

dición de la traductora, su conocimiento del contexto cultural de la obra que está traduciendo, le permite darnos en un lenguaje de hoy todo el sistema de valores que representa aquel lenguaje de ayer, teniendo en cuenta, además, los diferentes estilos, registros, intenciones éticas o estéticas con los que Boccaccio va perfilando sus narraciones y sus retratos. No hay un solo estilo en el *Decamerón*, no hay una sola voluntad estilística, sino varias, como vario es el mundo que retrata Boccaccio. Pues bien, en este sentido, la traductora ha sabido darnos ese vario y multiforme vehículo lingüístico, traduciéndolo (y a eso sí que llamo yo traducir) a nuestra lengua de hoy. No se trata de una simple actualización (lo que podría ser una traición al texto original) en la que se salvaría, a lo sumo, la superficialidad de lo argumental, sino de una puesta en el lenguaje de hoy de lo que ideológica y axiológicamente decía Boccaccio en su tiempo y sobre su tiempo. La complicación sintáctica del original de Boccaccio no es debida a los titubeos de una lengua que empieza a dar sus primeros pasos tambaleantes en prosa; Boccaccio es ya un experto maestro de su instrumento lingüístico y su sintaxis (latinizante, sí, pero no por inexperiencia) es conscientemente producto de su intención, de su estilo.

Si alguna dificultad podía quedar planteada a un lector moderno no especializado, tan alejado de la sensibilidad, la realidad histórica o el sistema de valores coetáneo del autor, el abundante y preciso material crítico que acompaña al texto, en forma de notas, facilita y enriquece la lectura. En otras palabras, esta edición pone al alcance de todos, eruditos, especialistas o simple lector curioso, una deliciosa obra, no exenta en su materialidad textual de numerosas dificultades.

ECO, Umberto: *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 1994.

Gloria GUIDOTTI

In una delle piú strategiche delle posizioni testuali, proprio all'inizio (paratesto a parte), il romanzo di Eco inizia con la citazione di chi dice di credere d'essere l'unico uomo che abbia fatto naufragio su di una nave deserta. Le prime parole del testo sono: «Eppure m'inorgogolisco della mia umiliazione, e poiché a tal privilegio son condannato, quasi godo di un'abborrita salvezza: sono (...)». Dopo la citazione, marcata tipograficamente perché sia considerata tale, si è obbligati a riflettere su un «Cosí, con impenitente concettosità, Roberto de la Grive, presumibilmente tra il luglio e l'agosto del 1643». Una Voce narrante ci dà riferimenti precisi su un chi, un quando e un come: è una delle prime delle numerose istruzioni di lettura del quadro culturale in cui va inserito il romanzo, o del periodo storico nel quale si vuole si creda siano state scritte le lettere (poi diario, poi romanzo) di un «naufrago».

Un narratore anonimo che parla in prima persona si presenta come chi ha fisicamente trascritto e interpretato ciò che stiamo leggendo come accaduto a Roberto de la Grive, e impersona l'autore modello o, se si preferisce, è l'autore modello che parla attraverso Roberto, o attraverso di questi possiamo e dobbiamo cogliere la strategia del primo.

Rispettando la tipologia dei lettori ribadita da Eco nelle *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994), mi azzardo a dire che uno tra i vari scopi dell'opera è insegnare al Lettore Modello a fare scelte interpretative «ragionevoli»: cioè che un Lettore-Metalettore di un testo metacomunicativo (un lettore capace di situarsi sul piano dell'attività comunicativa di un romanzo) possa e debba apprezzare *L'isola del giorno prima*. I rimandi, i sottintesi, gli ammicchi, i percorsi, le passeggiate in una «nave» narrativa sono anche la messa in pratica di lezioni pedagogiche volte a codificare un sistema di comprensione che convinca i forse pochi lettori modellici e soddisfisi i molti empirici. In un romanzo enciclopedico a istruzioni, varie e variate sono le operazioni contestuali di cooperazione che Eco si propone di far attuare al destinatario perché funzioni, ad esempio, l'espressione *l'isola del giorno prima*. L'inutilità di ricorrere a strutture dizionariali correnti, in quanto l'essere del «giorno prima» non è la proprietà associabile a isola, suggerisce già dal titolo il sospetto che ci si trovi di fronte a una strategia metaforica o simbolica introduttiva a dei confini «quos ultra citraque nequit consistere recto». Eco non è un narratore che tiri il sasso e nasconda la mano, perché persino in un «Come mettere i puntini di sospensione» (U. ECO, *Il secondo diario minimo*, 1992) ha fatto presente che lo scrittore è qualcuno che ha deciso di condurre il linguaggio oltre i suoi confini, e perciò assume la responsabilità di una metafora anche arditata.

Se per capire l'universo, la «Cosa estesa», Galileo ha usato l'iperbole degli occhi, quel cannocchiale che ha permesso di vedere quello che gli occhi solo immaginavano, il gesuita torinese Tesauro ha insegnato a Roberto a capire la «Cosa Pensante», ovvero il «nostro modo di conoscere il Mondo», attraverso un altro cannocchiale, «Trama di Parole, Idea perspicace». Padre Emanuele, nel romanzo confessore di Roberto, dice: «anch'io costruisco Machine Aristoteliche che permettano a chiunque di vedere attraverso le Parole...». E la Voce narrante precisa che l'abuso di lettere maiuscole, normale negli scritti dell'epoca, è adoperata nelle annotazioni di Roberto ogni volta che questi ascrive detti e sentenze al Tesauro «come se il padre non solo scrivesse ma pure parlasse facendo udire la particolare dignità delle cose che aveva da dire».

Le marche formali del discorso, suggerite e commentate come tali dallo stesso narratore, permettono —in una lettura guidata— di individuare la tradizione di temi convenzionali sia come forme d'espressione che come forme di contenuto quali l'adozione cosciente, con un preciso scopo stilistico, della metafora come segno di una tradizione e traduzione culturale di pensiero.

La nave, su cui naufraga Roberto, la sua forma, i suoi luoghi non denotano soltanto una funzione come nave, ma rimandano a una concezione dell'abitarsi e dell'usarla, e connotano l'ideologia che ha presieduto all'operazione della costruzione di una nave simbolica i cui percorsi rinviano a quelli labirintici della memoria.

Nell'«Instabile labirinto» —in uno dei percorsi possibili—, dove ogni bivio riconduce Roberto de la Grive a una sola immagine, sia l'Isola (che non aveva) sia la nave, isola artificiale, (che lo aveva) inarrivabili l'una per la sua distanza, l'altra per il suo enigma, «entrambe stavano in luogo di un'amata che lo eludeva»,

Lilia, la Signora. Nel mare dell'artificio, l'Eden, la Terra Incognita, l'Isola nella sua irraggiungibile prossimità mostra nelle parole della voce narrante «la dissimile somiglianza tra l'Isola e la Signora». E se un giorno Roberto identifica Daphne, la nave, con il corpo della donna amata, in quanto Daphne si trasformò in sostanza arborea, quindi affine a quella con cui era stata costruita la nave, la Voce commenta al lettore: «Come si vede, la catena dei pensieri era del tutto inconsiderata - ma così pensava Roberto». Per una sorta di effetto «ottico», ogni contenuto di nave, isola, Signora, carta nautica, Intruso, Colomba, costellazione ecc., diviene a sua volta espressione di un contenuto ulteriore con uno scambio di ruoli. Agli occhi di un «nottivago per naturale difetto» ogni fenomeno è segno di qualcosa d'altro, del *come se*.

Ma in un altro dei percorsi, Roberto de la Grive, per «orgoglio di fabulatore», e deciso al romanzo, costruisce la parabola di Ferrante: dall'«ombra del fratello nemico» già dall'infanzia, al co-protagonista che è ed ottiene ciò che a lui è negato. Ferrante racconta alla Signora «una storia quasi vera» in cui il sosia e controfigura di Roberto prende la parte di questi. A sua volta Roberto, volendo «godere con l'avversario le vicende che la sorte avrebbe dovuto riservare a lui», «diventa l'occhio di Ferrante» nel Paese dei Romanzi, Romanzo nel romanzo.

Se si costruisce il diagramma adoperato da Eco per la *Sylvie* di Nerval, disponendo la sequenza della fabula su una colonna verticale, e in orizzontale la sequenza dei capitoli, ovvero la sequenza dell'intreccio, ci si renderà conto del ritmo narrativo e degli effetti di tempo motivati dal continuo oscillare dei tempi verbali. Il moto pendolare del romanzo trova riscontro in una continua alternanza di quei movimenti narrativi che Genette ha chiamato *analessi* e *prolessi*. Vi sono analessi e prolessi del narratore, quelle che il narratore attribuisce al personaggio e a se stesso quando si rivolge al lettore. La strategia narrativa si regge sul prima e sul dopo: «Io dico che questa prima lettera l'ha scritta dopo, e prima si è guardato intorno - e che cosa abbia visto lo dirà nelle lettere seguenti». La tattica grammaticale segue i tempi di quegli orologi del capitolo 15, anche se la Voce narrante ammette che «da almeno cento pagine io parlo di tante vicende che precedettero il naufragio sulla Daphne, ma sulla Daphne non faccio accadere nulla».

A questo punto, per un criterio di spazio editoriale, aggiungo soltanto che, indipendentemente dalla molteplicità delle fonti, l'*Isola* è un'opera enciclopedica, e non mi riferisco a un semplice procedimento compilatorio di trasmissione di conoscenze operanti nei vari campi del sapere, ma in quanto produttrice di sapere. Questo non si esaurisce nel rapporto con un eccezionale corpus di opere intenzionalmente della prima metà del 600 (perché allora potrebbe servire da regesto l'*Indice* del romanzo), bensì è proposto e rivissuto sia come sistema di organizzazione delle forme di cultura che caratterizzano l'epoca, sia come metodo di segmentazione storica e sociale.

I paradossi del tempo fanno perdere il senno: l'unico modo di uscire dalla sua reclusione è raggiungere l'Isola della memoria, in cui sarà ieri, «per arrestare l'orrido incedere del domani».