

IL NOME DELLA ROSA SA

DI UMBERTO ECO



con il sostegno di



IL NOME DELLA ROSA



Luca Lazzareschi

di **Umberto Eco** versione teatrale di **Stefano Massini** (© 2015)

regia e adattamento **Leo Muscato**

con

Eugenio Allegri	<i>Ubertino da Casale, Bernardo Gui</i>
Renato Carpentieri	<i>Jorge da Burgos</i>
Luigi Diberti	<i>il vecchio Adso</i>
Daniele Marmi	<i>Bencio da Upsala</i>
Luca Lazzareschi	<i>Guglielmo da Baskerville</i>
Giulio Baraldi	<i>Severino da Sant'Emmerano</i>
Marco Zannoni	<i>l'Abate</i>
Afonso Postiglione	<i>Salvatore</i>
Arianna Primavera	<i>una ragazza</i>
Marco Gobetti	<i>Malachia da Hildesheim, Alinardo da Grottaferrata</i>
Mauro Parrinello	<i>Berengario da Arundel</i>
Franco Ravera	<i>Remigio da Varagine</i>
Giovanni Anzaldo	<i>il giovane Adso</i>

scene **Margherita Palli**

costumi **Silvia Aymonino**

luci **Alessandro Verazzi**

musiche **Daniele D'Angelo**

video **Fabio Massimo Iaquone, Luca Attilii**

foto di scena **Alfredo Tabocchini**

assistente regia **Alessandra de Angelis**

assistente scene **Francesca Greco**

assistente costumi **Virginia Gentili**

assistente volontaria scene **Katarina Stancic**

Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale

Teatro Stabile di Genova

Teatro Stabile del Veneto - Teatro Nazionale

in accordo con Gianluca Ramazzotti per Artù e con Alessandro Longobardi per Viola Produzioni

Il nome della rosa di Umberto Eco è pubblicato da Bompiani

con il sostegno di **FIDEURAM - Intesa Sanpaolo Private Banking**

responsabile area produzione, programmazione e sviluppo Barbara Ferrato,
responsabile ufficio produzione Salvo Caldarella, direttore degli allestimenti scenici Claudio Cantele,
responsabile ufficio allestimenti Gianni Murru, responsabile reparto direzione di scena Marco Albertano,
responsabile reparto macchinisti Vincenzo Cutrupi, responsabile reparto elettricisti-fonici Franco Gaydou
direttore di scena Marco Anedda, capo macchinista Adriano Maraffino, macchinista Kreshnik Sukni,
capo elettricista Fabrizio Bono, elettricista Alessandro Salvatori, fonico Riccardo Di Gianni,
tecnico video Viorel Petric, sarta Nada Campanini, trucco e parruccho Bruna Calvaresi,
costruzione scene Silvano Santinelli Scenografie Pesaro-Urbino, costumi Lowcostume - Roma,
calzature Pompei 2000 - Roma, parrucche Audello - Torino

durata: prima parte 1h e 15 minuti, seconda parte 1h e 5 minuti, con intervallo

Teatro Carignano | 23 Maggio - 11 Giugno 2017 - Torino | Prima Assoluta



Leo Muscato, foto Andrea Guermani

L'UNIVERSO INQUIETO

di Ilaria Godino

Scrivete Umberto Eco a proposito del suo romanzo: «In verità non ho solo deciso di raccontare del Medioevo. Ho deciso di raccontare nel Medioevo, e per bocca di un cronista dell'epoca». Quali letture l'hanno accompagnata nella ideazione dell'impianto registico di questo spettacolo?

Ho letto per la prima volta *Il nome della rosa* durante il primo anno di Università, mentre preparavo l'esame di Letteratura medievale. Ricordo la netta sensazione di capire più cose del Medioevo leggendo il romanzo, che non studiando i libri di testo. Sicuramente era solo un'illusione, perché come sempre le letture tendono a influenzarsi. E i primi libri che mi sono passati per le mani quando ho cominciato a studiare per questo spettacolo sono stati proprio quei pochi specifici che avevo in casa, ovvero i manuali universitari, sottolineati, appuntati, schematizzati in foglietti sparsi. Il primo è stato *Storia della letteratura italiana* di Giulio Ferroni e alcuni manuali di storia dell'arte. Poi mi è capitato fra le mani *Storia di una giornata medievale* di Arsenio e Chiara Frugoni, un saggio che ti immerge nella vita quotidiana dell'epoca e ti fa venire voglia di raccontarla in un film. Ho così scoperto che la Bompiani aveva pubblicato *Saggi su Il nome della rosa* a cura di Renato Giovannoli, dove figurano una quarantina di analisi del romanzo fatte da altrettanti critici letterari: molti di questi saggi sono stati fonte di riflessioni importanti. Ma è proprio Umberto Eco la prima fonte a cui attingere. Comprando un'edizione più recente del suo romanzo ho scoperto che vi aveva aggiunto delle *Postille* che in qualche modo mettevano la parola fine alle mille congetture lette qua e là.

«Entrare in un romanzo è come fare un'escursione in montagna: occorre imparare un respiro, prendere un passo, altrimenti ci si ferma, subito». Qual è il respiro dialogico del suo lavoro?

Il linguaggio letterario è molto diverso da quello teatrale. Alla descrizione si sostituisce l'evocazione; alla minuziosità del dettaglio, si supplisce con l'allusione. E noi avevamo due colossi con cui confrontarci: il libro e il film.

Il primo obiettivo che i miei compagni ed io abbiamo ci siamo dati è stato quello di creare un ambiente percettivo che mettesse lo spettatore nella condizione di rimuovere ogni immagine radicalizzata nella memoria. Per questo il vecchio Adso (l'io narrante del romanzo) qui diventa un personaggio onnipotente, una figura quasi kantoriana, intenta a dettare le sue memorie, a un altro frate. E davanti ai suoi e ai nostri occhi, quei ricordi si materializzano, e diventano corpo e suono. Abbiamo immaginato un spazio conoscitivo decisamente onirico, e ci siamo aiutati componendo una colonna sonora fatta di suoni e melodie semplici, che prendessero per mano lo spettatore e lo aiutassero a seguire i labirinti della memoria di questo vecchio benedettino, così profondamente segnato dai fatti efferati accaduti settant'anni prima e dall'incontro con una fanciulla che non ha mai dimenticato: «Dell'unico amore terreno della mia vita non sapevo e non seppi mai neppure il nome.» Noi ci siamo divertiti a chiamarla Rosa.

A quale personaggio si è affezionato maggiormente?

Quando devo raccontare una storia provo a non affezionarmi a nessun personaggio in particolare, perché il rischio di appiattire la narrazione e renderla unidimensionale è sempre dietro l'angolo. Al contrario cerco di amarli tutti e provo a dare valore alle ragioni che muovono le azioni di ciascuno di loro, anche se sono ragioni da cui ne conseguono omicidi efferati, come accade ne *Il nome della rosa*. Possiamo ben immaginare quali frustrazioni possano celarsi all'interno di un'abbazia benedettina abitata da persone reclusi e condannate a relazionarsi soltanto con il loro microcosmo; quali sentimenti contrastanti si possano scatenare dopo l'arrivo

di un francescano come Guglielmo da Baskerville, che ha ben poco di religioso, ma che sembra piuttosto un filosofo, un uomo di scienze.

Tuttavia non posso nascondere una particolare tenerezza per quegli *ultimi* che diventano inconsapevoli vittime di perverse trame! Basti pensare a Salvatore, o a quella fanciulla costretta a darsi nascostamente ai monaci, in cambio di avanzzi da mangiare.

***Il nome della rosa* è un romanzo complesso, ma allo stesso tempo scandito cronologicamente e spazialmente in modo netto: quali ascendenze teatrali ha trovato in questa scansione ritmica? Come sono state sfruttate sul piano scenografico?**

Il racconto di Umberto Eco è strutturato in sette giorni, ciascuno dei quali è suddiviso in otto capitoli corrispondenti alle ore liturgiche, alle preghiere che i monaci recitano nei vari momenti della giornata, alternandole con le consuete attività nei campi o nella biblioteca: mattutino, laudi, prima, terza, sesta, nona, vespro e compieta. I cinquantasei capitoli sono introdotti da una didascalia ironica che ne anticipa il contenuto, spostando quindi l'attenzione del lettore non su cosa accadrà, ma su come. Un po' come il *Don Chisciotte*, o come alcuni testi di Bertolt Brecht tipo *Vita di Galileo* e *L'opera da tre soldi*.

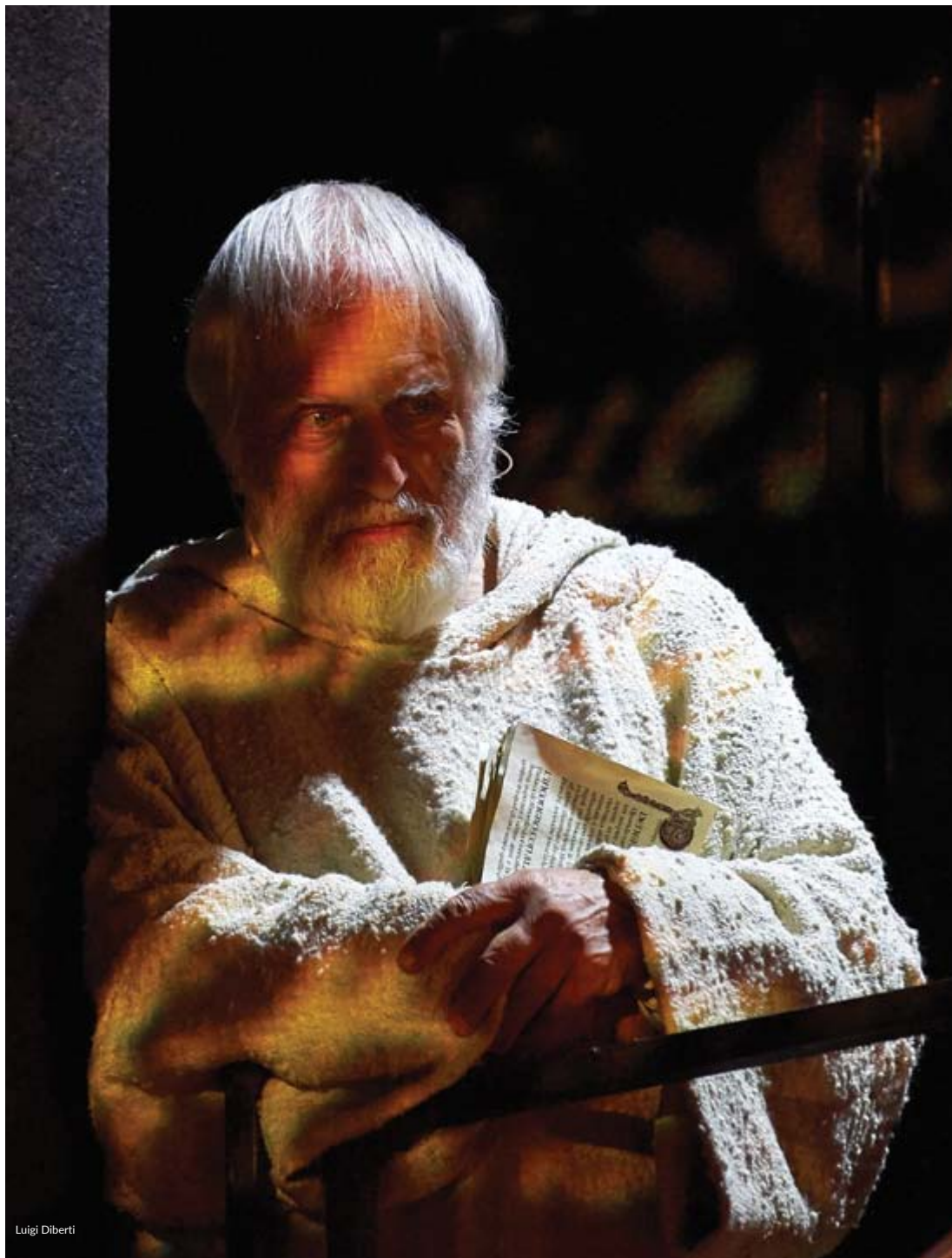
A partire dagli undici quadri tematici della versione teatrale ho scandito lo spettacolo con una quarantina di passaggi di tempo segnati da continui cambi di spazio. Per questo abbiamo immaginato una scatola nera e astratta con una serie di feritoie attraverso cui far entrare luci e oggetti con i quali evocare i diversi ambienti. Ci siamo serviti anche di video proiezioni che hanno la funzione drammaturgica di visualizzare gli stati d'animo dei personaggi che in quel momento abitano la scena.

Il romanzo ha molti piani di lettura ma occorre fermarsi a riflettere per cogliere quali siano. C'è il giallo, le diatribe filosofico-teologiche sulla comicità, sulla povertà, sull'amore, sui sacramenti, sui libri, sull'interpretazione dei segni e su tante altre cose. C'è il gusto meticoloso della descrizione per personaggi, luoghi, ambienti: qual è il senso ultimo di questo testo?

Non ho la più pallida idea di quale sia il senso ultimo e francamente spero che non ne abbia uno! Io so soltanto che ogni volta che ho riletto il romanzo sono stato attratto da qualcosa di diverso, che non avevo rilevato prima. Come ho già detto, la prima volta che l'ho letto oltre vent'anni fa, ero convinto di avere fra le mani un romanzo storico. Sicuramente non era l'intreccio ad attirarmi; quello lo conoscevo già per aver visto più volte il bellissimo film di Jean-Jacques Annaud. La mia attenzione non riusciva nemmeno a focalizzarsi sulle descrizioni dei personaggi, perché me li figuravo con i magnifici volti della pellicola. Le cose sono evidentemente cambiate negli ultimi due anni quando ho deciso di mettere in scena questo romanzo. A quel punto non si trattava più di "leggere" il romanzo, ma analizzarlo, scomporlo, ricomporlo. E nell'ultima lettura, fatta qualche giorno prima di cominciare le prove, mi sono soffermato maggiormente sull'aspetto semiologico, e in particolare sull'attenzione e la sensibilità di Guglielmo nell'individuare i segni e interpretarli. Tant'è che durante le prove abbiamo recuperato una frase del romanzo e l'abbiamo aggiunta al copione. È una riflessione amara del protagonista che mette in discussione tutto ciò in cui ha creduto fino a quel momento: «Non ho mai dubitato della verità dei segni, Adso, sono la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo. Ciò che non ho capito è stata la relazione che c'era tra quei segni. Seguivo uno schema apocalittico che sembrava reggere tutti i delitti, eppure era casuale. Cercavo un unico autore per tutti i crimini, invece erano diversi, oppure nessuno. Inseguivo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere che non v'è nessun ordine nell'universo. Dove sta tutta la mia saggezza?».







Luigi Diberti

POSTILLE A IL NOME DELLA ROSA

di Umberto Eco

Raccontare il processo

L'autore non deve interpretare. Ma può raccontare perché e come ha scritto. I cosiddetti scritti di poetica non servono sempre a capire l'opera che li ha ispirati, ma servono a capire come si risolve quel problema tecnico che è la produzione di un'opera.

Poe nel suo *La filosofia della composizione* racconta come ha scritto *Il corvo*. Non ci dice come dobbiamo leggerlo, ma quali problemi si è posto per realizzare un effetto poetico. E definirei l'effetto poetico come la capacità, che un testo esibisce, di generare letture sempre diverse, senza consumarsi mai del tutto. Chi scrive (chi dipinge o scolpisce o compone musica) sa sempre cosa fa e quanto gli costa. Sa che deve risolvere un problema. Può darsi che i dati di partenza siano oscuri, pulsionali, ossessivi, non più che una voglia o un ricordo. Ma dopo il problema si risolve a tavolino, interrogando la materia su cui si lavora - materia che esibisce delle proprie leggi naturali ma al tempo stesso porta con sé il ricordo della cultura di cui è carica (l'eco dell'intertestualità). Quando l'autore ci dice che ha lavorato nel raptus dell'ispirazione, mente. *Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration*. Non ricordo per quale sua celebre poesia, Lamartine scrisse che gli era nata di getto, in una notte di tempesta, in un bosco. Quando morì, si ritrovarono i manoscritti con le correzioni e le varianti, e si scoprì che quella era forse la poesia più "lavorata" di tutta la letteratura francese. Quando lo scrittore (o l'artista in genere) dice che ha lavorato senza pensare alle regole del processo, vuol solo dire che lavorava senza sapere di conoscere la regola.

Un bambino parla benissimo la lingua materna però non saprebbe scriverne la grammatica.
Ma il grammatico non è il solo che conosce le regole della lingua, perché queste le conosce benissimo, senza saperlo, anche il bambino: il grammatico è solo colui che conosce perché come il bambino conosce la lingua.
Raccontare come si è scritto non significa provare che si è scritto "bene". Poe diceva che "altro è l'effetto dell'opera e altra la conoscenza del processo". Quando Kandinsky o Klee ci raccontano come dipingono non ci dicono se uno dei due è migliore dell'altro. Quando Michelangelo ci dice che scolpire vuol dire liberare del proprio soverchio la figura già iscritta nella pietra, non ci dice se la Pietà vaticana è meglio della Rondanini. Talora le pagine più luminose sui processi artistici sono state scritte da artisti minori, che realizzavano effetti modesti ma sapevano riflettere bene sui propri processi: Vasari, Horatio Greenough, Aaron Copland...

Ovviamente, il Medioevo

Ho scritto un romanzo perché me ne è venuta voglia. Credo sia una ragione sufficiente per mettersi a raccontare. L'uomo è animale fabulatore per natura. Ho incominciato a scrivere nel marzo '78, mosso da una idea seminale. Avevo voglia di avvelenare un monaco. Credo che un romanzo nasca da una idea di questo genere, il resto è polpa che si aggiunge strada facendo. L'idea doveva essere più antica. Ho ritrovato poi un quaderno datato 1975 dove avevo steso una lista di monaci in un convento imprecisato. Null'altro. All'inizio mi sono messo a leggere il *Traité des poisons* di Orfila - che avevo acquistato vent'anni prima da un bouquiniste lungo la Senna, per pure ragioni di fedeltà huysmaniana (La bas). Siccome nessuno dei veleni mi soddisfaceva, ho chiesto a un amico biologo di consigliarmi un farmaco che avesse determinate proprietà (che fosse assorbibile via pelle, manovrando qualcosa). Ho distrutto subito la lettera in cui colui mi rispondeva che non conosceva un veleno che facesse al caso mio, perché si tratta di documenti che, letti in altro contesto, potrebbero portarti alla forca. All'inizio i miei monaci dovevano vivere in un convento contemporaneo (pensavo

a un monaco investigatore che leggeva il Manifesto). Ma siccome un convento, o un'abbazia, vivono ancora di molti ricordi medievali, mi sono messo a scartabellare tra i miei archivi di medievalista in ibernazione (un libro sull'estetica medievale nel 1956, altre cento pagine sull'argomento nel 1969, qualche saggio strada facendo, ritorni alla tradizione medievale nel 1962 per il mio lavoro su Joyce, e poi nel 1972 il lungo studio sull'Apocalisse e sulle miniature, del commento di Beato di Liebana: dunque il Medioevo veniva tenuto in esercizio). Mi è capitato tra le mani un vasto materiale (schede, fotocopie, quaderni) che si accumulava dal 1952, e destinato ad altri imprecisissimi scopi: per una storia dei mostri, o per un'analisi delle enciclopedie medievali, o per una teoria dell'elenco. A un certo punto mi son detto che, visto che il Medioevo era il mio immaginario quotidiano, tanto valeva scrivere un romanzo che si svolgesse direttamente nel Medioevo. Come ho detto in qualche intervista, il presente lo conosco solo attraverso lo schermo televisivo mentre del Medioevo ho una conoscenza diretta. Quando accendevamo dei falò sul prato, in campagna, mia moglie mi accusava di non saper guardare le scintille che si levavano tra gli alberi e aliavano lungo i fili della luce. Quando poi ha letto il capitolo sull'incendio ha detto: "Ma allora le scintille le guardavi!" Ho risposto: "No, ma sapevo come le avrebbe viste un monaco medievale". Dieci anni fa, accompagnando con una lettera dell'autore all'editore il mio commento al commento all'Apocalisse di Beato di Liebana (per Franco Maria Ricci), confessavo: "Comunque la metta, sono nato alla ricerca attraversando foreste simboliche abitate da unicorni e grifoni e comparando le strutture pinnacolari e quadrate delle cattedrali alle punte di malizia esegetica celata nelle tetragone formule delle Summulae, girovagando tra il Vico degli Strami e le navate cistercensi, affabilmente intrattenendomi con colti e fastosi monaci cluniacensi, tenuto d'occhio da un Aquinate grassoccio e razionalista, tentato da Onorio Augustoduniense, dalle sue fantastiche geografie in cui a un tempo si spiegava quare in pueritia coitus non contingat, come si arrivi all'Isola Perduta e come si catturi un basilisco muniti soltanto di uno specchietto da tasca e da incrollabile fede nel Bestiario.

Questo gusto e questa passione non mi hanno mai lasciato, anche se poi, per ragioni morali e materiali (fare il medievalista implica spesso cospicue ricchezze e facoltà di vagare per biblioteche lontane microfilmmando manoscritti introvabili) ho battuto altre strade.

Così il Medioevo è rimasto, se non il mio mestiere, il mio hobby - e la mia tentazione costante, e lo vedo dovunque, in trasparenza, nelle cose di cui mi occupo, che medievali non sembrano e pur sono.

Segrete vacanze sotto le navate di Autun, dove l'Abate Grivot, oggi, scrive manuali sul Diavolo dalla rilegatura impregnata di zolfo, estasi campestri a Moissac e a Conques, abbacinato da Vegliardi della Apocalisse o da diavoli che stipano in calderoni bollenti le anime dannate; e contemporaneamente letture rigeneranti dell'illuminista monaco Beda, conforti razionali chiesti ad Occam, per capire i misteri del Segno là dove Saussure è ancora oscuro. E così via, con continue nostalgie della *Peregrinatio Sancti Brandani*, controlli del nostro pensare compiuti sul Libro di Kells, Borges rivisitato nei kenningars celtici, rapporti tra potere e masse persuase controllati nei diari del Vescovo Suger...".

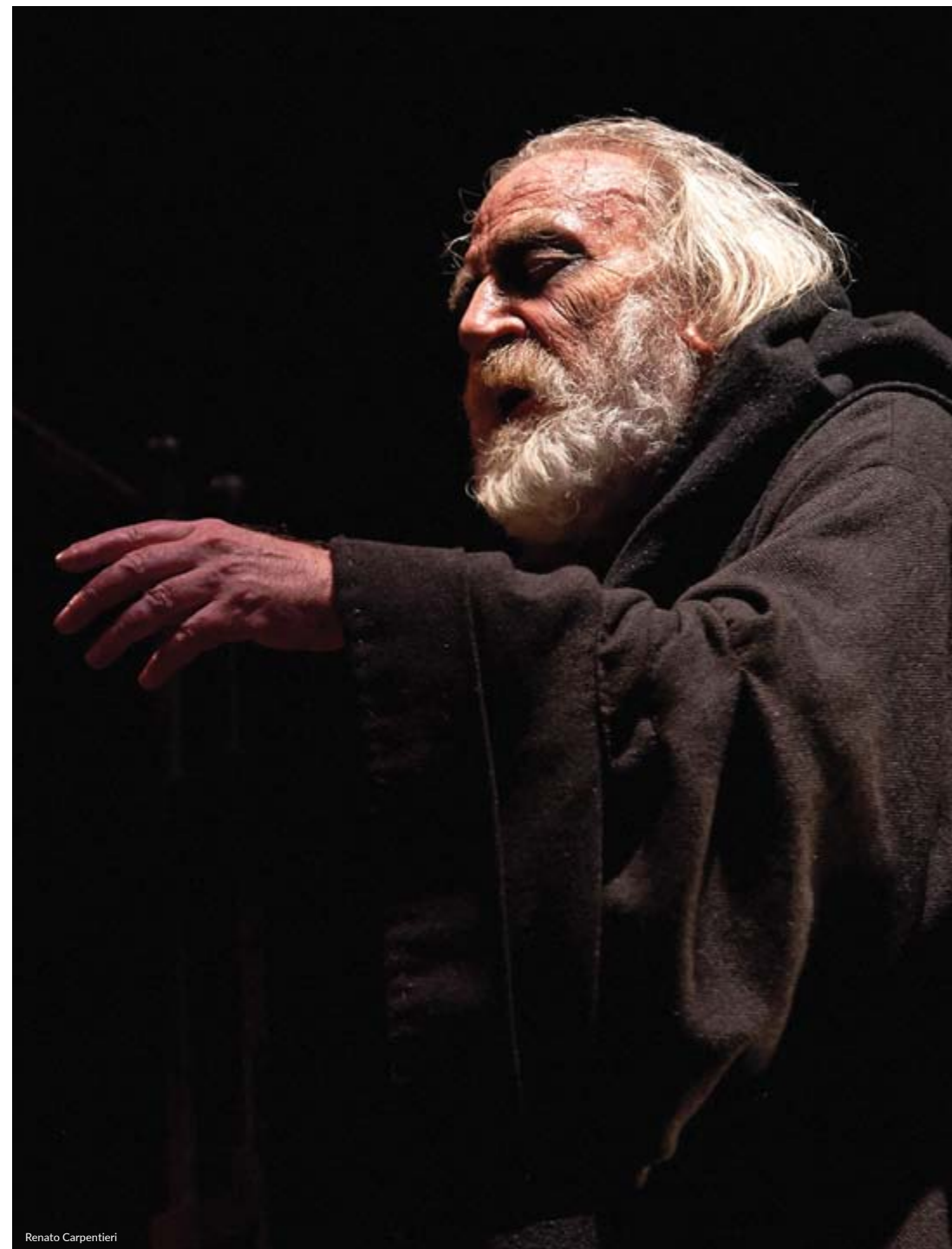
La maschera

In verità non ho solo deciso di raccontare del Medioevo. Ho deciso di raccontare nel Medioevo, e per bocca di un cronista dell'epoca. Ero narratore esordiente e sino ad allora i narratori li avevo guardati dall'altra parte della barricata. Mi vergognavo a raccontare. Mi sentivo come un critico teatrale che di colpo si esponga alle luci della ribalta e si vede guardato da coloro coi quali sino ad allora era stato complice in platea.

Si può dire "Era una bella mattina di fine novembre" senza sentirsi Snoopy? Ma se lo avessi fatto dire a Snoopy? Se cioè "era una bella mattina..." lo avesse detto qualcuno che era autorizzato a dirlo, perché così si poteva fare ai suoi tempi? Una maschera, ecco cosa mi occorreva.

Mi sono messo a leggere o a rileggere i cronisti medievali, per acquistarne il ritmo, e il candore.

Essi avrebbero parlato per me, e io ero libero da sospetti. Libero da sospetti, ma non dagli echi dell'intertestualità. Ho riscoperto così ciò che gli scrittori hanno sempre



Renato Carpentieri

saputo (e che tante volte ci hanno detto): i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata. Lo sapeva Omero, lo sapeva Ariosto, per non dire di Rabelais o di Cervantes. Per cui la mia storia non poteva che iniziare col manoscritto ritrovato, e anche quella sarebbe stata una citazione (naturalmente). Così scrissi subito l'introduzione, ponendo la mia narrazione a un quarto livello di incassamento, dentro a altre tre narrazioni: io dico che Vallet diceva che Mabillon ha detto che Adso disse...

Ero libero ormai da ogni timore. E a quel punto ho smesso di scrivere, per un anno. Ho smesso perché ho scoperto un'altra cosa che già sapevo (che tutti sapevano) ma che ho capito meglio lavorando. Ho scoperto dunque che un romanzo non ha nulla a che fare, in prima istanza, con le parole. Scrivere un romanzo è una faccenda cosmologica, come quella raccontata dal Genesi (bisogna pur scegliersi dei modelli, diceva Woody Allen).

Il romanzo come fatto cosmologico

Intendo che per raccontare bisogna anzitutto costruirsi un mondo, il più possibile ammobiliato sino agli ultimi particolari. Se costruissi un fiume, due rive, e sulla riva sinistra ponessi un pescatore, e se a questo pescatore assegnassi un carattere iroso e una fedina penale poco pulita, ecco, potrei incominciare a scrivere, traducendo in parole quello che non può non avvenire. Che fa un pescatore? Pesca (ed ecco tutta una sequenza più o meno inevitabile di gesti). E poi cosa accade? O ci sono pesci che abboccano, o non ce ne sono. Se ci sono il pescatore li pesca e poi va a casa tutto contento.

Fine della storia. Se non ci sono, visto che è irascibile, forse si arrabbierà. Forse spezzerà la canna da pesca. Non è molto, ma è già un bozzetto. Ma c'è un proverbio indiano che dice "siediti sulla riva del fiume e aspetta, il cadavere del tuo nemico non tarderà a passare".

E se lungo la corrente passasse un cadavere - visto che la possibilità è insita nell'area intertestuale del fiume? Non dimentichiamo che il mio pescatore ha la fedina penale sporca. Vorrà correre il rischio di trovarsi nei pasticci? Che farà? Fuggirà, fingerà di non vedere il cadavere? Si sentirà preso da coda di paglia, perché al postutto il cadavere è

quello dell'uomo che odiava? Irascibile com'è, si adirerà perché non ha potuto compiere lui la vendetta agognata? Vedete, è bastato ammobiliare con poco il proprio mondo, e già c'è l'inizio di una storia. C'è anche già l'inizio di uno stile, perché un pescatore che pesca dovrebbe impormi un ritmo narrativo lento, fluviale, scandito sulla sua attesa che dovrebbe essere paziente, ma anche sui sussulti della sua impaziente iracondia.

Il problema è costruire il mondo, le parole verranno quasi da sole. Rem tene, verba sequuntur. Il contrario di quanto, credo, avviene con la poesia: verba tene, res sequuntur. Il primo anno di lavoro del mio romanzo è stato dedicato alla costruzione del mondo. Lunghi registi di tutti i libri che si potevano trovare in una biblioteca medievale. Elenchi di nomi e schede anagrafiche per molti personaggi, tanti dei quali poi sono stati esclusi dalla storia. Vale a dire che dovevo sapere anche chi erano gli altri monaci che nel libro non appaiono; e non era necessario che il lettore li conoscesse, ma dovevo conoscerli io. Chi ha detto che la narrativa deve fare concorrenza allo Stato Civile? Ma forse deve fare concorrenza anche all'assessorato all'urbanistica. E così lunghe indagini architettoniche, su foto e su piani nell'enciclopedia dell'architettura, per stabilire la pianta dell'abbazia, le distanze, persino il numero degli scalini in una scala a chiocciola.

Marco Ferreri una volta mi ha detto che i miei dialoghi sono cinematografici perché durano il tempo giusto. Per forza, quando due dei miei personaggi parlavano andando dal refettorio al chiostro, io scrivevo con la pianta sott'occhio, e quando erano arrivati smettevano di parlare. Occorre crearsi delle costrizioni, per potere inventare liberamente. In poesia la costrizione può essere data dal piede, dal verso, dalla rima, da quello che i contemporanei hanno chiamato il respiro secondo l'orecchio... In narrativa la costrizione è data dal mondo sottostante. E questo non ha nulla a che vedere con il realismo (anche se spiega persino il realismo). Si può costruire un mondo del tutto irrealista, in cui gli asini volano e le principesse vengono risuscitate da un bacio: ma occorre che quel mondo, puramente possibile e irrealistico, esista, secondo strutture definite in partenza (bisogna sapere se è un mondo dove una principessa può essere risuscitata solo dal bacio di un



Giulio Baraldi e Luca Lazzareschi

principe, o anche da quello di una strega, e se il bacio di una principessa ritrasforma in principe solo i rospi o anche, poniamo, gli armadilli). Faceva parte del mio mondo anche la Storia, ed ecco perché ho letto e riletto tante cronache medievali, e leggendole mi sono accorto che dovevano entrare nel romanzo anche cose che all'inizio non mi avevano neppure sfiorato l'immaginazione, come le lotte per la povertà, o l'inquisizione contro i fraticelli. Per esempio: perché nel mio libro ci sono i fraticelli trecenteschi? Se dovevo scrivere una storia medievale, avrei dovuto farla svolgersi nel XIII o nel XII secolo, perché li conoscevo meglio del XIV. Ma avevo bisogno di un investigatore, possibilmente inglese (citazione intertestuale), che avesse un grande senso dell'osservazione e una particolare sensibilità per l'interpretazione degli indizi. Queste qualità non si trovavano se non nell'ambito francescano, e dopo Ruggiero Bacone; inoltre una teoria sviluppata dei segni la troviamo solo con gli occamisti, o meglio c'era anche prima, ma prima l'interpretazione dei segni o era di tipo simbolico o tendeva a leggere nei segni le idee e gli universali. Solo tra Bacone e Occam si usano i segni per indirizzarsi alla conoscenza degli individui. Dunque dovevo situare la storia nel XIV secolo, con molta irritazione, perché mi ci muovevo più a fatica. Di lì nuove letture, e la scoperta che un francescano del XIV secolo, anche inglese, non poteva ignorare la disputa sulla povertà, specie se era amico o seguace, o conoscente di Occam. (Per inciso, all'inizio avevo deciso che l'investigatore dovesse essere Occam stesso, poi vi ho rinunciato, perché umanamente il Venerabile Inceptor mi è antipatico). Ma perché si svolge tutto alla fine di novembre del 1327? Perché in dicembre Michele da Cesena è già ad Avignone (ed ecco cosa vuole dire ammobiliare un mondo in un romanzo storico: alcuni elementi, come il numero di scalini, dipendono da una decisione dell'autore, altri, come i movimenti di Michele, dipendono dal mondo reale, che per avventura, in questo tipo di romanzi, viene a coincidere col mondo possibile della narrazione). Ma novembre era troppo presto. Infatti io avevo anche

bisogno di ammazzare un maiale. Perché?

Ma è semplice, per poter ficcare un cadavere a testa in giù in un orcio di sangue. E perché questo bisogno? Perché la seconda tromba dell'Apocalisse dice che... Mica potevo cambiare l'Apocalisse, faceva parte del mondo. Bene, succede che (mi sono informato) i maiali si ammazzano solo col freddo, e novembre poteva essere troppo presto. A meno che non mettessi l'abbazia in montagna, in modo da avere già della neve. Altrimenti la mia storia avrebbe potuto svolgersi in pianura, a Pomposa, o a Conques. È il mondo costruito che ci dirà come la storia deve poi andare avanti. Tutti mi chiedono perché il mio Jorge evochi, nel nome, Borges, e perché Borges sia così malvagio. Ma io non lo so. Volevo un cieco a guardia di una biblioteca (il che mi sembrava una buona idea narrativa) e biblioteca più cieco non può che dare Borges, anche perché i debiti si pagano.

E poi è attraverso commenti e miniature spagnole che l'Apocalisse influenza tutto il Medioevo. Ma quando ho messo Jorge in biblioteca non sapevo ancora che fosse lui l'assassino. Per così dire, ha fatto lui tutto da solo. E non si pensi che questa è una posizione "idealistica", come chi dicesse che i personaggi hanno una vita loro e l'autore, come in trance, li fa agire per quello che essi gli suggeriscono. Sciocchezze da tema della maturità. È che i personaggi sono costretti ad agire secondo le leggi del mondo in cui vivono. Ovvero, il narratore è prigioniero delle proprie premesse.

Un'altra bella storia è stata quella del labirinto. Tutti i labirinti di cui avevo notizia, e avevo tra le mani il bello studio di Santarcangeli, erano labirinti all'aperto. Potevano essere assai complicati e pieni di circonvoluzioni. Ma io avevo bisogno di un labirinto chiuso (avete mai visto una biblioteca all'aperto?) e se il labirinto era troppo complicato, con molti corridoi e sale interne, sarebbe mancata l'aerazione sufficiente. E una buona aerazione era necessaria per alimentare l'incendio (questo sì, che alla fine l'Edificio dovesse bruciare mi era molto chiaro, ma anche questo per ragioni cosmologico-storiche: nel Medioevo cattedrali e conventi bruciavano come zolfanelli, immaginare una storia medievale senza incendio è come immaginare un film di guerra nel Pacifico senza

un aeroplano da caccia che precipita in fiamme). Ed ecco che ho lavorato per due o tre mesi alla costruzione di un labirinto adatto e alla fine ho dovuto aggiungerci delle feritoie, altrimenti di aria ve ne sarebbe stata sempre troppo poca.

Costruire il lettore

Ritmo, respiro, penitenza... Per chi, per me? No, certo, per il lettore. Si scrive pensando a un lettore. Così come il pittore dipinge pensando allo spettatore del quadro. Dopo aver dato un colpo di pennello, si allontana di due o tre passi e studia l'effetto: guarda cioè al quadro come dovrebbe guardarlo, in condizioni di luce acconcia, lo spettatore quando l'ammirerà appeso alla parete. Quando l'opera è finita, si instaura un dialogo tra il testo e i suoi lettori (l'autore è escluso). Mentre l'opera si fa, il dialogo è doppio. C'è il dialogo tra quel testo e tutti gli altri testi scritti prima (si fanno libri solo su altri libri e intorno ad altri libri) e c'è il dialogo tra l'autore e il proprio lettore modello. L'ho teorizzato in altre opere come *Lector in fabula* o prima ancora in *Opera aperta*, né l'ho inventato io. Può accadere che l'autore scriva pensando a un certo pubblico empirico, come facevano i fondatori del romanzo moderno, Richardson o Fielding o Defoe, che scrivevano per i mercanti e le loro mogli, ma scrive per il pubblico anche Joyce che pensa a un lettore ideale affetto da un'ideale insonnia. In entrambi i casi, sia che si creda di parlare a un pubblico che è lì, soldi alla mano, fuori dalla porta, sia che ci si proponga di scrivere per un lettore a venire, scrivere è costruire, attraverso il testo, il proprio modello di lettore.

Cosa vuol dire pensare a un lettore capace di superare lo scoglio penitenziale delle prime cento pagine? Significa esattamente scrivere cento pagine allo scopo di costruire un lettore adatto per quelle che seguiranno.

C'è uno scrittore che scrive solo per i posteri? No, neppure se lo afferma, perché, siccome non è Nostradamus, non può che configurarsi i posteri sul modello di ciò che sa dei contemporanei. C'è un autore che scriva per pochi lettori? Sì, se con questo si intende che il Lettore Modello che egli si configura, nelle sue previsioni, ha poche possibilità di essere impersonato dai più. Ma anche in questo caso lo



Eugenio Allegri

scrittore scrive con la speranza, neppur troppo segreta, che proprio il suo libro crei, e in gran numero, molti nuovi rappresentanti di questo lettore voluto e perseguito con tanta acribia artigiana, postulato, incoraggiato dal suo testo.

La differenza è se mai tra il testo che vuole produrre un lettore nuovo e quello che cerca di andare incontro ai desideri dei lettori tali quali li si trova già per la strada. In questo secondo caso abbiamo il libro scritto, costruito secondo un formulario buono per prodotti serializzati, l'autore fa una sorta di analisi di mercato, e si adegua. Che lavori per formule lo si vede sulla distanza, analizzando i vari romanzi che ha scritto, e rilevando che in tutti, cambiando i nomi, i luoghi e le fisionomie, si racconta la stessa storia. Quella che il pubblico già chiedeva.

Ma quando lo scrittore pianifica il nuovo, e progetta un lettore diverso, non vuole essere un analista di mercato che fa la lista delle richieste espresse, bensì un filosofo, che intuisce le trame dello Zeitgeist. Egli vuole rivelare al proprio pubblico ciò che esso dovrebbe volere, anche se non lo sa. Egli vuole rivelare il lettore a se stesso.

Se Manzoni avesse dovuto badare a quello che il pubblico chiedeva, la formula l'aveva, il romanzo storico di ambiente medievale, con personaggi illustri, come nella tragedia greca, re e principesse (e non fa così nell'Adelchi?) e grandi e nobili passioni, e imprese guerresche, e celebrazione delle glorie italiche in un'epoca in cui l'Italia era terra di forti. Non facevano così, prima di lui, con lui e dopo di lui, tanti romanzieri storici più o meno sciagurati, dall'artigiano d'Azeglio al focoso e lutulento Guerrazzi, all'illeggibile Cantù? E invece cosa fa Manzoni? Sceglie il Seicento, epoca di schiavitù, e personaggi vili, e l'unico spadaccino è un fellone, e di battaglie non ne racconta, e ha il coraggio di appesantire la storia con documenti e grida...

E piace, piace a tutti, a dotti e a indotti, a grandi e piccini, a pinzoccheri e a mangiapreti. Perché aveva intuito che i lettori del suo tempo dovevano avere quello, anche se non lo sapevano, anche se non lo chiedevano, anche se non credevano che fosse commestibile. E quanto lavora, di lima, sega e martello, e risciacquatura di panni, per rendere accettabile il suo prodotto. Per obbligare i lettori empirici a

diventare il lettore modello che egli aveva vagheggiato. Manzoni non scriveva per piacere al pubblico così come era, ma per creare un pubblico a cui il suo romanzo non potesse non piacere. E guai se non fosse piaciuto, lo vedete con quanta ipocrisia e serenità parla dei suoi venticinque lettori. Venticinque milioni, ne vuole. Che lettore modello volevo, mentre scrivevo? Un complice, certo, che stesse al mio gioco. Io volevo diventare completamente medievale e vivere nel Medioevo come se fosse il mio tempo (e viceversa). Ma al tempo stesso volevo, con tutte le mie forze, che si disegnasse una figura di lettore il quale, superata l'iniziazione, diventasse mia preda, ovvero preda del testo e pensasse di non voler altro che ciò che il testo gli offriva. Un testo vuole essere una esperienza di trasformazione per il proprio lettore. Tu credi di voler sesso, e trame criminali in cui alla fine si scopre il colpevole, e molta azione, ma al tempo stesso ti vergogneresti di accettare una venerabile paccottiglia fatta di mani della morta e fabbri del convento. Ebbene io ti darò latino, e poche donne, e teologia a bizzefte e sangue a litri come nel Grand Guignol, in modo che tu dica "ma è falso, non ci sto!" E a questo punto dovrai essere mio, e provare il brivido della infinita onnipotenza di Dio, che vanifica l'ordine del mondo. E poi, se sarai bravo, accorgerti del modo in cui ti ho tratto nella trappola, perché infine te lo dicevo ad ogni passo, ti avvertivo bene che ti stavo traendo a dannazione, ma il bello dei patti col diavolo è che li si firma ben sapendo con chi si tratta. Altrimenti, perché essere premiato con l'inferno? E siccome volevo che fosse preso come piacevole l'unica cosa che ci fa fremere, e cioè il brivido metafisico, non mi restava che scegliere (tra i modelli di trama) quella più metafisica e filosofica, il romanzo poliziesco.

La metafisica poliziesca

Non a caso il libro parte come se fosse un giallo (e continua a illudere il lettore ingenuo, sino alla fine, così che il lettore ingenuo può anche non accorgersi che si tratta di un giallo dove si scopre assai poco, e il detective viene sconfitto). Io credo che alla gente piacciono i gialli non perché ci sono i morti ammazzati, né perché vi si

celebra il trionfo dell'ordine finale (intellettuale, sociale, legale e morale) sul disordine della colpa. È che il romanzo poliziesco rappresenta una storia di congettura, allo stato puro. Ma anche una diagnosi medica, una ricerca scientifica, anche una interrogazione metafisica sono casi di congettura.

In fondo la domanda base della filosofia (come quella della psicoanalisi) è la stessa del romanzo poliziesco: di chi è la colpa? Per saperlo (per credere di saperlo) bisogna congetturare che tutti i fatti abbiano una logica, la logica che ha imposto loro il colpevole.

Ogni storia di indagine e di congettura ci racconta qualcosa presso a cui abitiamo da sempre (citazione pseudo-heideggeriana). A questo punto è chiaro perché la mia storia di base (chi è l'assassino?) si dirama in tante altre storie, tutte storie di altre congetture, tutte intorno alla struttura della congettura in quanto tale. Un modello astratto della congetturalità è il labirinto. Ma ci sono tre tipi di labirinto. Uno è quello greco, quello di Teseo. Questo labirinto non consente a nessuno di perdersi: entri e arrivi al centro, e poi dal centro all'uscita. Per questo al centro c'è il Minotauro, altrimenti la storia non avrebbe sapore, sarebbe una semplice passeggiata. Il terrore nasce caso mai perché non sai dove arriverai e cosa farà il Minotauro. Ma se tu svolgi il labirinto classico, ti ritrovi tra le mani un filo, il filo d'Arianna.

Il labirinto classico è il filo d'Arianna di se stesso.

Poi c'è il labirinto manieristico: se lo svolgi ti ritrovi tra le mani una specie di albero, una struttura a radici con molti vicoli ciechi. L'uscita è una sola, ma puoi sbagliare. Hai bisogno di un filo d'Arianna per non perderti. Questo labirinto è un modello di trial-and-error process. Infine c'è la rete, ovvero quella che Deleuze e Guattari chiamano rizoma. Il rizoma è fatto in modo che ogni strada può connettersi con ogni altra.

Non ha centro, non ha periferia, non ha uscita, perché è potenzialmente infinito. Lo spazio della congettura è uno spazio a rizoma. Il labirinto della mia biblioteca è ancora un labirinto manieristico, ma il mondo in cui Guglielmo si accorge di vivere è già strutturato a rizoma: ovvero, è strutturabile, ma mai definitivamente strutturato.

Un ragazzo di diciassette anni mi ha detto che non ha



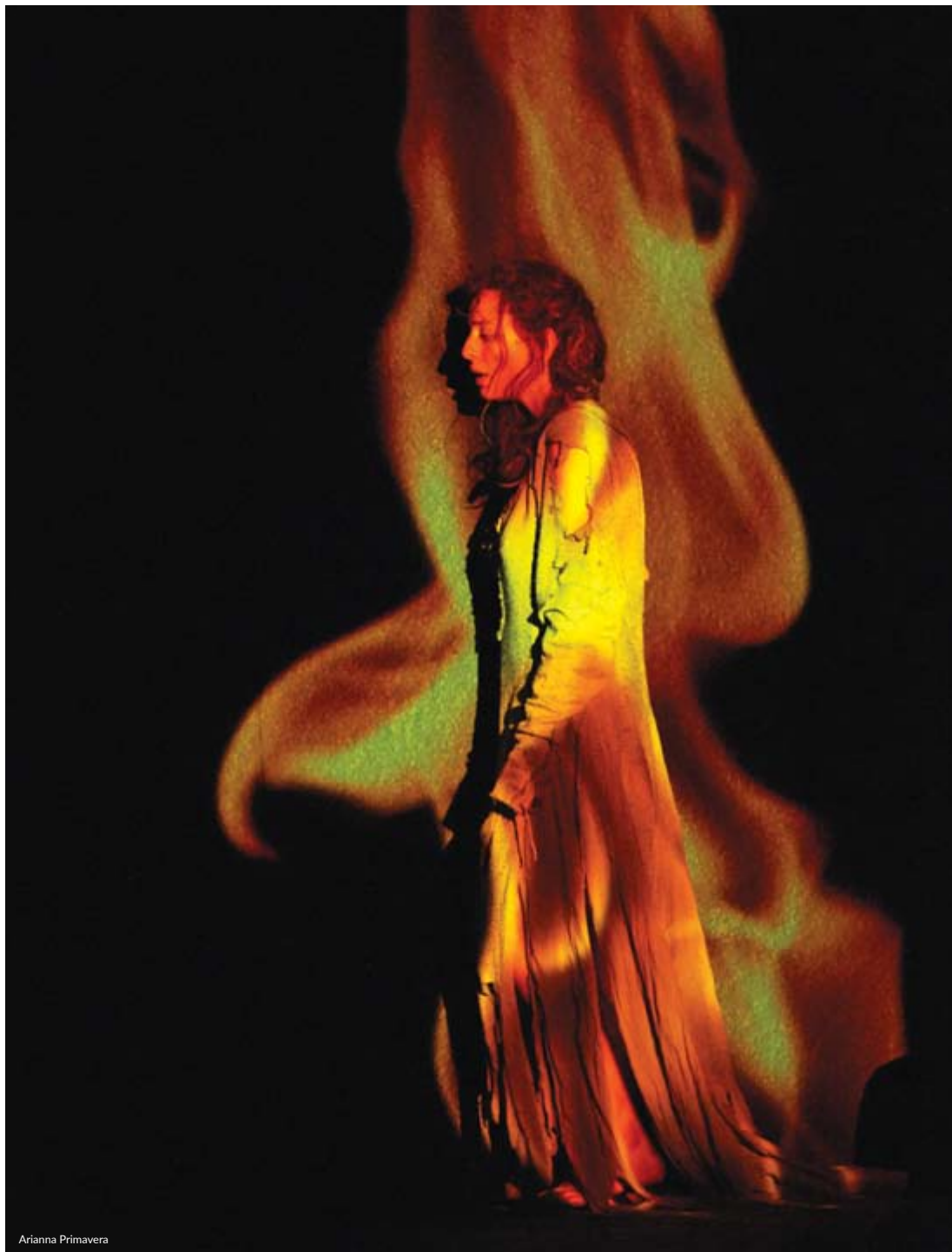
Mauro Parrinello e Marco Gobetti

capito nulla delle discussioni teologiche, ma che esse agivano come prolungamenti del labirinto spaziale (come se fossero musica thrilling in un film di Hitchcock). Credo che sia accaduto qualcosa del genere: anche il lettore ingenuo ha fiutato che si trovava di fronte a una storia di labirinti, e non di labirinti spaziali. Potremmo dire che, curiosamente, le letture più ingenue erano le più "strutturali". Il lettore ingenuo è entrato a contatto diretto, senza mediazione dei contenuti, con il fatto che è impossibile che ci sia una storia.

Le *Postille a Il nome della rosa* sono pubblicate per gentile concessione della Casa Editrice Bompiani e degli eredi di Umberto Eco.

Nel 1983 Umberto Eco pubblica sulla rivista "Alfabeta" (n. 49, giugno 1983), le *Postille a Il Nome della rosa*, saggio con il quale l'autore spiega il percorso letterario che ha portato alla stesura del romanzo. Le *Postille* sono state poi allegate a tutte le ristampe italiane del romanzo successive al 1983.





COSÌ HO DATO IL NOME ALLA ROSA

INTERVISTA A UMBERTO ECO

di Antonio Gnoli

Venticinque anni fa in pochi avrebbero immaginato che un romanzo carico di ironia e di dottrina, sorprendente per ampiezza ed erudizione, a metà strada tra il teologico e il poliziesco, sarebbe diventato quello che ogni scrittore spera che accada, ma non confiderebbe neppure alla propria mamma, cioè un sogno da quindici milioni di copie. Il nome della rosa è stato questo. E venticinque anni dopo resta il mistero dell'uomo che seppe dare il nome giusto alla rosa. Per questo vado a trovare Umberto Eco nella sua casa milanese, per capire la parte meno visibile di un successo, il lavoro che ci è voluto, le tracce che ha lasciato. A sorpresa apre una stanza chiusa a chiave. «Qui ci sono i libri che ho consultato per i successivi romanzi». Ha l'aria di essere uno studiolo segreto, uno spazio poco illuminato, ma suggestivo. Sul tavolo un leggio con le tavole originali di un fumetto. Alle pareti testi rari: ricerche sui Rosacroce, prime edizioni di Ulisse Aldrovandi. Sul ripiano della libreria, dentro un contenitore cilindrico di vetro, galleggiano, irriconoscibili, i testicoli di un cane. Eco sorride: «Ne parlo nel mio ultimo romanzo». Ma è tempo di tornare al primo.

Che cosa non si sa ancora de *Il nome della rosa*?

«Tutti pensano che il romanzo sia stato scritto al computer, o con la macchina da scrivere, in realtà la prima stesura fu fatta a penna. Però ricordo di aver passato un anno intero senza scrivere un rigo. Leggevo, facevo disegni, diagrammi, inventavo un mondo. Ho disegnato centinaia di labirinti e piante di abbazie, basandomi su altri disegni, e su luoghi che visitavo».

Da cosa nasceva questa esigenza visiva?

«Era un modo per prendere confidenza con l'ambiente che stavo immaginando. Avevo bisogno di sapere quanto ci avrebbero messo due personaggi per andare da un luogo a un altro. E questo definiva anche la durata dei dialoghi, che non ero così certo di saper realizzare».

Capisco i luoghi, ma perché disegnare anche i monaci dell'abbazia?

«Avevo bisogno di riconoscere i miei personaggi, mentre li facevo parlare o agire, altrimenti non avrei saputo cosa fargli dire».

A volte lei dà l'impressione di non poterne più del clamore che il romanzo ha sollevato. Si sente sotto assedio?

«È fatale che ci si senta accerchiati. D'altro canto, constatare che attorno al *Nome della rosa* sono uscite migliaia di pagine di critica, centinaia di saggi, libri e tesi di laurea - l'ultima mi è arrivata la scorsa settimana - mi fa sentire abbastanza responsabilizzato da pronunciarmi su alcune questioni di poetica. È legittimo che un autore dichiari come lavora. Mentre la critica interviene sul modo in cui va letto un libro».

Si può dire che con *Il nome della rosa* ha realizzato una moderna operazione ironica su un affresco medievale?

«Diciamo, come accade per altre opere, il mio romanzo può avere due o più livelli di lettura. Se io comincio dicendo: "Era una notte buia e tempestosa", il lettore "ingenuo", che non capisce il riferimento a Snoopy, godrà a un livello elementare, e la cosa ci può stare. Poi c'è il lettore di secondo livello che capisce il riferimento, la citazione, il gioco e dunque sa che si sta facendo soprattutto dell'ironia. A questo punto potrei aggiungere un terzo livello, da quando il mese scorso ho scoperto che la frase è l'incipit di un romanzo di Bulwer-Lytton, l'autore degli *Ultimi giorni di Pompei*. Ovvio che anche Snoopy stava probabilmente citando».

La sottile ironia letteraria, fatta di citazioni, rimandi, allusioni è un omaggio alla pura intelligenza. Ma non c'è il rischio che l'elaborazione della pagina finisca con l'aver poca narrazione e molta testa?

«Non sono fatti miei. Io mi posso occupare legittimamente di postille, di questa conversazione, del fatto che il romanzo è stato scritto in un periodo in cui si parlava molto di dialogismo intertestuale e di Bachtin. Se poi lei osserva, che così saranno pochi coloro che lo leggeranno, io le rispondo: sono fatti dei lettori, non miei».

È un'affermazione molto perentoria.

«La verità è che da quando è uscito *Il nome della rosa* sono stato sottoposto a una vera e propria doccia scozzese. Perché ha fatto un libro difficile che nessuno capisce? E io rispondo come il guerriero danalo di Hugo Pratt: perché tale è il mio piacere. E allora perché ha fatto un libro popolare che tutti vogliono leggere? Mettiamoci d'accordo: è difficile, o è popolare?».

Paradossalmente è entrambe le cose.

«A questo punto proporrei un'interessante questione: oggi diventa popolare un libro difficile perché sta nascendo una generazione di lettori che desidera essere sfidata».

A me pare un romanzo che gratifica le persone. Le fa sentire più colte di quello che sono.

«Non sono così sicuro. Il lettore ingenuo che confessa quale frustrazione tremenda sia non aver capito le citazioni in latino, mica si sente gratificato. O dovremmo concludere che c'è un tipo di lettore che gode nel sentirsi stupido».

Cosa decreta il successo di un libro come *Il nome della rosa*? Ammetterà che alla fine resta qualcosa di misterioso.

«È vero, io sto cercando delle spiegazioni. Ma solo perché lei me le chiede. Se dipendesse da me ne farei a meno. Quello che so e ho capito è che se *Il nome della rosa* usciva due anni prima, forse nessuno se lo sarebbe filato, e se usciva dieci anni dopo, forse sarebbe stato altrettanto ignorato».

C'è un esempio che abbiamo sotto gli occhi oggi: *Il codice da Vinci* di Dan Brown. Crede che se fosse uscito in un altro momento non avrebbe avuto lo stesso successo?

«Dubito che se *Il codice da Vinci* fosse uscito sotto Paolo VI avrebbe potuto interessare la gente. La spiegazione del fenomeno che è verificato su un giallo, tutto sommato modesto, è da ricondurre probabilmente alla grande teatralizzazione dei fatti religiosi avuta sotto il pontificato di Giovanni Paolo II: sul romanzo di Dan Brown c'è stato un investimento teologico da parte della gente. Mettiamola così: ha scritto un libro apparso al momento giusto».

È proprio l'idea del "momento giusto" che ha qualcosa di insondabile.

«Credo allo Zeitgeist, a quello spirito del tempo che ti fa fiutare le cose, e grazie al quale ricevi sollecitazioni che si traducono in qualcosa di compiuto e definito. Altrimenti, *non* potrei spiegarmi perché proprio nel 1978 e non prima mi viene in mente di fare *Il nome della rosa*. Benché, devo riconoscere, già ai tempi del Gruppo 63 io avevo pensato a un romanzo».

Perché ha scelto quel titolo, *Il nome della rosa*?

«Era l'ultimo di una lista che comprendeva tra gli altri *L'abbazia del delitto*, *Adso da Melk* eccetera. Chiunque leggeva quella lista diceva che *Il nome della rosa* era il più bello».

È anche la chiusa del romanzo, la citazione latina.

«Che io ho inserito per depistare il lettore. Invece il lettore ha inseguito tutti i valori simbolici della rosa, che sono tanti».

Le dà fastidio l'eccesso di interpretazione?

«No, sono dell'idea che molto spesso il libro è più intelligente del suo autore. Il lettore può trovare riferimenti cui l'autore non aveva pensato. Non credo di aver diritto di impedire di trarre certe conclusioni. Ma ho il diritto di ostacolare che se ne traggano altre».

Si spieghi meglio.

«Coloro che ad esempio nella "rosa" hanno trovato un riferimento allo shakespeariano "a rose by any other name", sbagliano. La mia citazione significa che le cose non esistono più e rimangono solo le parole. Shakespeare dice esattamente l'opposto: le parole non contano niente, la rosa sarebbe una rosa con qualunque nome».

L'immagine della rosa conclude il romanzo. Ma il problema vero per uno scrittore, soprattutto se esordiente, è come iniziarlo. Con quale disposizione mentale, con quali dubbi, si è posto di fronte alla prima pagina?

«All'inizio l'idea era di scrivere una specie di giallo. In seguito mi sono accorto che i miei romanzi non sono mai cominciati da un progetto, ma da un'immagine. E l'immagine che mi appariva

era il ricordo di me stesso nell'Abbazia di Santa Scolastica, davanti a un leggio enorme che leggevo gli *Acta Sanctorum* e mi divertivo come un pazzo. Da qui l'idea di immaginare un benedettino in un monastero che mentre legge la collezione rilegata del manifesto muore fulminato».

Un omaggio ironico all'attualità.

«Tropo attuale e allora mi sono detto se non fosse stato meglio retrodatare tutto al medioevo. L'idea che un frate morisse sfogliando un libro avvelenato mi pareva efficace».

Come l'ha avuta?

«Credevo fosse un parto della mia fantasia. Poi ho scoperto che esiste già nelle *Mille e una notte* che Dumas l'aveva copiata nel ciclo dei Valois. Quindi è un vecchio topos letterario. Essendo un narratore citazionista mi ha divertito».

[...] *Il nome della rosa* è stato pubblicato in trentacinque paesi. Cosa prova nel sentirsi consacrato a livello internazionale?

«Più che la fama, che non guasta, mi gratificano le lettere dei lettori. E da questo punto di vista, l'America è stata una vera sorpresa. Mi scrivevano non solo da San Francisco o da New York ma dal Midwest. Uno scrisse dicendo che per il solo fatto di aver nominato Eckart, il grande mistico, gli facevo tornare alla memoria un suo antenato con lo stesso nome. Era per molti di loro un modo di conoscere le proprie origini».

A una critica negativa come reagisce?

«Non faccio tragedie. Quando ci si accorge che essa può dire tutto e il contrario di tutto, allora concludo che la critica è una mera reazione di gusto».

Lei ha scritto cinque romanzi. L'idea che il suo maggior successo sia stato il romanzo d'esordio cosa le fa pensare?

«Ci sono autori fortunati che toccano il picco delle vendite alla fine della loro vita e autori disgraziati che lo toccano all'inizio. Quando al tuo esordio vendi tantissimo, dopo puoi anche scrivere *La Divina Commedia* ma non raggiungerai mai più quelle cifre».

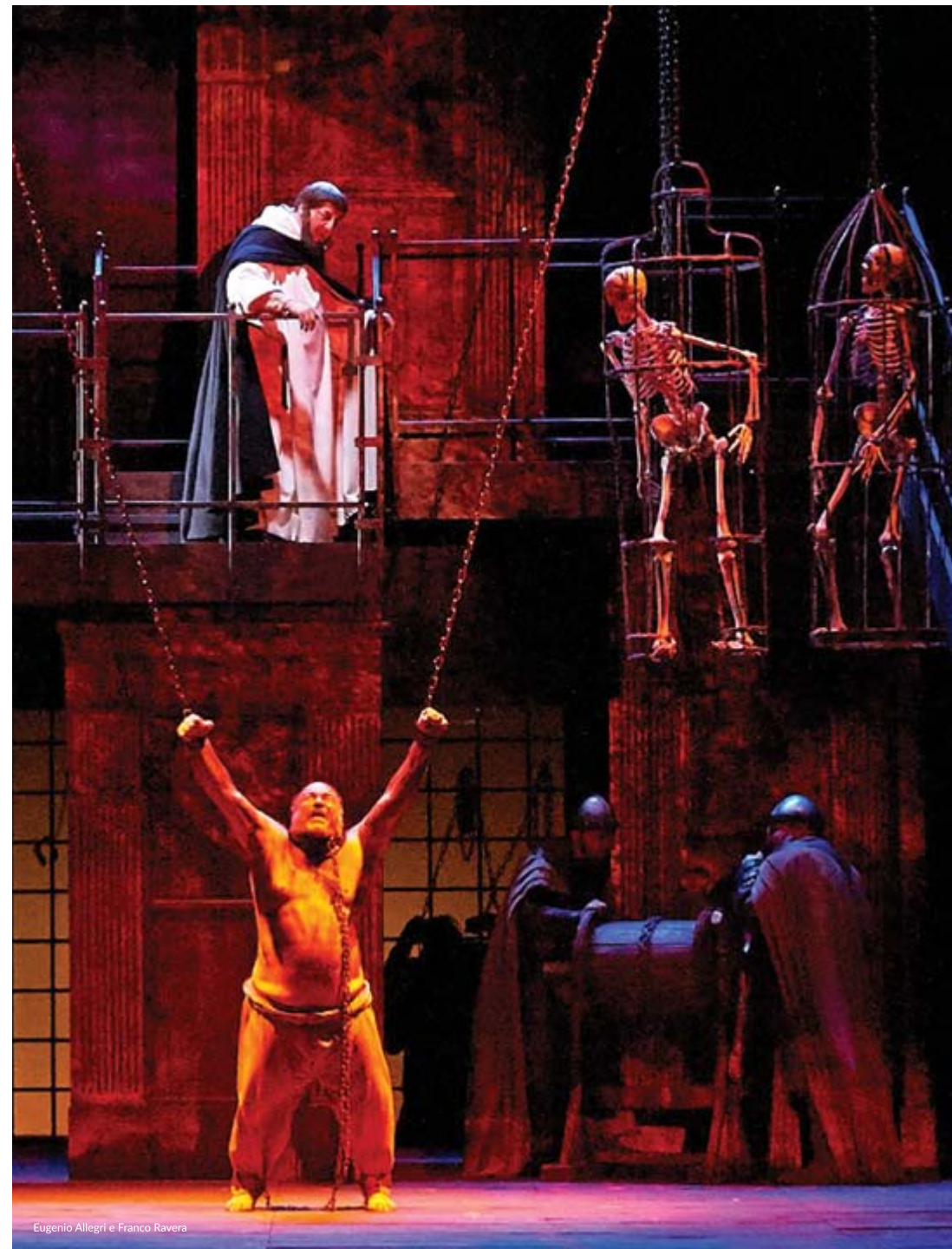


Eugenio Allegri, Giovanni Anzaldo, Luca Lazzareschi

Considera una specie di condanna che qualunque cosa lei faccia si finirà sempre col tornare al *Il nome della rosa*?

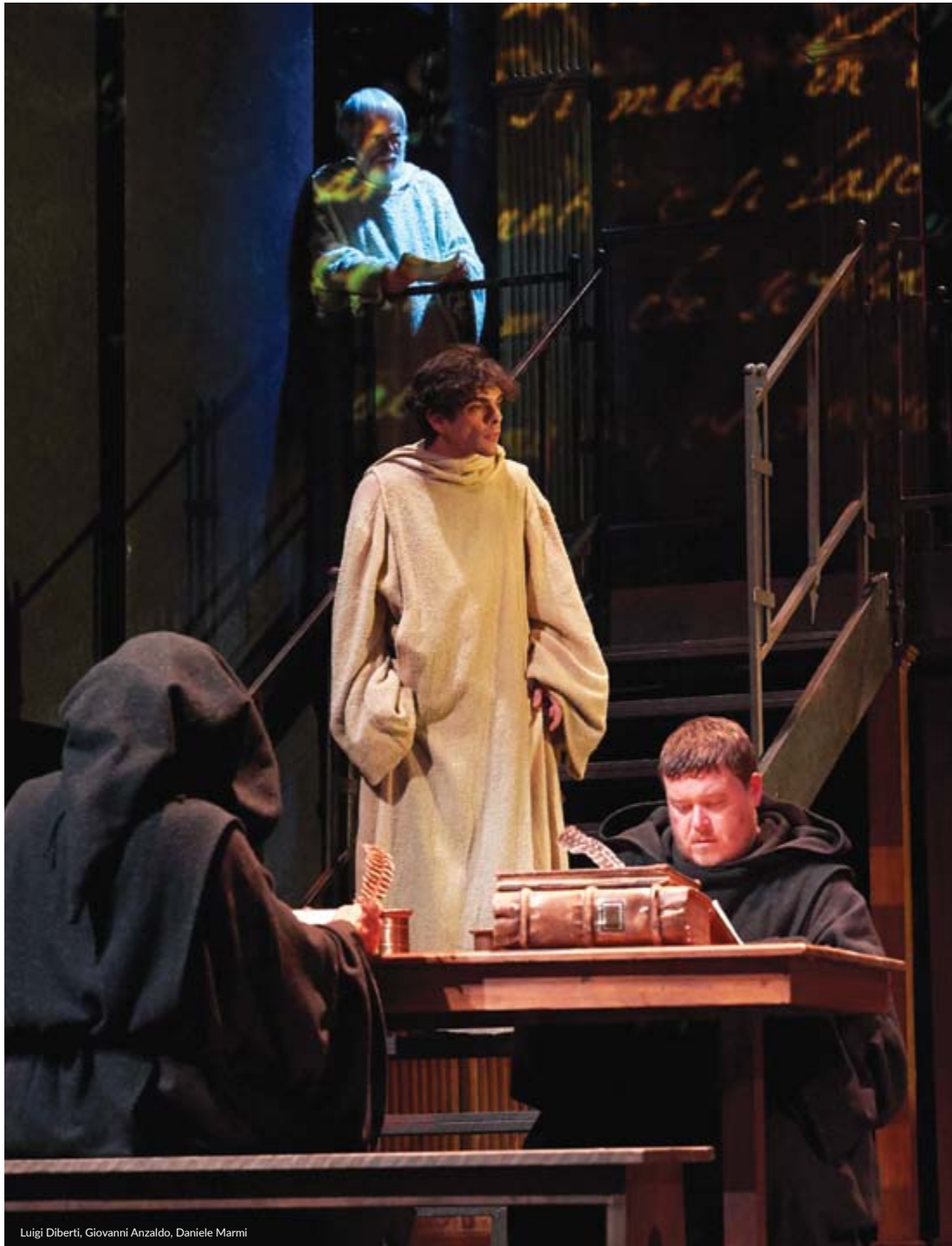
«Lo è senz'altro. Ma è anche una legge della sociologia del gusto, o meglio della sociologia della fama. Se uno diventa famoso per aver ucciso Billy the Kid, qualunque cosa faccia in seguito - dal diventare presidente degli Stati Uniti allo scoprire la penicillina - agli occhi della gente sarà sempre "quello che ha ucciso Billy the Kid"».

Publicato per la prima volta su *La Domenica di "La Repubblica"*, il 9 luglio 2006.
Rieditato il 21 febbraio 2016.
Per gentile concessione dell'Editore.



Eugenio Allegri e Franco Ravera





Luigi Diberti, Giovanni Anzaldo, Daniele Marmi



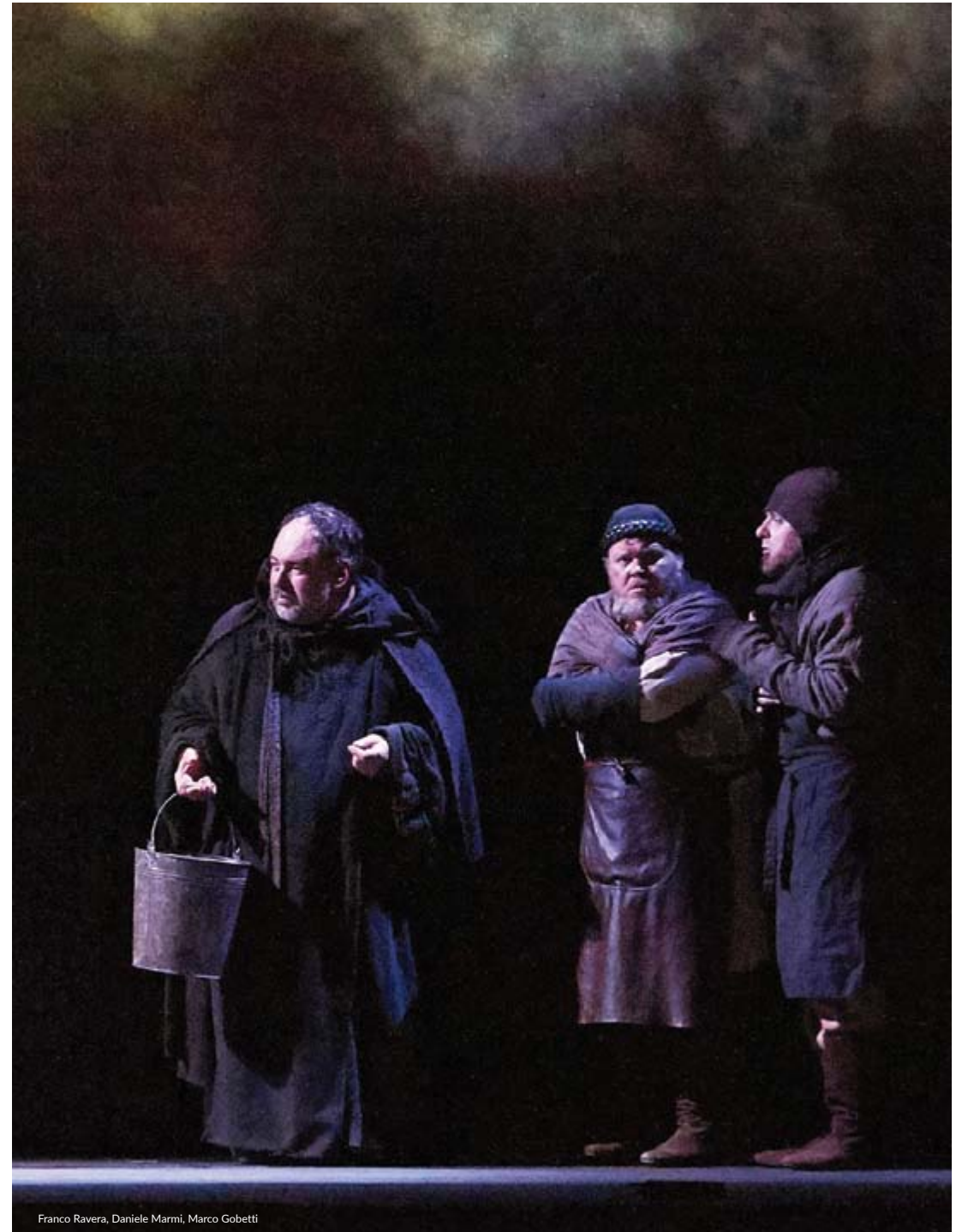
Arianna Primavera e Giovanni Anzaldo



Alfonso Postiglione e Giovanni Anzaldo



Giovanni Anzaldo, Luca Lazzareschi

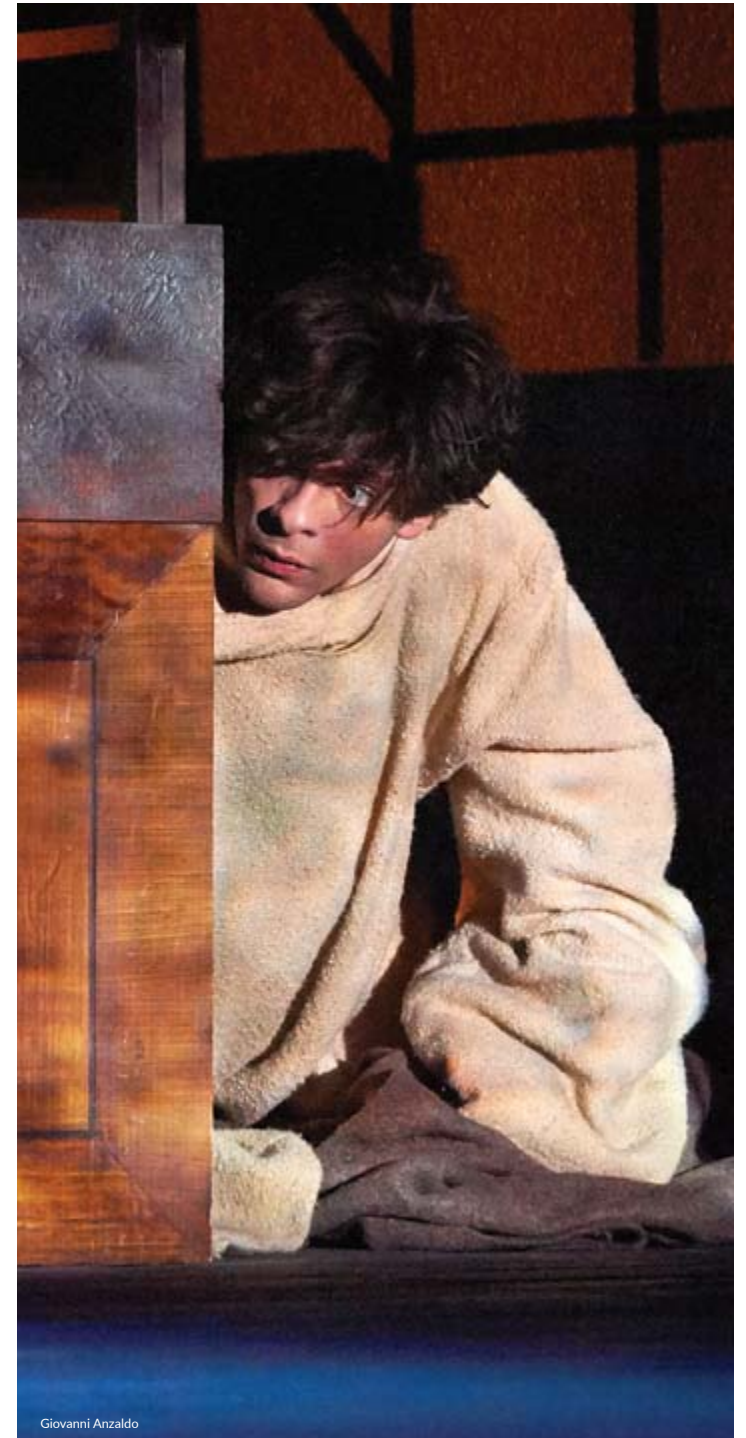


Franco Ravera, Daniele Marmi, Marco Gobetti





Luca Lazzareschi e Giovanni Anzaldo



Giovanni Anzaldo





LA PRIMA PRIVATE BANK ITALIANA

Fideuram-Intesa Sanpaolo Private Banking è la prima private bank italiana⁽¹⁾ e tra le prime nell'Area Euro con più di 198 miliardi di Euro di masse amministrate di cui 136 miliardi di risparmio in gestione⁽²⁾.

La sua natura di banca-rete dedicata al private banking ha contribuito a costruire nel tempo:

- un'elevata solidità patrimoniale con un Common Equity Tier 1 Ratio pari al 15,2%⁽²⁾, largamente al di sopra dei requisiti normativi;
- una considerevole solidità finanziaria.

A garanzia della sicurezza dei propri clienti.

⁽¹⁾ Fonte: Magstat, indagine 2016. Ranking realizzato sui dati di stock.

⁽²⁾ Fonte Fideuram: dati relativi a Fideuram, Sanpaolo Invest SIM e Intesa Sanpaolo Private Banking al 31/12/2016.