

«IL MUTO DISCORSO DELLA PIETRA ISTORIATA»: IL PORTALE DI MOISSAC NEL «NOME DELLA ROSA»

Davide Lazzaroni

Pubblicato: 8 gennaio 2026

Abstracts

The article examines the role of the abbey portal in *The Name of the Rose*, modeled after that of Saint-Pierre in Moissac, as a privileged example of intersection between the medieval experience of art and literary theory. In the novel, Adso of Melk's description takes the form of an *épiphysis* that not only reproduces the artistic object but transforms it into an interpretive key to the whole narrative. The portal is not a mere backdrop but a semantic and narrative hinge guiding the reading in an apocalyptic direction. The analysis highlights, on one hand, the perceptual and multisensory dimension of beholding the monument, and on the other, the role of *épiphysis* as a space of interpretive cooperation between author and reader. Finally, the literary reconstruction of the portal proves to be permeable to the protagonist's cultural and spiritual projections and shaped by the cinematic 'scopic regime' informing Eco's writing. The «carved stone» thus becomes a hermeneutic threshold, an *exemplum* of critical reception of the Middle Ages and a reflection on the relationship between image and word.

L'articolo analizza il ruolo del portale dell'abbazia del *Nome della rosa*, modellato su quello di Saint-Pierre a Moissac, come esempio privilegiato di intersezione tra esperienza medievale dell'arte e teoria della letteratura. Nel romanzo, la descrizione di Adso da Melk si configura come un'*épiphysis* che non solo restituisce l'oggetto artistico ma lo trasforma in chiave interpretativa dell'intera vicenda. Il portale non è un semplice sfondo, bensì uno snodo semantico e narrativo che orienta la lettura in senso apocalittico. L'indagine mette in luce, da un lato, la dimensione percettiva e multisensoriale dell'osservazione del manufatto, dall'altro la funzione dell'*épiphysis* come spazio di cooperazione interpretativa tra autore e lettore. Infine, la ricostruzione letteraria del portale risulta permeabile alle proiezioni culturali e spirituali del protagonista e dipendente dal 'regime scopico' cinematografico che informa la scrittura di Eco. La «pietra istoriata» diventa così soglia ermeneutica, *exemplum* di ricezione critica del Medioevo e riflessione sul rapporto tra immagine e parola.

Parole chiave: arte romanica; cultura visuale; 'épiphysis'; regime scopico; studi esperienziali.

Davide Lazzaroni: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
✉ davide.lazzaroni@studio.unibo.it

Copyright © 2025 Davide Lazzaroni
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

A pagina 63 del *Nome della rosa*,¹ vale a dire all'inizio della Sesta² del primo giorno, i due protagonisti Adso da Melk e Guglielmo da Baskerville si recano a vedere la chiesa dell'abbazia di cui sono ospiti. Dall'osservazione del portale, in particolare del timpano, scaturisce una lunga descrizione che viene sornionamente introdotta da una reticenza («una visione di cui ancor oggi a stento la mia lingua riesce a dire», Ndr, p. 64) e che sarà poi interrotta bruscamente dall'apparizione del monaco Salvatore. Il modello, non dichiarato, è quello dell'abbazia di Saint-Pierre a Moissac, come è stato riconosciuto da più parti e, infine, da Umberto Eco stesso.³ Il portale viene descritto per ben sette pagine (Ndr, pp. 63-69) e, come si analizzerà, svolge un importante ruolo nell'interpretazione dell'intera vicenda del romanzo da parte dei protagonisti. Scopo di questo lavoro è contribuire all'indagine sulla presenza di opere d'arte nei romanzi di Eco e sulla loro funzione all'interno dell'economia testuale. Argomento rilevante non foss'altro che per il continuo e variegato interesse teorico di Eco per i due campi, il ruolo – retorico, ‘realistico’, ermeneutico – delle opere d'arte nei romanzi rimane invece una questione ancora poco esplorata nella pur copiosa bibliografia sulle prove narrative dell'autore.⁴ Il portale, scelto in quanto caso di studio particolarmente pregnante, e la sua descrizione verranno dunque analizzati da due punti di vista privilegiati: l'esperienza medievale dell'arte e la teoria della letteratura, con particolare attenzione al tema dell'*épiphysis*.

Il portale e il suo doppio: scarti, aggiunte e punti di contatto tra scultura e romanzo

A Moissac, in un profondo portico dalla volta a botte addossato al muro sud della torre occidentale della chiesa è inserito il timpano, un monumentale rilievo semicircolare [vd., in calce, fig. 1] incorniciato da un archivolto a tre ordini leggermente acuto, quest'ultimo decorato con

¹ U. Eco, *Il nome della rosa* (1980), Milano, La nave di Teseo, 2020. D'ora in poi questa edizione del romanzo sarà designata con l'abbreviativo Ndr nel testo.

² Il tempo del racconto è scandito dalle ore canoniche, come usava nelle abbazie benedettine e in tutte le altre comunità religiose dell'epoca. Altro riferimento per la «struttura ferrea a ore del giorno» è l'*Ulisse* di James Joyce, cfr. Id., *Postille a «Il nome della rosa»*, già in «Alfabeta», XLIX, 1983, pp. 19-22, ora in Ndr, pp. 581-617: 595.

³ L'identificazione del portale con quello di Moissac era già stata proposta da P.K. Klein, *Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XII^e s. : Moissac - Beaulieu - Saint-Denis*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», XXXIII, 1990, pp. 317-349: 317-318 n. 2. Ma soprattutto è Eco stesso, in U. Eco, *Les séma phores sous la pluie I e II*, «Golem», VII-VIII, 2002, s.p., a citare i portali di Moissac e Vézelay nel *Nome della rosa* come esempi di «ekfrasi occulta». Per l'identificazione dei modelli per l'abbazia in generale e della biblioteca, vedi per esempio V. Trione, *L'idea fissa. Umberto Eco e le arti*, in U. Eco, *Sull'arte. Scritti dal 1955 al 2016*, a cura di V.T., Milano, La nave di Teseo, 2022, pp. XIII-XLVIII: XVI e T. Stauder, *Colloqui con Umberto Eco*, Milano, La nave di Teseo, 2024, pp. 52-53.

⁴ Un abbozzo di analisi sul tema era stato proposto da J. Testanière, *L'épiphysis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco*, «Cahiers d'études romanes», XXIV, 2011, pp. 353-371, doi 10.4000/etudesromanes.1056, che però non si sofferma granché sul *Nome della rosa*.

motivi fitomorfi.⁵ Sostengono il tutto un architrave e un *trumeau* (cioè il pilastro centrale del portale) scolpiti e due stipiti dal profilo a cuspide. La scena principale rappresentata [vd., in calce, fig. 2] è costruita secondo una concezione gerarchica: il Cristo in maestà è evidentemente la figura dominante, seguita per dimensione dai due serafini, dal tetramorfo e in ultimo dai ventiquattro vegliardi in adorazione. L'apparato scultoreo del timpano riprende quasi alla lettera alcuni passaggi dell'*Apocalisse* biblica – a cui lo stesso Eco si rifà, anch'egli talvolta parola per parola –,⁶ seppur rappresentando un'immagine 'sintetica' che combina elementi dei capitoli IV e V e di *Isaia* VI, 2, omettendo alcuni dettagli e aggiungendone altri.⁷

Nel romanzo Eco forza l'interpretazione del timpano come immagine della fine dei tempi, a tal punto che Adso si chiede se si trovi «in un luogo amico o nella valle del giudizio finale» (Ndr, p. 68). Questo aspetto è ancora più evidente nel film di Jean-Jacques Annaud,⁸ dove viene utilizzata una copia fedele del portale di Moissac in cui però è innestato il fregio dei resuscitati di un altro importante portale romanico, quello di Saint-Lazare ad Autun.⁹ Se ciò è ovviamente funzionale a un meccanismo intertestuale¹⁰ e alla narrazione, tanto che lo stesso Guglielmo sospetterà che dietro agli omicidi si celo uno schema derivato dall'*Apocalisse*, facendo poi ammenda nel finale (Ndr, pp. 570-571), in realtà, come dimostra in maniera convincente Peter K. Klein,¹¹ nel timpano non è rappresentato un Giudizio Finale. Bisogna infatti distinguere tra escatologia «presente» (o «eterna») e «futura» – cioè tra gli eventi, individuali e universali, che *portano* alla fine dei tempi e la fine dei tempi *stessa* –, e, in quest'ultima, separare ancora la Seconda Parusia dal Giudizio Finale propriamente detto, e quindi allo stesso modo tra teofanie presenti e future.¹² In questo senso, nel timpano di Moissac si dovrebbe piuttosto vedere la rappresentazione di una escatologia 'presente' o 'eterna' che è preceduta dall'infanzia di Cristo, rappresentata nel muro inferiore di sinistra del portico, e seguita, con implicito accenno a un futuro Giudizio Universale, dalle scene a sfondo morale del muro di destra.

⁵ Gran parte dei dati e delle informazioni per la descrizione del portale che seguiranno proviene da M. Schapiro, *La scultura romanica di Moissac*, in *Arte romanica*, trad. it. di A. Sofri, Torino, Einaudi, 1982, pp. 145-291: 221-277 [ed. or. *Romanesque Art: Selected Papers*, London, Chatto & Windus, 1977]. Per una bibliografia sul tema aggiornata, seppur indicativa, vedi Q. Cazes, C. Fraïsse, *Le cloître et le portail de Moissac. Chefs-d'œuvre de l'art roman*, Bordeaux, Sud Ouest, 2023, p. 236.

⁶ Vd. per esempio alcuni confronti proposti da S. Bisol, *Umberto Eco: i segni del figurativo nella produzione saggistica e romanzesca*, «Letteratura e arte», V, 2007, pp. 141-160: 155-156, che evidenzia anche il rapporto tra il testo biblico e alcuni passaggi della *Misteriosa fiamma della regina Loana*, quinto romanzo di Eco risalente al 2004. In generale, a proposito dell'interesse dell'autore per l'*Apocalisse* e sui risvolti che questo ha avuto sulla sua produzione saggistica e romanzesca, cfr. G. Palazzolo, *Umberto Eco e l'Apocalisse* [pagina consultata il 28 ottobre 2025], «Italianistica Debreceniensis», XXVIII, 2022, pp. 146-159: cfr. in particolare le pp. 153-155 per le analisi dedicate al *Nome della rosa*.

⁷ Ad esempio, come notava Schapiro (M. Schapiro, *La scultura romanica di Moissac*, cit., p. 222), vengono tralasciate le «sette lampade di fuoco che bruciano davanti al trono» e i «lampi» che nel testo – assieme ai «tuoni e le voci», ovviamente non rappresentabili – provengono dal trono stesso. In generale, per un riassunto sul dibattito circa le fonti iconografiche del portale vedi P.K. Klein, *Programmes eschatologiques...*, cit., pp. 320-321. Invece, sul problema della visualizzazione dell'*Apocalisse* e di altri passaggi biblici vedi U. Eco, *Noterelle su Beato*, in *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 227-259: 235-248.

⁸ *Il nome della rosa* (*The Name of the Rose*), J.-J. Annaud, 1986.

⁹ P.K. Klein, *Programmes eschatologiques...*, cit., p. 318.

¹⁰ Adso da Montier-en-Dier, figura realmente esistente vissuta nel X secolo e da cui sono riprese alcune caratteristiche per il personaggio di Adso da Melk, è appunto autore di un testo sulla fine dei tempi, il cosiddetto *Libellus de antichristi* (o, più propriamente, *Epistola ad Gerbergam reginam de ortu et tempore Antichristi*). Viene citato esplicitamente in Ndr, p. 110.

¹¹ P.K. Klein, *Programmes eschatologiques...*, cit., pp. 319-330.

¹² Questa è, come riporta Klein, una distinzione della teologia moderna; infatti, in quella medievale 'escatologia' non era un termine utilizzato. Nondimeno si distingueva tra teofania 'presente' e 'futura', come pure tra Seconda parusia e Giudizio finale.

Il portico è invece decorato nei muri interni inferiori, come già accennato, da episodi dell’infanzia di Cristo nel lato destro [vd., in calce, fig. 3] e, in quello di sinistra, dalla parabola di Lazzaro e Dives¹³ e dalle scene del *Castigo dell’Avarizia* e quello della *Lussuria* [vd., in calce, fig. 4]. Il fregio istoriato che corre sopra alle arcate entro cui sono collocati i rilievi è decorato con gli episodi della *Presentazione al Tempio* e della *Fuga in Egitto* nella parete est [vd., in calce, fig. 5] e con scene della parabola di Lazzaro e Dives in quella ovest [vd., in calce, fig. 6].

L’architrave, probabile elemento di *spolia*,¹⁴ è decorato da un fregio di dieci rosette inguainate da un canapo che si origina dalle bocche dei due mostri posti alle estremità.

Nei due stipiti dal profilo dentellato sono intagliate due contorte figure: a sinistra troviamo un san Pietro poggiante su un leone (oggi, a dire il vero, difficilmente distinguibile dai piedi dell’apostolo) [vd., in calce, fig. 10], a destra invece il profeta Isaia recante un rotolo dispiegato ad annunciare l’Incarnazione [vd., in calce, fig. 11].

La faccia esterna del *trumeau* è scolpita con tre coppie sovrapposte di leoni e leonesse [vd., in calce, fig. 7], mentre nei lati si trovano due figure piuttosto allungate, san Paolo [vd., in calce, fig. 8] e un profeta barbuto dalle gambe incrociate, identificato in genere, e il romanzo non fa eccezione, come Geremia [vd., in calce, fig. 9].

Infine, all’esterno del portale si trovano due figure poste sopra i capitelli delle due lesene [vd., in calce, figg. 12-13] che lo incorniciano come un arco trionfale¹⁵ e che rappresentano rispettivamente l’abate Roger e un santo identificato con san Benedetto, istituendo simbolicamente una connessione tra il fondatore dell’ordine benedettino e l’abate dell’epoca di una comunità organizzata proprio sulla Regola del santo nursino.¹⁶

Se è sostanzialmente certo che tutti gli apparati scultorei furono realizzati tra gli ultimi due decenni del XI secolo e la prima metà del XII, non si riscontra però accordo unanime tra gli studiosi riguardo alle datazioni precise. Non avendo a disposizione documenti di prima mano, coloro che si sono occupati degli apparati scultorei del portale di Moissac si sono sempre basati su confronti e ipotesi di vario tipo.¹⁷

Tornando al romanzo, quando Adso descrive le «visioni orribili a vedersi» (NdR, p. 67) ai lati del portale è evidente che stia facendo riferimento a un apparato scultoreo piuttosto differente da quello di Moissac. Mancano del tutto le scene del muro di destra, quelle dell’infanzia di Cristo, come pure i rilievi del fregio del muro opposto con la parabola di Lazzaro e Dives: in generale, quindi, sono espunte tutte le raffigurazioni legate a temi evangelici, pure se a sfondo morale. Al contrario, sono invece aggiunti «altri volti e altre membra» e una lista di virtualmente «tutti gli

¹³ Quest’ultima, anche conosciuta come parabola di Lazzaro e del ricco epulone, è raccontata unicamente in *Luca XVI*, 19-31.

¹⁴ Secondo Schapiro l’architrave costituisce un elemento «non romanico» a causa dell’estraneità del rilievo rispetto al timpano, cfr. M. Schapiro, *La scultura romanica di Moissac*, cit., pp. 151-152.

¹⁵ Schapiro paragonava il portico ad un arco di trionfo per il «raggruppamento e la concentrazione delle sculture» (ivi, p. 221). Ciò non deve stupire data la relativa vicinanza di Moissac alla zona provenzale, ricca di monumenti superstizi di epoca romana.

¹⁶ In questo senso l’abate Roger si rifaceva probabilmente a ciò che aveva fatto, sebbene in maniera meno immediata, il suo predecessore Anquétil nell’epigrafe della sua lastra funeraria nel chiostro. In essa, come ricostruisce I.H. Forsyth, *The Date of the Moissac Portal*, in R.A. Allan, K.T. Ambrose (eds.), *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 77-100: 93 e 99, le iniziali «V.V.V.» riprendono il «Vir vitae venerabilis» con cui Gregorio Magno apre la sua biografia di san Benedetto.

¹⁷ Per un riassunto delle vicende relative alla datazione, cfr. Ead., *Narrative at Moissac: Schapiro’s Legacy*, «Gesta», XLI, 2002, 2, pp. 71-93: 87 e, per una nuova ipotesi, cfr. Ead., *The Date of the Moissac Portal*, cit.

animali del bestiario di Satana», letti sempre in opposizione alla scena del timpano per «cantarne la gloria con la loro sconfitta» (NdR, p. 67). Quest'ultimi sono ripresi dal *Liber monstrorum de diversis generibus*, dal *Fisiologo* e dal *Bestiario di Cambridge*.¹⁸ La schiera di sculture zoomorfe o a tema demoniaco del portico, comunque già piuttosto nutrita, risulta dunque arricchita a tal punto che per Adso «l'intera popolazione degli inferi pareva essersi data convegno per far da vestibolo [...] all'apparizione dell'Assiso nel timpano» (NdR, p. 68). Alcune scene sono poi riprese ma risemantizzate. È il caso dei due pannelli superiori del muro occidentale, che nel portale di Moissac si leggono come parte della parabola di Lazzaro e Dives – a destra la *Morte del ricco epulone* e a sinistra la sua *Punizione infernale* – e che nel testo sono invece visti come castigo dell'Avarizia («un avaro, rigido della rigidità della morte sul suo letto sontuosamente colonnato, ormai prede imbelli di una corte di demoni») e della Gola («due golosi si straziavano in un corpo a corpo ripugnante»), come pure della 'vera' *Punizione dell'Avarizia*, rappresentata nel pannello inferiore di sinistra dello stesso muro, riletta come punizione dell'Orgoglio («un orgoglioso cui un demone s'installava sulle spalle ficcandogli gli artigli negli occhi»). Lo scopo è chiaro: aumentare la *varietas* di peccati rappresentati. È invece descritta puntualmente la scena del *Castigo della Lussuria* («una femmina lussuriosa nuda e scarnificata, rosa da rospi immondi, succhiata da serpenti», NdR, p. 67). Dunque la scelta di tralasciare o modificare alcune componenti del portale di Moissac e di aggiungerne altre rientra, come già sostenuto, in un coerente disegno dell'autore teso a valorizzare solo le scene di natura escatologica e ad aumentare la ridondanza di elementi infernali e moraleggianti, indirizzando in senso apocalittico l'interpretazione di Adso e quindi la nostra – il che vale anche in misura maggiore, come detto, per il film di Jean-Jacques Annaud. Quest'operazione di *collage* e *assemblage* rende il portale della chiesa abbaziale del *Nome della rosa* una sorta di *revival* medievale in versione scritta, evidenziando inoltre come il medievalismo del romanzo di Eco¹⁹ non sia solo 'passivo', limitato cioè all'utilizzo di un'ambientazione e di elementi del periodo, ma anche, per così dire, 'attivo', dato che la presenza di manufatti storici è integrata da aggiunte e commenti di vario genere: essa, in conclusione, costituisce quindi un *exemplum* di ricezione critica del Medioevo.

Gli studi esperienziali e il portale di Moissac nel «Nome della rosa»

Nel corso delle prossime sezioni si farà riferimento ad alcune nozioni di quel filone di studi della storia dell'arte medievale di recente definito «studi esperienziali»²⁰ e che mira a indagare il contesto percettivo e sensoriale in cui e attraverso il quale le opere d'arte erano fruite. Esso è ormai da qualche decennio assurto a settore di studio complementare alle più classiche metodologie della storia dell'arte – su tutte, particolarmente in Italia, la filologia attributiva o *connoisseurship*

¹⁸ Vedi C. Marmo, *Appendice I*, in U. Eco, *Il nome della rosa* (1980), Milano, Bompiani, 1990, p. 512.

¹⁹ Sul medievalismo di Eco e sul clima in cui il filosofo piemontese si trova immerso negli anni in cui lavora al *Nome della rosa* vedi il fondamentale B. Della Gala, «Ovviamente», *il Medioevo? Note per una lettura metastorica de «Il nome della rosa» di Umberto Eco*, «Griseldaonline», XXI, 2022, 1, pp. 143-156, doi 10.6092/issn.1721. Per un'introduzione al rapporto tra Eco e il Medioevo vedi invece J. Le Goff, *Umberto Eco e il Medioevo*, in J. Petitot, P. Fabbri (a cura di), *Nel nome del senso. Intorno all'opera di Umberto Eco* (2000), Atti del Convegno internazionale (Cerisy-la-Salle, 29 giugno-9 luglio 1996), Milano, Sansoni, 2001, pp. 245-257. Infine, sulle contrastanti tipologie di Medioevo presentate nel romanzo e su altre possibili interpretazioni del testo, cfr. F. Bausi, *I due medioevi del «Nome della rosa»*, «Semicerchio», XLIV, 1, 2011, pp. 117-129.

²⁰ G. Confortin, F. Lollini, *Presentazione e nota dei traduttori*, in H.L. Kessler, *L'esperienza medievale dell'arte*, trad. it. di G. Confortin, F. Lollini, Roma, Officina Libraria, 2023, pp. 7-12: 9 [ed. or. *Experiencing Medieval Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2019].

– sulla scorta di tendenze per lo più provenienti dal mondo accademico anglo-americano. Si parla, a questo riguardo, di «New Art History» per indicare tutti i nuovi indirizzi di studio della disciplina emersi a partire dalla fine degli anni Sessanta e incentrati, solitamente, su riflessioni che considerano la storia dell'arte come parte di una più ampia storia sociale e della cultura.²¹

Tra i precedenti degli studi esperienziali vanno sicuramente annoverate alcune tra le cosiddette ‘svolte’ rilevate più genericamente nell’ambito delle scienze sociali e/o umane: si possono citare, tra le altre, la *spatial turn*,²² la *material turn*²³ e ancora la *sensory turn*.²⁴ In un certo senso l’indirizzo di studi in questione appare quasi come naturale filiazione di tutte queste ‘svolte’ combinate: esse hanno per l’appunto a mano a mano indagato le nozioni di spazio, materialità, sensorialità e *performance* recuperandone la centralità e significatività. Queste tipologie di analisi si sono rivelate valide anche per gli studi storico-artistici perché rimpolpano la riflessione formale e stilistica, incentrata tendenzialmente sul mero aspetto visivo.

Si proverà allora a riportare e analizzare l’«esperienza medievale dell’arte» di un soggetto *sui generis*, Adso da Melk, di fronte al portale della chiesa abbaziale. Le pagine del *Nome della rosa* saranno il punto di partenza di quest’analisi senza nessuna pretesa di universalità: essa non vuole essere uno studio su come un monaco benedettino nella prima metà del XIV secolo potesse percepire il portale di una chiesa²⁵ ma un’interpretazione di come si configura *concretamente* – nel testo – l’esperienza del protagonista di un romanzo storico scritto alla fine del XX secolo ambientato nel Medioevo, per forza di cosa parzialmente anacronistica, e in qualche modo revivalistica.²⁶

«*Nel deliquio dei miei sensi*»: l’esperienza di Adso

Prima di riprendere le pagine della descrizione sono necessarie alcune precisazioni sulla particolare situazione narrativa del *Nome della rosa*.²⁷ I fatti ambientati nel 1327, in cui il protagonista è ancora un novizio benedettino, sono narrate da un Adso giunto alla fine della sua «vita di peccatore» (NdR, p. 27), il cui punto di vista sulle cose è molto cambiato con gli anni: lungi dall’aver seguito la strada razionalista e per certi versi in anticipo sui tempi²⁸ tracciata da Guglielmo, egli, sull’orlo di uno sprofondamento «nella tenebra divina, in un silenzio muto e in una unione inefabile» (NdR, p. 580), ha imboccato la via del misticismo e rimane perciò una «promessa non

²¹ Per una panoramica globale sulle nuove metodologie emerse dopo il Sessantotto, vedi O. Rossi Pinelli, *Le storie dell’arte dopo il ’68*, in *La storia delle storie dell’arte*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 452-484.

²² Per un’introduzione vedi B. Warf, S. Arias, *Introduction: the reinsertion of space in the humanities and social sciences*, in *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, London-New York, Routledge, 2009, pp. 3-10.

²³ Cfr. C. Mukerji, *The Material Turn* [pagina consultata il 28 ottobre 2025], in R. Scott, S. Kosslyn (eds.), *Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences*, Hoboken (NJ), John Wiley & Sons, 2015, pp. 1-13.

²⁴ Per un’introduzione generale, vedi D. Howes, *Afterword: The Sensory Revolution Comes of Age*, «The Cambridge Journal of Anthropology», XXXIX, 2021, 2, pp. 128-137, doi 10.3167/cja390209.

²⁵ Degli ottimi tentativi in questa direzione – tra l’altro relativi proprio a Moissac – sono T.E.A. Dale, *The Nude at Moissac: Vision, Phantasia and the Experience of Romanesque Sculpture*, in R.A. Allan, K.T. Ambrose (eds.), *Current Directions...*, cit., pp. 61-76 e P.K. Klein, *Programmes eschatologiques...*, cit., pp. 342-348. *En passant*, in quest’ultimo caso l’autore considera in maniera molto positiva la ‘ricostruzione’ dell’esperienza del portale che fa Eco attraverso Adso: cfr. p. 346.

²⁶ Certi anacronismi, volendo, sono giustificati dal fatto che il testo che noi leggiamo sarebbe la versione «ottocentesca e neogotica di un manoscritto originale del XIV secolo», come ricorda U. Eco, *Sulla letteratura* (1993), Milano, Bompiani, 2016, p. 232.

²⁷ Di fondamentale importanza sono stati alcuni passaggi delle acute pagine che Costantino Marmo dedica all’analisi del personaggio di Adso; cfr. C. Marmo, *Introduzione*, in U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., pp. v-XXXIV: XXVI-XXXIII.

²⁸ Vedi ivi, pp. XIX-XXIV.

mantenuta».²⁹ Sia per questo radicale cambio di prospettiva che per l'esperienza accumulata in seguito alle vicende successive – che però noi non conosciamo, se non frammentariamente – Adso è sicuramente un narratore in una certa misura inattendibile, pur se consapevole di stare intrecciando ricordi diversi.³⁰ In aggiunta, l'intero testo è al centro di un complesso gioco di cornici³¹ per cui è difficile affermare se quello che leggiamo è *davvero* il testo di Adso.³² Tutti questi aspetti devono portare inevitabilmente a dubitare dell'affidabilità del racconto di Adso in generale. Tuttavia, nel caso specifico delle pagine che verranno analizzate, pure se ci sono alcuni indicatori del ‘gioco’ dialettico tra vissuto e ricordato, mi pare che la «funzione testimoniale»³³ del narratore non risulti così inficiata come in altre parti del romanzo quali, per esempio, quella in cui racconta dell'esperienza sessuale consumata alla fine del terzo giorno.

Per quanto le sensazioni e i pensieri di cui abbiamo traccia siano solo quelli di Adso, possiamo intuire che anche per Guglielmo trovarsi davanti al portale della chiesa sia stata un'esperienza rilevante: il protagonista riferisce infatti che la voce di Salvatore «spezzava la visione perché anche Guglielmo (a quel punto mi ravvidi della sua presenza), sino ad allora perduto nella contemplazione, si volgeva come me» (Ndr, p. 69). Adso si astraе dalle circostanze perché il suo sguardo viene folgorato dal «muto discorso della pietra istoriata», che lo immerge in una «visione» (Ndr, p. 64). Quest'ultima è da intendersi in senso lato, perché non si tratta di una mera contemplazione visiva ma di un coinvolgimento intimo: egli riferisce di essere «tramortito», sbigottisce, «a stento» trattiene il pianto, verso la fine parla del «deliquio dei [...] sensi debolissimi e indeboliti» (Ndr, p. 68). Quella di Adso, oltre che costituire un limpido esempio della cosiddetta ‘attivazione’ di immagini e oggetti,³⁴ si configura dunque come un’esperienza multisensoriale che chiama pure in causa il bagaglio di conoscenze che egli possiede o, per dirla con Eco, la sua

²⁹ Ivi, cit., p. xxx. Anche Eco infatti afferma che «[Adso] sceglie una fuga nel nulla divino che non era quella che gli aveva insegnato il suo maestro» (U. Eco, *Postille...*, cit., pp. 597-598), e perciò Marmo parla del *Nome della rosa* come di un «romanzo di una formazione fallita e delegata ai lettori» (C. Marmo, *Introduzione*, cit., p. XXVIII).

³⁰ Si veda per esempio Ndr, p. 28: «Forse, per comprendere meglio gli eventi in cui mi trovai coinvolto, è bene che io ricordi quanto stava avvenendo [...] così come lo compresi allora, vivendolo, e così come lo rammemoro ora, arricchito di altri racconti che ho udito dopo», anche se questa fiducia sembra scalfità successivamente, cfr. ivi, p. 290: «Il problema è [...] di dire cosa avvenne non come ora lo vedo e lo ricordo [...], ma come lo vidi e lo sentii allora». Di questa problematica Eco era ben consci e, nelle *Postille*, dichiara di esserne stato «affascinato e appassionato moltissimo» (Id., *Postille...*, cit., p. 597).

³¹ Esso è orchestrato nella ‘prefazione’ (in realtà parte integrante del testo) in Ndr, pp. 17-22. Sull’uso della *mise en abyme* nella produzione romanzesca di Eco si vedano M.-D. Craciun, *La technique de la mise en abyme dans l’œuvre romanesque d’Umberto Eco* [pagina consultata il 28 ottobre 2025], Thèse de Doctorat, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, 2016 e, sul *Nome della rosa* in particolare, le pp. 48-129.

³² Questo è uno dei motivi che conduce C. Marmo, *Introduzione*, cit., pp. XIII-XVIII, a inserire l’Autore come personaggio del romanzo.

³³ Essa riguarda il rapporto tra narratore e storia, un rapporto «affettivo [...] ma anche morale o intellettuale», secondo G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1986, p. 304 [ed. or. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972].

³⁴ Vedi H.L. Kessler, *L’esperienza medievale dell’arte*, cit., pp. 231-232. I manufatti potevano essere attivati in modo diretto, manualmente o meccanicamente, o indiretto, ovvero tramite il movimento o la fantasia. Certe tipologie di immagini od oggetti, come le reliquie, potevano generare – e, in alcuni casi, generano ancora oggi – movimento, come nel caso dei pellegrinaggi. Costituisce infine un genere di attivazione affatto particolare quella spirituale, di cui l’episodio agiografico francescano del crocifisso parlante in San Damiano rappresenta un caso ben noto.

«enciclopedia»:³⁵ a ragion veduta si può insomma affermare che egli esperisca il portale veramente «all'incrocio del vedere e del pensare, del sentire e dell'immaginare».³⁶

L'esperienza di Adso non è multisensoriale in senso stretto poiché non coinvolge direttamente nessun senso oltre alla vista, eppure allo stesso tempo sarebbe difficile negare che si limiti solo a questa se, per sua stessa ammissione, viene rapito nel profondo («l'anima mia [...] stava per esplodere in un cantico di gioia» e, dopo, «a calmare il mio spirito», NdR, p. 66) o, ancora, rimane «tramortito (quasi)» (NdR, p. 68) di fronte ai rilievi a tema morale-allegorico. Egli è dunque coinvolto in un modo più globale, ‘sente’ con il corpo e la mente in una cooperazione tra intelletto, sensi e immaginazione.³⁷ Infatti, dopo aver collegato l'ultima visione con i terribili fatti dell'abbazia, Adso «trema», come se fosse «bagnato dalla pioggia gelida d'inverno» (NdR, p. 69). E specialmente in questo caso il novizio benedettino inoltre mostra di mischiare realtà e fantasia dato che, «nel deliquio dei [...] sensi debolissimi e indeboliti», si immedesima di fatto in una delle visioni del narratore dell'*Apocalisse*.³⁸ Infine, se di multisensorialità propriamente detta non è possibile parlare, nel testo sono comunque contenuti diversi passaggi che fanno riferimento a una dimensione sinestetica:³⁹ si vedano per esempio il «muto discorso della pietra istoriata», il «giubilo allelujatico divenuto [...] da suono che era, immagine» (NdR, p. 65) o, ancora, l'«alito ardente» (che pare emanino certe sculture infernali, NdR, p. 67).

Inoltre, di fronte al portale Adso si dimostra un interprete esemplare della cultura medievale, la cui «sensibilità al bello naturale e artistico», sia in ambienti laici che ecclesiastici, «è un fatto assodato»⁴⁰ destinato oltretutto a svilupparsi ulteriormente «con un accrescere di orizzonti terreni, e insieme col tentativo di sistemare la nuova visione del mondo nei quadri di una dottrina teologica».⁴¹ Ovviamente bisogna commisurare quest'affermazione al periodo storico, e in particolare tenere presente che quasi sempre la «degustazione estetica [...] non consiste in un fissarsi sull'autonomia del prodotto artistico o sulla realtà di natura, ma [...] nell'avvertire nella cosa concreta un riflesso ontologico della virtù partecipante di Dio».⁴² Ecco quindi che Adso, a proposito delle decorazioni vegetali che ornano il timpano,⁴³ afferma significativamente che la sua anima è

³⁵ Quella di ‘enciclopedia’ è una nozione molto rilevante, «forse la più centrale, del progetto teorico di Eco», secondo P. Violì, *L'Enciclopedia: criticità e attualità*, in A.M. Lorusso (a cura di), *La filosofia di Umberto Eco*, Milano, La nave di Teseo, 2021, pp. 253-283: 253 [ed. or. *Philosophy of Umberto Eco*, Chicago, Open Court, 2017]. In generale, si tratta de «l'insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile oggettivamente come la libreria delle librerie, dove la libreria è anche un archivio di tutta l'informazione non verbale», come spiega Eco stesso in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 109. A livello soggettivo, invece, questo modello si traduce sotto forma di un «brulicare di Enciclopedie Individuali che rappresentano in modo vario e imprevedibile le conoscenze enciclopediche di ciascun individuo» (cfr. Id., *Dall'albero al labirinto*, cit., p. 70).

³⁶ G. Confortin, F. Lollini, *Presentazione e nota dei traduttori*, cit., p. 8.

³⁷ L'esperienza di Adso non appare in ciò troppo distante da quella del fruitore contemporaneo al portale di fronte al nudo della *Lusuria* che ricostruisce T.E.A. Dale, *The Nude at Moissac...*, cit., p. 76.

³⁸ Questo non è del resto l'unico esempio in cui realtà e immaginazione si intrecciano nel romanzo: esulando dalle pagine scelte, un altro caso rilevante è il passaggio in cui la mente di Adso attinge dalla *Cena Cypriani* per la visione della Terza del sesto giorno. Per approfondire, vedi C. Marmo, *Appendice II*, in U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., pp. 567-583.

³⁹ Come è peraltro tipico del linguaggio della critica d'arte: cfr. in merito le analisi di P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 30-32.

⁴⁰ U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale* (1987), Milano, La nave di Teseo, 2020, p. 33.

⁴¹ Ivi, p. 51.

⁴² Ivi, p. 38.

⁴³ In realtà la grande varietà di specie che Adso osserva nel timpano che vede non appartiene a quello di Moissac, dotato di decorazioni fitomorfe nelle fasce dell'archivolto ma non certo di un assortimento così ricco come nella descrizione del *Nome della rosa*. Questo è un altro dei casi in cui il testo si distacca da un'ekphrasis pedissequa del portale.

«rapita da quel concerto di bellezze terrene e di maestosi segnali soprannaturali» e anche che «la sapienza dell’arte che li [«tutti i fiori, e le foglie e i viticci» etc.] aveva resi tutti mutuamente proporzionati» (NdR, p. 66), riconoscendo dunque i rispettivi meriti.

Un importante punto di riferimento per Adso sono ovviamente le Sacre Scritture, delle cui citazioni la descrizione è infarcita. Esse provengono per lo più dall’*Apocalisse* e, talvolta, appaiono complementari al «muto discorso della pietra istoriata»: se poco si sa della policromia o degli inserti materici del timpano di Moissac,⁴⁴ comunque Adso, citando dal testo biblico, parla della «tunica imperiale color porpora [...] intessuta di ricami e merletti in fili d’oro e d’argento». Ancora, il novizio benedettino vede «brillare intorno al trono e sopra il capo dell’Assiso un arcobaleno di smeraldo» (NdR, p. 64) citato nell’*Apocalisse* ma non presente nel timpano.⁴⁵ Al contrario, sono invece espunti dalla descrizione di Adso i due serafini che sono scolpiti tra tetramorfo e anziani, provenienti da *Isaia* VI, 2. Ciò accade probabilmente per mantenere una sorta di fedele coerenza al testo apocalittico, data l’importanza accordata a un’interpretazione di questo tipo per il portale nella sua globalità. In seguito, quando deve descrivere il modo in cui si «contorcono» le membra dei ventiquattro vegliardi per essere tutti orientati verso Cristo, Adso fa riferimento al racconto della danza del re Davide davanti all’Arca dell’Alleanza contenuta nei *Libri di Samuele*.⁴⁶ Per finire, è lo stesso Adso a denunciare esplicitamente il fatto che, al termine della sua «contemplazione», gli pare di udire «quella voce» e di vedere «quelle visioni che avevano accompagnato la mia fanciullezza di novizio, le mie prime letture dei testi sacri e le notti di meditazione nel coro di Melk» (NdR, p. 68): di qui scaturisce, come si è già visto sopra, l’immedesimazione nel narratore dell’ultimo libro biblico sovrapponendo ricordi di *Apocalisse* I, 10-16, IV, 1-5 e XIV, 14-16. Subito dopo segue il fondamentale passaggio in cui Adso afferma di aver compreso «che d’altro non parlava la visione, se non di quanto stava avvenendo nell’abbazia», tanto che nei giorni successivi egli torna ripetutamente a «contemplare il portale, sicuro di vivere la vicenda stessa che esso raccontava», intuendo infine di essere arrivato con Guglielmo all’abbazia «per essere testimoni di una grande e celeste carneficina» (NdR, pp. 68-69). E i due in effetti, come già detto, cercheranno di districarsi nella misteriosa serie di omicidi prendendo come riferimento proprio il testo apocalittico, per poi accorgersi di aver seguito una falsa pista dato che «l’assassino [...] ha adeguato la propria trama delittuosa alle deduzioni investigative del detective, in modo da celare il vero movente».⁴⁷

Per l’interpretazione del portale Adso chiama in causa anche delle conoscenze teologiche. Ad esempio, parlando della «materia corporale» dalla quale le membra dei vegliardi paiono «miracolosamente liberate», la definisce come «signata quantitatis infusa di nuova forma sostanziale» (NdR, p. 65), un concetto derivato dalla filosofia da san Tommaso d’Aquino e, tramite quest’ultimo, da Aristotele. Nel parlare della già citata proporzionalità degli elementi vegetali del timpano, Adso si profonde in una lunga serie di citazioni teologiche, da sant’Agostino a Boezio passando per Guglielmo di Conches.⁴⁸ Queste afferiscono a un’estetica della *proprietà* che era ritenuta da

⁴⁴ Come di norma in complessi scultorei del genere, al di là del poco che è rimasto: se ne fa riferimento in Q. Cazes, *La tour porche et son programme sculpté*, in Q. Cazes, C. Fraïsse, *Le cloître et le portail de Moissac...*, cit., pp. 205-235: 216.

⁴⁵ A meno che esso non si voglia intendere come quella specie di mandorla decorata da stelle che effettivamente circonda la parte superiore di Cristo e sembra originare dal trono.

⁴⁶ 2 *Samuele* VI, 14.

⁴⁷ G. Palazzolo, *Eco a colori e in bianco e nero* [pagina consultata il 28 ottobre 2025], «Arabeschi», XII, 2018, pp. 100-114: 103.

⁴⁸ Cfr. C. Marmo, *Appendice I*, cit., p. 512 per un elenco completo.

Eco la «vera estetica del Medioevo»⁴⁹ e si legava in origine soprattutto alla teoria della musica attraverso la mediazione fondamentale proprio di Boezio. In ultimo, si veda anche l'affermazione di Adso secondo cui il «muto discorso della pietra istoriata» sarebbe accessibile «immediatamente alla vista e alla fantasia di chiunque (perché *pictura est laicorum literatura*)» (NdR, p. 64, il corsivo è mio). Il passaggio evidenziato è ripreso da un brano del *Gemma animae* di Onorio di Autun⁵⁰ in cui si considera, in accordo con le posizioni emerse nel sinodo di Arras del 1025, l'aspetto didascalico dell'arte uno dei suoi tre scopi precipui insieme all'abbellimento delle chiese e al richiamo alla memoria delle vite dei santi.⁵¹ Questa posizione rimonta piuttosto chiaramente alle affermazioni di Gregorio Magno, contenute in due lettere scritte attorno al 600 indirizzate al vescovo iconoclasta Sereno di Marsiglia e poi ripetute e riformulate continuamente,⁵² secondo le quali l'arte sacra costituirebbe una sorta di *Biblia pauperum*.⁵³

In apertura delle pagine citate Adso si trova davanti alla chiesa e la descrive come «robusta come ne costruivano i nostri antichi in Provenza e Linguadoca», simile dunque alle chiese già viste in Italia nel corso delle vicende precedenti all'arrivo in abbazia (narrate nel *Prologo* del romanzo), quindi del tipo di quelle «poco inclini a elevarsi vertiginosamente verso il cielo e saldamente posate a terra». Soprattutto Adso la considera esteriormente, nonostante una guglia sopra al coro – in realtà non presente a Moissac – «arditamente puntata verso la volta celeste» costruita «in tempi più recenti», «lontana dalle arditezze e dall'eccesso di ricami propri dello stile moderno» che egli avrà modo di apprezzare successivamente «a Strasburgo, a Chartres, a Bamberg e a Parigi» (NdR, p. 63). Questo «stile moderno» è da riconoscersi evidentemente nello stile ‘gotico’ nelle sue tarde manifestazioni,⁵⁴ mentre le prime caratteristiche sono considerate tipiche di quello cosiddetto ‘romanico’. L'architettura ‘gotica’ è inoltre un punto di riferimento anche per la similitudine che riguarda i leoni del *trumeau*, detti «rampanti come archi» (NdR, p. 66). Questi costituiscono alcuni dei riferimenti a nozioni di architettura contemporanea da parte di Adso, che appare dotato di conoscenze particolarmente ricche, anche se a volte inevitabilmente anacronistiche, usando termini della critica moderna come ‘strombature’⁵⁵ o ‘piedritti’.⁵⁶

La descrizione del portale nel «Nome della rosa» tra teoria della letteratura e cultura visuale

In questa ultima sezione vorrei analizzare il portale della chiesa abbaziale del *Nome della rosa* e la sua descrizione da un altro punto di vista, quello della teoria della letteratura. Nello specifico,

⁴⁹ U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, cit., p. 78.

⁵⁰ Cfr. C. Marmo, *Appendice I*, cit., p. 511.

⁵¹ U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, cit., p. 39.

⁵² H.L. Kessler, *L'esperienza medievale dell'arte*, cit., p. 105.

⁵³ Questa interpretazione ‘letterale’ delle parole di papa Gregorio I è stata da qualche decennio messa in discussione: vedi L.G. Duggan, *Was Art Really the «Book of the Illiterate»?*, in M. Hageman, M. Mostert (eds.), *Reading images and texts. Medieval images and texts as forms of communication*, Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy (Utrecht, 7-9 dicembre 2000), Turnhout, Brepols, 2005, pp. 63-108; è considerato problematico anche il fatto che gli illitterati potessero davvero ‘leggere’ le immagini sacre: vedi P.K. Klein, *Programmes eschatologiques...*, cit., p. 343.

⁵⁴ ‘Tarde’, ovviamente, da un punto di vista italiano, considerato che le forme ‘gotiche’ prosperano ancora per molti secoli in altre regioni europee.

⁵⁵ Ovvero le svasature – inclinazioni oblique delle pareti – che incorniciano una porta o una finestra, allargandosi verso l'interno o l'esterno per creare profondità.

⁵⁶ Cioè gli elementi verticali (come colonne o pilastri) che sostengono un arco o l'architrave di una porta o finestra.

tra le tante questioni su cui era possibile concentrarsi, ho deciso di focalizzarmi su un aspetto che mi pareva particolarmente calzante in relazione al *case study* di questo lavoro: l'*ékphrasis*. L'obiettivo è infatti completare l'indagine iniziata precedentemente, rimpinguandola e concludendola.

L'*ékphrasis* consiste, secondo una definizione del II secolo d.C. attribuita al retore greco Ermogene di Tarso, in un «discorso descrittivo che pone gli oggetti sotto gli occhi con efficacia».⁵⁷ Ovviamente le *ekphrásēis* non riguardano solo oggetti realmente esistenti ma anche manufatti fintizi, come dimostrano i casi della celeberrima descrizione dello scudo di Achille dell'*Iliade* o quella, appunto, del portale della chiesa abbaziale del *Nome della rosa*.⁵⁸ Sebbene dunque il termine si possa applicare a qualsiasi descrizione evocativa – l'«ipotiposi classica»,⁵⁹ insomma, la categoria dell'*ékphrasis* è stata utilizzata anche in maniera più restrittiva in relazione alla resa verbale di opere d'arte visive, rappresentando perciò una tecnica retorica che evidenzia il rapporto e, in un certo senso, la 'sfida' tra arti visive e letteratura: di qui la celebre formula oraziana dell'*ut pictura poësis*, su cui tanto si sarebbe dibattuto nei secoli a venire.⁶⁰ L'*ékphrasis* è stata presa in considerazione dalle ricerche soprattutto in questo senso più limitato, dato che studiarla permette, tra le altre cose, di ricostruire le «estetiche delle arti figurative implicite in un determinato contesto», le «pratiche di lettura e di ricezione dei testi letterari e critici» e anche, talvolta, «opere d'arte irrimediabilmente perdute».⁶¹ Come argomenta Michele Cometa, l'*ékphrasis* ha riguadagnato centralità – tanto da essere oggi «al centro se non tra i presupposti della moderna teoria della letteratura» e «un punto non eludibile di ogni semiotica, narratologia e tematologia» – anche grazie alla 'svolta' visuale, che ha rivitalizzato il dibattito sul confronto tra «dimensione verbale e dimensione immaginale».⁶² A questo proposito, le immagini in genere sono da alcuni decenni al centro di analisi il cui approccio spazia dalla neuroestetica alla filosofia passando, inevitabilmente, per il confronto con la categoria più specifica delle opere d'arte.⁶³

Per approfondire quanto detto finora, possiamo prendere in considerazione un concetto sviluppato in seno agli studi cinematografici e poi adottato anche da quelli di cultura visuale,⁶⁴ ovvero il cosiddetto «regime scopico».⁶⁵ Esso consiste nell'*interplay* che si instaura tra soggetti e

⁵⁷ Cit. dai *Protogymnasmata* in L. Faedo, *Ekphrasis* [pagina consultata il 28 ottobre 2025], in *Enciclopedia dell'Arte Antica Treccani*, 1994, s.p. Nonostante l'*ékphrasis* sia un procedimento retorico che ricorre nella letteratura – in senso ampio – occidentale come in quella bizantina, nel testo si fa riferimento esclusivamente alla prima, intesa in senso moderno, cioè 'europea'.

⁵⁸ A questo proposito, si rimanda alla distinzione proposta da John Hollander tra *ekphrasis* «nozionale» e «mimetica» citata da M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012, p. 48.

⁵⁹ Ivi, p. 25.

⁶⁰ M. Cometa (ivi, p. 15) definisce l'*ékphrasis* come «la forma più tradizionale di rapporto tra letteratura e arti figurative» e, a p. 31, menziona il tema della «visione 'agonale'» dell'*ékphrasis* nel dibattito contemporaneo. A.M. Lorusso, *Ekphrasis (ecfrasi)*, in Enciclopedia Treccani dell'Arte Contemporanea, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2021, vol. II, pp. 22-23: 22, parla invece di «speciale interdipendenza tra verbale e visivo».

⁶¹ M. Cometa, *La scrittura delle immagini...*, cit., p. 20, n. 8.

⁶² Ivi, pp. 23-25. A proposito del rapporto tra parole e opere vedi almeno M. Baxandall, *Parole per le immagini. L'arte rinascimentale e la critica*, a cura di F. Peri, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 [ed. or. *Words for Pictures. Seven papers on Renaissance Art and Criticism*, New Haven-London, Yale University Press, 2003] e P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi...*, cit.

⁶³ Si vedano per esempio A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009, un volume collettaneo in cui sono contenuti saggi che esemplificano la varietà di prospettive sulle immagini nel dibattito contemporaneo, o ancora l'approccio antropologico di H. Belting, *Antropologia delle immagini*, a cura di S. Incardona, Roma, Carocci, 2013 [ed. or. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink, 2001].

⁶⁴ Si rimanda a M. Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Cortina, 2020 per informazioni sulla nascita e gli sviluppi di questa «indisciplina» (cfr. pp. 1-57) e su alcuni dei suoi protagonisti.

⁶⁵ Per un'introduzione vedi almeno Id., *La scrittura delle immagini...*, cit., pp. 36-40 e Id., *Cultura visuale...*, cit., pp. 29-45.

oggetti della visione e in cui intervengono almeno tre fattori: le immagini, i dispositivi – *media* e tecnologie della visione, ciò che rende le immagini ‘visibili’ e sottostà alla loro creazione –⁶⁶ e gli sguardi che sulle prime si posano. Un’*ékphrasis* dunque, «prima di essere un fatto retorico e stilistico, viene determinata dal regime scopico vigente»:⁶⁷ ecco perché, come si diceva prima, studiarle consente tra le altre cose di ricostruire quali estetiche sottostiano alle arti figurative in un determinato contesto.

Lo stesso Eco si è occupato a più riprese dell’*ékphrasis*. Come riportato da Vincenzo Trione, il filosofo piemontese negli ultimi anni della sua vita avrebbe avuto in cantiere un libro sull’argomento poi non realizzato a causa di altri impegni editoriali.⁶⁸ Tra gli esempi del suo interesse teorico per il tema della rappresentazione verbale dello spazio si possono citare almeno le diverse versioni del saggio *Les séma phores sous la pluie*.⁶⁹ Anche Cometa del resto annovera Eco tra coloro che, nel panorama italiano, hanno proposto le prime tassonomie per uno studio delle modalità dell’*ékphrasis* e lo cita come autore interessato alle dinamiche della ricezione («per altro in studi fortemente focalizzati sulle ragioni della propria produzione letteraria»).⁷⁰ Infatti, in entrambe le versioni pubblicate per iscritto del saggio sopracitato Eco affronta il tema più generale dell’ipotiposi, di cui l’*ékphrasis* è ritenuta un caso particolare, proponendo degli elenchi (che variano tra i due saggi) di tecniche di espressione verbale dello spazio, pur senza l’ambizione di compilarne esaustivamente «l’inesauribile tipologia».⁷¹ Le conclusioni sono tuttavia le stesse: l’ipotiposi – e quindi anche l’*ékphrasis* – costituisce un «esempio principe di cooperazione interpretativa» poiché essa non può sussistere, a differenza di altre figure retoriche, «se il destinatario non sta al gioco», cioè se il lettore non coglie gli stimoli a visualizzare un’immagine proposti dal testo.⁷² In questo senso essa non sarebbe tanto una tecnica finalizzata alla rappresentazione in se stessa quanto piuttosto un mezzo per suscitare, da parte del lettore, lo sforzo di comporre una rappresentazione visiva. È poi l’autore stesso a menzionare come esempi le descrizioni che richiamano a esperienze culturali o percettive del destinatario.⁷³ Ma c’è anche una responsabilità del testo, e a tal proposito Eco aggiunge che l’ipotiposi, «più che far vedere, deve fare venire voglia di vedere»: ecco perché certe descrizioni troppo minute rendono – talora volutamente – un’immagine «incostruibile» mentalmente, come nel caso del brano citato nel saggio di Eco⁷⁴ da *Le voyeur* di Alain

⁶⁶ H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 35, ricorda che seppure tutti i *media* – digitali e non – abbiano sempre modificato e continuino a modificare la nostra percezione delle immagini, questa rimane inscindibile dal corpo, che dunque è da considerarsi a tutti gli effetti un *medium*. Sul tema vd. almeno tutto il saggio *Mezzo-immagine-corpo. Un’introduzione al tema* nel volume sopracitato (pp. 19-72).

⁶⁷ M. Cometa, *La scrittura delle immagini...*, cit., p. 93.

⁶⁸ V. Trione, *L’idea fissa...*, cit., p. XVI: la fonte citata è A.M. Lorusso, *Ekphrasis (ecfrasi)*, cit., p. 23. In generale, sul «problema dell’*ékphrasis*» nell’opera di Eco, vedi le pp. XV-XVII.

⁶⁹ Tra quelle pubblicate per iscritto, per esempio, troviamo quella inclusa in U. Eco, *Sulla letteratura*, cit., indicata come versione di una comunicazione tenuta al Centro di studi semiotici e cognitivi dell’Università di San Marino, e un’altra, leggermente più approfondita e dotata di riferimenti alla propria produzione narrativa, pubblicata in due parti sulla rivista online «Golem», ripresa anche da M. Cometa, *La scrittura delle immagini...*, cit., p. 345. Di ipotiposi ed *ékphrasis* in relazione a Eco si occupa anche J. Petitot, *Enargeia semiotica*, in A.M. Lorusso (a cura di), *La filosofia di Umberto Eco*, cit., pp. 375-408, almeno nella prima parte del suo saggio (pp. 375-386).

⁷⁰ M. Cometa, *La scrittura delle immagini...*, cit., p. 41.

⁷¹ U. Eco, *Sulla letteratura*, cit., p. 211.

⁷² Vd. ivi, pp. 201-202 e 213-214.

⁷³ Id., *Les séma phores sous la pluie*, cit., s.p.

⁷⁴ Ivi, s.p.

Robbe-Grillet o della celebre descrizione della Biblioteca di Babele di Borges. Infine, è proprio Eco,⁷⁵ parlando di una tecnica di ipotiposi, l'«*ekfrasi occulta*», ovvero *ekphrásis* di opere di cui l'autore cela la fonte, a citare come esempi le descrizioni dei due portali (Moissac e Vézelay) del suo *Nome della rosa*. A suo dire, un autore se ne può avvalere «non solo per rendere efficace la sua descrizione ma anche affinché il lettore o si avveda del rimando iconografico o in ogni caso avverta un'aria del tempo, una cultura, uno stile visivo»: e queste parole, credo, si possono interpretare a ragion veduta come una dichiarazione 'occulta' della propria poetica. Peraltra anche chi, come Jacqueline Testanière, si è occupato dell'*ékhphrasis* nella narrativa di Eco ha riconosciuto che questo procedimento retorico «chez Eco représente une composante essentielle des stratégies narratives de l'auteur» in cui «l'œuvre d'art s'unit au discours romanesque pour créer une atmosphère, apporter un sens allégorique à la description et théâtraliser la scène».⁷⁶

Possiamo ora, rispetto all'analisi condotta nella seconda sezione, approcciarsi alla descrizione con una consapevolezza maggiore, operando delle distinzioni più sottili.

Innanzitutto diventa adesso palese che la descrizione di Adso, riprendendo Michael Baxandall,⁷⁷ è molto più una descrizione dell'esperienza che egli ha del portale che un'effettiva descrizione di esso. Ciò ci viene segnalato dai ripetuti riferimenti alle proprie conoscenze, alle proprie impressioni, alle proprie sensazioni: insomma, alla propria *esperienza*, come si è cercato di mettere in luce in precedenza. Anche in questo caso, dunque, si è sicuramente instaurato un «triangolo» tra l'opera, la descrizione e gli altri «resoconti verbali».⁷⁸

Per riuscire a rispondere a una delle problematiche fondamentali qui discusse, e cioè quale sia la funzione del portale (e della sua descrizione) all'interno dell'economia narrativa del *Nome della rosa*, si farà invece riferimento a questioni quali la topografia della descrizione e le funzioni che l'*ékhphrasis* – soprattutto all'interno del genere del romanzo – può assumere, prese in analisi, ancora una volta, da Michele Cometa.⁷⁹ Lo studioso ha sostenuto appunto che anche la sola presenza e il posizionamento delle *ekphrásis* possono avere un'importanza non secondaria. Quest'affermazione appare confermata nel *case study*: come si è già accennato, la lunga descrizione del portale della chiesa abbaziale giunge relativamente presto, poco dopo l'arrivo di Adso e Guglielmo presso l'abbazia, cioè in una fase del romanzo in cui i protagonisti (e il lettore) si stanno addentrando nelle vicende. Quest'ultime saranno oltretutto interpretate quasi fino alla fine nell'ottica dell'interpretazione apocalittica che Adso dà del portale, come già analizzato. Inoltre, è bene ricordare che Eco, nelle *Postille a «Il nome della rosa»*, affermava di aver concepito le prime cento pagine del romanzo come una sorta di «scoglio penitenziale» per costruire il suo

⁷⁵ I riferimenti che seguono, quando non segnalato, provengono da ivi, s.p.

⁷⁶ J. Testanière, *L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco*, cit., s.p: «In Eco rappresenta una componente essenziale delle strategie narrative dell'autore», «L'opera d'arte si unisce al discorso romanzesco per creare un'atmosfera, apportare un senso allegorico alla descrizione e teatralizzare la scena» (la traduzione è mia). L'autrice, salvo qualche rapida citazione, purtroppo non si sofferma granché sul *Nome della rosa*.

⁷⁷ Vd. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 10-12 [ed. or. *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven (CO), Yale University Press, 1985].

⁷⁸ Cfr. Id., *Parole per le immagini...*, cit., p. 136. Gli altri «resoconti verbali» sono ovviamente in questo caso tutte le fonti a cui Eco ha fatto riferimento per la sua descrizione: tra queste vanno annoverate in maniera pressoché certa quantomeno alcuni scritti di Émile Mâle e Meyer Schapiro quali i volumi sull'arte religiosa in Francia del primo o gli studi del secondo sulle sculture romaniche di Moissac.

⁷⁹ In particolare in M. Cometa, *La scrittura delle immagini...*, cit., pp. 143-166.

Lettore Modello.⁸⁰ Ne consegue che anche la descrizione del portale, che si incontra dopo una sessantina di pagine, essendo lunga e approfondita, rientra in questa strategia. Gli elementi architettonici descritti all'inizio del romanzo ritornano poi sul finale, quando vanno a fuoco in seguito al rogo della biblioteca: anni dopo, ritornando a visitare le rovine dell'abbazia, Adso noterà come del portale solo il timpano sia sopravvissuto, pure se dimidiato, sì che l'occhio sinistro del Cristo in maestà e frammenti del volto del leone si possono ancora scorgere.⁸¹

Ritengo poi che la descrizione non svolga una funzione sola tra quelle individuate da Cometa per l'*ékphrasis* – di cornice, genetica, intertestuale, intermediale, metapoetica e metanarrativa –⁸² ma piuttosto si collochi all'incrocio tra tutte quest'ultime, ad eccezione della metapoetica. Non c'è infatti alcun segnale *nel testo* – non nelle parole, *ex post*, di Eco – che ci permetta di desumere delle caratteristiche teoriche sul romanzo in sé. È evidente invece che in questo caso, come nell'esempio della riproduzione del *Trionfo della morte* di Bruegel il Vecchio nell'*incipit* di *Underworld* di Don DeLillo citato da Cometa,⁸³ la funzione di cornice si accompagna a quella genetica: lungi dall'essere un oggetto destinato esclusivamente ad 'ammobiliare' il mondo diegetico, il portale si fa per l'appunto 'figura', prefigurazione di ciò che (pare) dovrà avvenire e quindi chiave privilegiata per l'interpretazione delle vicende, assumendo allo stesso tempo una funzione metanarrativa. È poi lampante anche la funzione intertestuale che la descrizione riveste, essendo così strettamente correlata, come si è visto, a una serie di testi biblici – su tutti l'*Apocalisse* – e teologici, come pure quella intermediale, dato il legame referenziale instaurato con il portale di Moissac, come visto. A quest'ultimo proposito, essa appartiene a pieno titolo alla categoria già evocata della «ekfrasi occulta», funzionando come rimando iconografico ed elemento 'realistico' che fa avvertire precisamente «un'aria del tempo, una cultura, uno stile visivo».⁸⁴

Per quanto riguarda il «patto ecfrastico», ossia una forma di collaborazione tra autore e lettore basata sull'*ékphrasis* teorizzata da Cometa,⁸⁵ la descrizione del portale mette in luce diversi aspetti interessanti. In primo luogo il suo ruolo 'iniziatico': se essa è stata strutturata in forma così estesa e impegnativa, anche da un punto di vista sintattico, per contribuire a creare un Lettore Modello, saltarla a piè pari o comunque «evitare di collaborare»⁸⁶ costituisce un deficit per il lettore 'ingenuo', per il quale l'esperienza di lettura risulterà impoverita. Inoltre, tenendo presenti i risultati dell'indagine realizzata nella seconda sezione, diventa chiaro perché, secondo Eco, di fronte alle ipotiposi il lettore deve «stare al gioco»:⁸⁷ descrivendo la chiesa abbaziale e i suoi elementi Adso propone una serie di confronti con altre strutture del periodo medievale che, senza le adeguate conoscenze storico-artistiche, rischiano di rimanere *flatus vocis*. Poi, il riferimento –

⁸⁰ U. Eco, *Postille...*, cit., pp. 602-605.

⁸¹ Vedi Ndr, p. 67, pp. 577-578.

⁸² Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini...*, cit., p. 144.

⁸³ Ivi, pp. 147-148. Vedi anche l'analisi del rapporto tra testo, immagine e *media* in *Underworld* di Don DeLillo in F. Bertoni, *Letteratura: teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2022, pp. 43-60.

⁸⁴ U. Eco, *Les sémaphores sous la pluie*, cit., s.p.

⁸⁵ M. Cometa, *La scrittura delle immagini...*, cit., pp. 26 e 85. Il concetto deriva ovviamente da quello di «cooperazione interpretativa», teorizzato da Eco in *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Milano, La nave di Teseo, 2020, p. 72, secondo cui un testo è un «meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotti dal destinatario».

⁸⁶ Id., *Sulla letteratura*, cit., p. 213.

⁸⁷ Ivi, p. 214. Come peraltro in tutto il romanzo, già a partire dalla particolare situazione creata dall'uso della «tecnica di metanarratività al cubo» di cui si parla a p. 232.

non esplicito – a una serie di testi biblici e teologici, tra cui in particolare l'*Apocalisse*, rientra in una strategia narrativa che prevede le cosiddette pratiche di «*double coding*» e di «ironia intertestuale», nozioni considerate tipiche della letteratura ‘post-moderna’ che Eco cerca invece di de-storicizzare nel saggio *Ironia intertestuale e livelli di lettura*⁸⁸ (come peraltro aveva fatto per la categoria stessa di post-moderno nelle *Postille*).⁸⁹ La prima, coniata originariamente in ambito architettonico, consiste nell’elaborazione di testi che siano rivolti contemporaneamente a un pubblico colto e a uno più ‘ingenuo’, mentre la seconda nozione concerne quegli ammiccamenti intertestuali (letterari e non) che gli autori inseriscono in previsione di un gruppo di *happy few* che li possano intercettare e, perciò, goderne, pur senza intaccare l’esperienza degli altri lettori:⁹⁰ esse dunque si applicano a quei «racconti capaci di attrarre un grande pubblico anche se impiegano riferimenti dotti e soluzioni stilistiche ‘colte’»⁹¹ e, non a caso, tra gli altri esempi Eco fa quello del suo *Nome della rosa*.

Rispetto al discorso sul regime scopico, un’analisi specifica della descrizione del portale palesa che, in essa, è dominante un regime di tipo cinematografico.⁹² Ciò non sorprende, considerata l’importanza attribuita al cinema da Eco e l’attenzione teorica a esso dedicata:⁹³ l’autore stesso confessava in una lunga intervista⁹⁴ informale rilasciata a Enrico Ghezzi per il suo programma *Fuori orario* di scrivere tenendo a mente un montaggio cinematografico e che la sua attività di scrittore, sia di narrativa che di saggistica, era stata influenzata «più dalle grammatiche del cinema che da quelle della letteratura», ciò che credo legittimi l’indagine che segue.

Nella parte di descrizione che precede la reticenza si assiste a quella che appare come una complessa operazione filmica, in cui si alternano sequenze montate e movimenti di macchina in un avvicinamento progressivo di *campi*.⁹⁵ La prima sequenza⁹⁶ parte col totale della chiesa (campo lungo) per poi proseguire, dopo un punto e virgola e una congiunzione eccettuativa («se non che»), da un punto di vista più ravvicinato con una panoramica verticale del livello superiore dell’edificio, quindi ritornare – dopo uno stacco, che corrisponde al punto – al totale della chiesa e infine concludere con un’inquadratura della (inesistente, a Moissac) guglia, situata sulla parte opposta rispetto al portale. Dopo un altro stacco, stavolta più netto e segnalato del resto da un a capo nel testo, ci troviamo di fronte alla parte esterna del portale (campo medio); da qui parte un’altra panoramica che va dalle colonne alle strombature, le quali «conducevano lo sguardo»

⁸⁸ Il saggio consiste in una versione rivista di una conferenza tenuta a Forlì nel 1999 ed è contenuto in *Sulla letteratura*, cit., pp. 227-252. In esso l’autore prende come riferimento anche alcuni dei suoi romanzi, tra cui *Il nome della rosa*.

⁸⁹ Cfr. Id., *Postille...*, cit., pp. 610-614.

⁹⁰ Infatti il «gioco dell’ironia intertestuale [...] non configura una *conventio ad excludendum* nei confronti del lettore ingenuo» (ivi, p. 251).

⁹¹ Ivi, p. 230.

⁹² Sull’influenza dei «dispositivi della visione», passati e presenti, sulla letteratura, vedi M. Cometa, *Archeologie del dispositivo: regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Luigi Pellegrini, 2016 e, in particolare, il saggio *Dalla magia naturalis al cinema* (pp. 55-70).

⁹³ Vedi, ad esempio, il saggio *Alcune verifiche: il cinema e il problema della pittura contemporanea*, in U. Eco, *La struttura assente* (1968), Milano, La nave di Teseo, 2016, pp. 225-245 o la seconda parte del saggio *Il caso e l’intreccio* in Id., *Opera aperta* (1962), Milano, La nave di Teseo, 2016, pp. 198-209, che è sostanzialmente un’analisi del film *L’avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni. Tra l’altro, nella *Notte* (1961), sempre di Antonioni, Eco compare in un cameo nella lunga scena della festa. Sul rapporto tra Eco e le teorie sul cinema vedi A. Ousmanova, *Umberto Eco e la teoria contemporanea del cinema*, in J. Petitot, P. Fabbri (a cura di), *Nel nome del senso...*, cit., pp. 383-401.

⁹⁴ Pagina consultata il 28 ottobre 2025.

⁹⁵ Le nozioni cinematografiche che seguono provengono da G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi* (1995), Torino, Utet, 2018, in particolare pp. 114-185.

⁹⁶ Le citazioni di questa prima porzione di analisi provengono tutte da Ndr, p. 63.

(zoom) verso l'interno, cioè «verso il portale vero e proprio». Dopo un'occhiata al timpano, lo sguardo si dirige stavolta verso il basso (panoramica verticale), soffermandosi dunque sulla parte inferiore, sui piedritti e sul *trumeau*, e poi zoomando sull'entrata che il «pilastro scolpito» divide «in due aperture, difese da porta di quercia rinforzate di metallo». A questo punto sono Adso e Guglielmo ad avvicinarsi fisicamente, ponendosi sotto la volta, alla mercé del «muto discorso della pietra istoriata».

Inizia quindi una descrizione del timpano che, come si è visto, interpola fortemente l'*Apocalisse*. Il testo biblico è ritenuto da Eco fonte di descrizioni per anonomasia: infatti, per un brano tratto da *Apocalisse*, IV l'autore parla di «ipotiposi, se mai ve ne furono».⁹⁷ Del resto il narratore del testo denuncia esplicitamente nel preambolo la natura memoriale della propria scrittura («Ego Ioannes [...] fui in insula, quae appellatur Patmos [...] fui in spiritu in domenica die»), pure ordinata da un'entità soprannaturale («audivi post me vocem [...] dicentis: Quod vides, scribe in libro»). Si insiste inoltre sulla veridicità (e l'origine divina) dei fatti riportati e sull'affidabilità del narratore – lo testimonia il passaggio «Ioanni, qui testimonium perhibuit verbo Dei, et testimonium Iesu Christi, quaecumque vedit»⁹⁸ – di quello che vuole configurarsi come un resoconto visionario di eventi soprannaturali, sulla scia dei testi profetici veterotestamentari.⁹⁹ Lo sguardo del narratore è peraltro tematizzato visivamente in certe miniature dell'*Apocalisse Dyson Perrins* dove, in alcune curiose forme di *mise en abyme*, l'evangelista è ritratto fuori dal riquadro figurato in atto di osservazione delle scene rappresentate (e da lui narrate nel testo sottostante!), talvolta in maniera quasi voyeuristica come alle carte 3v, 4v, 5v e altre, nelle quali lo vediamo spiare, anche dovendosi chinare, da pertugi aperti nei bordi laterali.¹⁰⁰ Appunto per questi motivi il testo dell'*Apocalisse* è ritenuto da Eco particolarmente dotato di qualità cinematografiche – intese come capacità di generare «sequenze oniriche», in cui «le cose sono in continua trasformazione» –¹⁰¹ che si ritroveranno nella visione finale, quando Adso si immedesima nel narratore del testo biblico.

Si riscontra infine una strutturazione cinematografica della descrizione anche andando avanti: per fare degli esempi, troviamo una serie di movimenti di macchina suggeriti da formulazioni come «l'occhio, accompagnando il ritmo proporzionato dei rosoni [...], cadde sulle figure» o «mentre ritraevo l'occhio [...] vidi a lato del portale» (Ndr, p. 66); oppure soluzioni di montaggio suggerite dal ritmo sintattico-narrativo, come nel caso della descrizione delle sculture del portico e nello specifico del polisindeto con cui vengono presentate tutte le «visioni orribili a vedersi», delle quali non si fa fatica a visualizzare l'alternanza in una serie di fugaci inquadrature, o ancora nel montaggio sincopato, ormai da *videoclip*, che pare proporre il lunghissimo asindeto con cui si descrivono gli «animali del bestiario di Satana».

⁹⁷ U. Eco, *Sulla letteratura*, cit., p. 203.

⁹⁸ Tutte le citazioni dal testo biblico provengono da M. Bontempelli (a cura di), *Apocalisse di Giovanni illustrata da Albrecht Dürer*, Milano, Se, 2004, p. 10: «Io, Giovanni [...] mi sono trovato nell'isola di Patmo [...] fui rapito in estasi in giorno di domenica», «Udii dietro di me una voce [...] che diceva: «Quello che vedi scrivilo in un libro [e mandalo alle sette chiese]», «Giovanni; il quale ha fatto sicurtà che son parola di Dio e garanzia di Gesù, le cose che ha viste». (tr. it. ivi, p. 11).

⁹⁹ L'*Apocalisse* canonica e altri testi veterotestamentari sono infatti tra i maggiori esempi di un vero e proprio genere letterario di origine giudaico-cristiana particolarmente in voga tra 200 a.C. e 200 d.C. riguardante la «rivelazione di eventi passati, presenti e futuri», come ricorda P.K. Klein, *Apocalisse* [pagina consultata il 28 ottobre 2025], in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* Trecanni, 1991, s.p.

¹⁰⁰ Il ms. Ludwig III 1, di origine inglese (autore sconosciuto) e datato 1255-1260 ca., è conservato presso il J. Paul Getty Museum di Los Angeles ed è consultabile [on-line](#) [pagina consultata il 28 ottobre 2025], con scheda completa e bibliografia.

¹⁰¹ U. Eco, *Les séma phores sous la pluie*, cit., s.p.

Molto diversa la situazione nel film del 1986, dato che non esiste un vero equivalente visivo della descrizione del portale che si trova nel romanzo. Effettivamente si può osservare Adso (senza Guglielmo) immerso nella contemplazione del portale,¹⁰² anche se ciò ha luogo non durante il primo giorno ma nel secondo, dopo la scoperta del cadavere del traduttore Venanzio nell'orcio contenente sangue di maiale.¹⁰³ Dopo un campo lungo che ci mostra la chiesa vista di lato e immersa nella nebbia, ci troviamo direttamente sotto la volta del portale, a cui riusciamo a dare un'occhiata attraverso una panoramica verticale: in basso Adso che, dopo aver scrutato gli apparati figurativi esterni, varca le porte di quercia e si trova a posare lo sguardo su una serie di sculture a tema demoniaco in preda a un'agitazione sottolineata del resto dalla colonna sonora, in una sorta di traduzione audiovisiva del «deliquio dei [...] sensi debolissimi e indeboliti» di cui il novizio fa menzione nelle pagine del libro. Via via anche nella sequenza filmica le inquadrature si fanno più veloci e inoltre le sculture paiono ‘attivarsi’, trovando un corrispettivo negli atteggiamenti dell’appena giunto monaco Salvatore che, come nel romanzo, interromperà la «visione» di Adso.

Una minima nota conclusiva

L’analisi della descrizione del portale della chiesa abbaziale del *Nome della rosa*, sostanziale *moulage en papier* di quello di Moissac, ha messo in evidenza la centralità di questo elemento non soltanto come oggetto di descrizione, ma come vero e proprio snodo semantico e narrativo. Attraverso un uso sapiente dell’*ékphrasis* – tecnica descrittiva, ma pure spazio di cooperazione interpretativa tra autore e lettore, secondo la prospettiva di Eco e le letture offerte da Cometa – la narrazione trasforma l’opera d’arte in uno specchio dinamico del romanzo: riflette, deforma e orienta il senso dell’intera vicenda. Questo dispositivo descrittivo è inoltre determinato da un regime scopico fortemente influenzato, come si è visto, da modelli cinematografici peraltro rivendicati da Eco stesso, pur senza trovare un equivalente puntuale nella traduzione filmica. Il portale, nella sua ricostruzione letteraria, viene poi reso permeabile alle proiezioni mentali, culturali e spirituali di Adso, in un processo che ne evidenzia il ruolo, oltre che di *exemplum* di ricezione critica del Medioevo, di filtro attraverso cui l’autore indaga il rapporto tra visione e interpretazione.

Questa lettura invita a riconsiderare la funzione delle opere d’arte nei romanzi di Eco, finora affrontata solo marginalmente dalla critica. Se, come suggerisce Testanière,¹⁰⁴ l’*ékphrasis* costituisce una componente strutturale e non accessoria dell’universo narrativo echiano, allora è possibile ipotizzare che l’opera funga da interfaccia fra testo e mondo. Proprio a partire da queste osservazioni si aprono, credo, prospettive interessanti per gli studi futuri, a partire da un confronto con altri esempi di descrizione di opere d’arte nei romanzi volto a verificare se ricorra una simile complessità strutturale e teorica.

In definitiva, la «pietra istoriata» che folgora Adso diventa anche per il lettore una soglia da attraversare per comprendere la struttura del romanzo e la relazione profonda – e tutt’altro che pacifica – tra parola e immagine, tra memoria culturale e finzione.

¹⁰² Che, come detto, appare diverso da quello di Moissac per l’aggiunta del fregio di Saint-Lazare ad Autun.

¹⁰³ All’incirca verso il minuto 27:34.

¹⁰⁴ J. Testanière, *L’ékphrasis dans l’œuvre narrative d’Umberto Eco*, cit.



FIGURA 1 – Totale del portale dell'abbazia di Saint-Pierre, Moissac

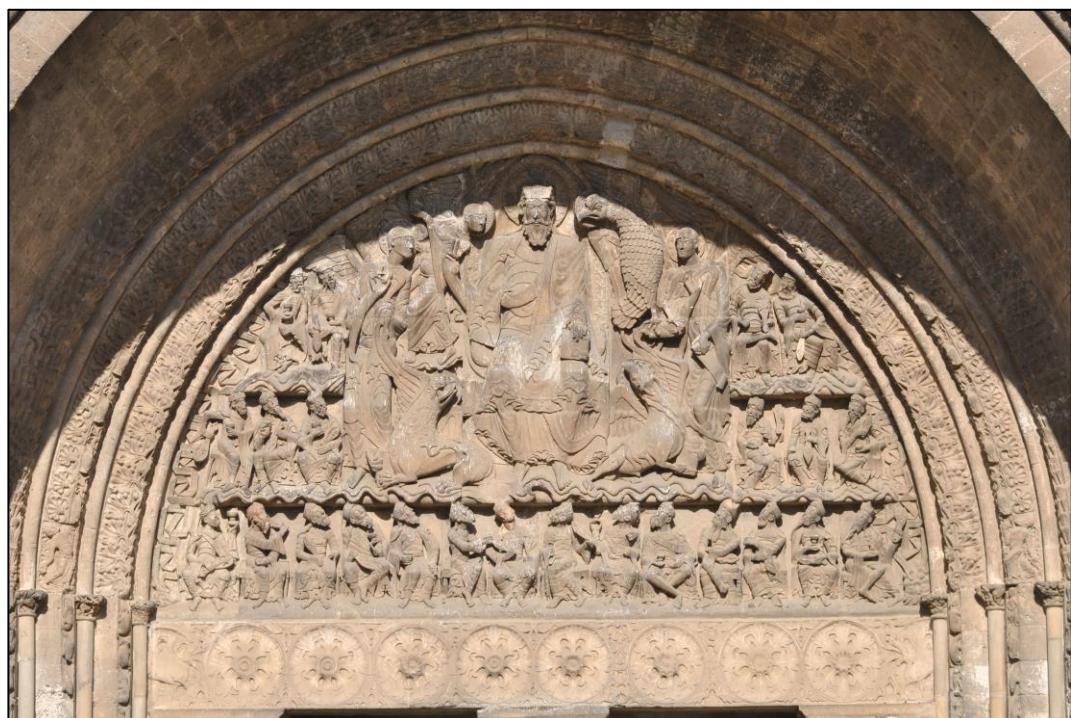


FIGURA 2 – Totale del timpano con il Cristo in maestà, i due serafini, il tetramorfo e i ventiquattro vegliardi



FIGURA 3 – Sculture del portico di destra



FIGURA 4 – Sculture del portico di sinistra



FIGURA 5 – Fregio del portico di destra



FIGURA 6 – Fregio del portico di sinistra



FIGURA 7 – Totale del trumeau



FIGURA 8 – San Paolo, lato sinistro del trumeau



FIGURA 9
Profeta Geremia,
lato destro del trumeau



FIGURA 10
San Pietro,
stipite sinistro



FIGURA 11
Profeta Isaia,
stipite destro



FIGURA 12 – San Benedetto, lesena a sinistra del portale



FIGURA 13 – Abate Roger, lesena a destra del portale