettore Modello diventa personaggio.

Una simile panacea adopera il personaggio centrale del romanzo *L'isola del giorno prima*, Roberto de la Grive, quando, giovanissimo anche lui, s'innamora di una bellezza pidocchiosa. Il fatto non è sorprendente, siamo in piena epoca barocca ed Eco sa bene che i suoi competenti lettori ricorderanno quel poeta, Anton Maria Narducci, che dedicò un sonetto ad una donna adornata da tali bestioline. Eccone un breve campione:

*Sembran fere d'avorio in bosco d'oro
le fere erranti onde sì ricca siete;
anzi, gemme son pur che voi scotete
da l'aureo del bel crin natio tesoro...*

L'amico francese di Roberto, Saint-Savin, libertino e letterato, crede che una ben fatta lettera d'amore possa aiutarci. Nel comporla, appare la distinzione chiara tra **passione sentita** le cui difese son prese dal malato d'amore, e **passione espressa** che diluisce la prima ma non porta necessariamente alla sua sparizione. Saint-Savin conosce bene il processo e il profitto che si può avere praticando simili esercizi di maniera e spiega tutto al suo discepolo:

*Quando la natura vien meno, rivolgiamoci all'arte... Un gentiluomo si compiace sovente di stilar lettere per una dama che non ha mai veduto, e io non sono da meno. Non amando, so parlare d'amore meglio di voi, che l'amore rende muto*¹⁸.

Il risultato è piuttosto comico perché la squaldrina, esperta, fa finta di non capire le manovre cerimoniose di Roberto e non accetta quella raffinata dichiarazione d'amore. Spariscono i sintomi, il giovane fa a pezzi il bigliettino, ma un'altra malattia sembra invaderlo, la smania di produr testi letterari.

¹⁸ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, Bompiani, Milano, pp. 111-112.

Un personaggio relativamente interessante per la tesi che sto sostenendo in questo saggio può esser considerato il protagonista del romanzo *La misteriosa fiamma della regina Loana*¹⁹. L'antiquario Bodoni ha perso quasi completamente la memoria e gli è rimasta solo una specie di memoria di carta fatta da citazioni di vari autori. Alla ricerca di un'identità perduta se non proprio di una coscienza, divora la biblioteca di suo nonno, rilegge libri e riviste della sua infanzia e giovinezza, ascolta canzoni dell'epoca fascista e cerca di ricostruirsi. Casualmente, si produce così anche il riviver mediato di qualche possibile amore o passione che fosse. Bodoni muore e mentre si spegne sembra sentire qualcosa di molto rassomigliante all'estasi erotica.

Naturalmente, il ciclo di questi malati d'amore sarebbe zoppo senza Jacopo Belbo, uno degli eroi che Eco ci propone nel *Pendolo di Foucault*²⁰. A proposito di Adso da Melk ho espresso un parere circa l'incapacità di quel personaggio di superar la condizione, l'estetica e la poetica postmoderne anche se fortemente sconvolto da una ovvia propensione al sublime. Belbo, perpetuo adolescente, riesce a superar quegli ostacoli e si afferma come eroe tragico. Benché fosse travagliato da un amore infelice sin dalla prima giovinezza e incapace poi, più tardi, di conquistar un'affascinante donna, Lorenza Pellegrini; benché fosse un accanito sostenitore di quel gioco combinatorio in cui vengon coinvolti anche i suoi amici filosofi e letterati e che s'incentra sull'idea di un Complotto Universale che sfortunatamente forze misteriose prendono sul serio, Jacopo accede alla **condizione eroica** e s'avvicina al sublime: accetta una carica ontologica enorme, vuol agire, vuole por argine alla violenza e, come tale, al fin fine, pare normale che venga abbattuto dalle legioni del male. D'altronde, è proprio questo il suo indiscutibile trionfo.

¹⁹ Idem, Bompiani, Milano 2004.

²⁰ Idem, Bompiani, Milano, 1988.