

LUCA DIANI

Una lettura innaturale della *Misteriosa fiamma della regina Loana* di Umberto Eco

Abstract: Questo articolo analizza *La misteriosa fiamma della regina Loana* di Umberto Eco attraverso la lente della narratologia innaturale. La terza e ultima parte del romanzo presenta infatti alcune componenti testuali – la situazione narrativa, la voce disincarnata del narratore, la metalessi ontologica – che violano apertamente le convenzioni mimetiche. Adottando l’approccio estrinseco alle narrazioni innaturali di Jan Alber, basato su una serie di strategie di lettura che mettono in luce il valore cognitivo di questa categoria di testi, l’articolo interpreta gli elementi antimimetici del romanzo come dispositivi funzionali a far emergere un tema specifico, ovvero le potenzialità e i rischi della finzione narrativa. In generale, questo saggio si propone di alimentare il dibattito narratologico all’interno dell’accademia italiana e contribuisce alla diffusione di un importante filone della narratologia contemporanea, gli studi sull’innaturalità.

Parole chiave: *La misteriosa fiamma della regina Loana*; Umberto Eco; narratologia innaturale; finzione; memoria

Il quinto romanzo di Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004), si apre nel segno della nebbia. È una nebbia che, «oltre ad avvolgere i ricordi e a rievocare tempi lontani», secondo Remo Ceserani «sta a indicare, con valore metaforico e addirittura allegorico, lo stato di confusione e di oblio, e forse anche di ovattato isolamento umano, in cui si trova il protagonista»¹ Giambattista Bodoni, conosciuto da tutti come Yambo. Nel corso della prima parte del romanzo, intitolata *L’incidente*, Yambo riesce a emergere da questo stato simbolico di annebbiamento; fuor di metafora, si risveglia un po’ frastornato da un coma: non ricorda né il proprio nome né il volto dei suoi familiari, ma risponde alle domande dei dottori sciorinando

¹ R. CESERANI, *La nebbia: luoghi reali e metaforici*, in *Nebbia*, a cura di R. Ceserani e U. Eco, Torino, Einaudi, 2009, p. XXIV.

citazioni e i riferimenti intertestuali più disparati. Dopo alcune pagine di confusione, la diagnosi del medico è chiara: Yambo ha perso la dimensione *episodica* della memoria, legata ai ricordi biografici, mentre sembra conservare intatta la dimensione *semantica* o enciclopedica², alla quale attingere per compensare la scomparsa dell'altra.

Il romanzo ruota attorno al tentativo di Yambo di recuperare la propria memoria episodica, in particolare i ricordi dell'infanzia trascorsa durante il ventennio fascista e la guerra. Su consiglio dei medici e dei familiari, Yambo torna alla casa dei nonni a Solara (un luogo fittizio nelle campagne piemontesi), dove era solito trascorrere le estati e dove la sua famiglia trovò rifugio negli anni del conflitto mondiale. Qui, Yambo prova ad attivare forzatamente i circuiti della memoria biografica attraverso le immagini, i suoni, le persone e i luoghi della sua infanzia. Nella seconda parte del romanzo, esplorando la soffitta del nonno, scopre un vero e proprio museo del passato, un «teatro della memoria»³ fatto di libri, giornali, testi scolastici, registrazioni e immagini – molte delle quali sono riprodotte tra le pagine di questo romanzo illustrato – che costituiscono un'estesa panoramica sulla cultura popolare italiana sotto il fascismo. La ricerca nell'attico, però, appare connessa alla ricostruzione della memoria culturale e semantica, che pure dice molto dell'identità collettiva nazionale, piuttosto che al recupero della memoria episodica. Non a caso, il titolo della seconda parte del romanzo è *Una memoria di carta*:

In ogni caso, sino ad allora, Solara non mi aveva restituito qualcosa che fosse veramente e soltanto mio. Quello che avevo riscoperto era quello avevo letto, ma come l'avevano letto tanti altri. A quello si riduceva tutta la mia archeologia: [...] non avevo rivissuto la mia infanzia bensì quella di una generazione⁴.

Il soggiorno a Solara e l'immersione nei documenti del passato solleva, in particolare, due questioni dell'infanzia di Yambo: da una parte, il rapporto della sua famiglia con il regime fascista e con la Resistenza; dall'altra, l'innamoramento durante gli anni del liceo, testimoniato dal ritrovamento di alcune poesie adolescenziali ed ermetiche. Questi pochi documenti personali, assieme al recupero delle letture d'infanzia, non accendono altro che *misteriose fiamme*, un'espressione metaforica relativa alle impressioni emotive che danno a Yambo la sensazione epifanica di trovarsi in

² La distinzione tra memoria episodica e memoria semantica è stata introdotta da E. TULVING, *Episodic and Semantic Memory*, in *Organization of Memory*, edited by W. Donaldson and E. Tulving, New York, Academic Press, pp. 381-403.

³ F. FORCHETTI, *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*, Roma, Castelvecchi, 2005, p. 277.

⁴ U. ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2004, p. 270.

contatto con un frammento del proprio passato⁵, e che più avanti nel romanzo arriverà ad associare al titolo di un fumetto, *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Al termine della seconda parte, perciò, il cuore più segreto del passato di Yambo resta avvolto nella nebbia.

In questo articolo analizzerò la terza e ultima parte della *Misteriosa fiamma della regina Loana*, in cui si assiste alla riemersione della memoria dopo che Yambo è caduto di nuovo in una sorta di stato comatoso. Adesso il racconto del passato è condotto da un narratore particolare, diverso dalle sezioni precedenti: quella di Yambo è una voce omodiegetica disincarnata che, immersa nelle profondità del coma, produce un atto narrativo innaturale. Questo saggio si propone di presentare il campo di studi della narratologia innaturale e di metterne alla prova la strumentazione attraverso il romanzo di Eco: in una prima fase dell'analisi, che potremmo definire «diagnostica»⁶, rintraccerò gli elementi innaturali della narrazione della *Misteriosa fiamma della regina Loana*, cercherò poi di fornire un'interpretazione delle stranezze innaturali nelle sezioni successive.

1. *Narratologia innaturale*

La narratologia innaturale è una branca della narratologia postclassica che ha preso piede nei primi anni 2000 con la pubblicazione di articoli e saggi significativi⁷. Questi sforzi isolati hanno portato alcuni studiosi, tra cui gli Jan Alber, Stefan Iversen, Maria Mäkelä, Henrik Skov Nielsen e Brain Richardson, a sviluppare in maniera più sistematica un campo di ricerca a sé stante all'interno degli studi sulla narrazione. Nel 2010 Alber, Iversen, Nielsen e Richardson hanno pubblicato l'articolo-manifesto *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models*; in Italia il saggio è stato meritoriamente tradotto nel 2019, con evidente ritardo rispetto al dibattito

⁵ Sull'emersione delle misteriose fiamme, e in generale sul rapporto tra il romanzo di Eco e la *Recherche* di Marcel Proust, vedi U. MUSARRA-SCHROEDER, *Dimenticanza e memoria nella Misteriosa fiamma della regina Loana di Umberto Eco*, in *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 455-476.

⁶ L. HERMAN, B. VERVAECK, *Handbook of Narrative Analysis*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2019, p. 299. Laddove non indicato diversamente in nota, la traduzione dei testi è mia.

⁷ Vedi H. S. NIELSEN, *The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction*, «Narrative», XII, 2, 2004, pp. 133-150; B. RICHARDSON, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2006; R. HEINZE, *Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction*, «Narrative», XVI, 3, 2008, pp. 279-297; J. ALBER, *Impossible Storyworlds – and What to Do with Them*, «Storyworlds: A Journal of Narrative Studies», I, 2009, pp. 76-96.

internazionale, e costituisce il più importante tentativo d'introduzione della narratologia innaturale in ambito italiano.

I narratologi innaturali sostengono che la maggior parte delle teorizzazioni sulla natura della narrazione sono affette da un «evidente pregiudizio mimetico», che consiste nell'assumere «come forme narrative prototipiche i testi realistici classici o i racconti “naturali”»⁸. In chiaro contrasto con l'importante saggio *Towards a “Natural” Narratology*, pubblicato nel 1996 da Monika Fludernik, «lo studio della narrativa innaturale è diretto contro quello che si potrebbe chiamare *riduzionismo mimetico*, ovvero l'idea secondo cui ogni aspetto della narrativa possa essere spiegato sulla base della nostra conoscenza del mondo e dei parametri cognitivi che ne derivano»⁹. Le analisi dei narratologi innaturali mirano ad «avvicinare e concettualizzare l'Alterità [*Otherness*], piuttosto che negarla o reificarla; un approccio di questo tipo è interessato alle stranezze della narrazione e in particolare ai testi che deviano dalle norme mimetiche della maggior parte dei modelli narratologici»¹⁰. Proprio lo straniamento prodotto, sia al livello della storia sia al livello del discorso¹¹, dalla narrazione di «situazioni ed eventi che trascendono, estendono, o mettono in discussione la nostra conoscenza del mondo»¹², rende questi testi interessanti agli occhi dei narratologi innaturali.

I narratologi tuttavia non concordano pienamente sui modi di intendere la sfera dell'innaturale: secondo Jan Alber il termine denota «eventi e situazioni fisicamente, logicamente e umanamente impossibili»¹³, poiché violano i principi della logica, come quello di non-contraddizione, o i limiti della abilità umane; per Henrik Skov Nielsen l'innaturale riguarda il sottoinsieme delle narrazioni finzionali che, a differenza delle narrazioni mimetiche, «inducono il lettore a impiegare strategie interpretative diverse da quelle che impiegherebbe in situazioni narrative non

⁸ J. ALBER, S. IVERSEN, H. S. NIELSEN, B. RICHARDSON, *Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici*, trad. it. R. Pasetti, M. Procaccianti, S. Rizzi, M. Tedoldi, «Enthymema», XXIV, 2019, p. 238.

⁹ Ivi, p. 239.

¹⁰ J. ALBER, R. HEINZE, *Introduction*, in *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*, edited by J. Alber and R. Heinze, Berlin and New York, De Gruyter, 2011, p. 2.

¹¹ In ambito italiano, il narratologo Filippo Pennacchio si è concentrato su alcuni casi di innaturalità del discorso, legata all'istanza narratoriale. Vedi F. PENNACCHIO, «Potrei scriverlo tutto in seconda persona». Se una notte d'inverno un viaggiatore *come you-narrative*, «Enthymema», XXVI, 2020, pp. 68-83; F. PENNACCHIO, *Tre “noi” innaturali*, «Status Quaestionis», XXVI, 2024, pp. 307-328.

¹² ALBER, IVERSEN, NIELSEN, RICHARDSON, *Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici*, cit., p. 240.

¹³ J. ALBER, *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2016, p. 25.

finzionali, orali e spontanee»¹⁴; Stefan Iversen invece attribuisce lo statuto innaturale a quelle narrazioni caratterizzate dai «contrastati tra le regole che vigono all'interno di un mondo narrativo e situazioni ed eventi che si producono o si svolgono all'interno di quel mondo narrativo»¹⁵, contraddizioni che resistono a una facile interpretazione e alla convenzionalizzazione, producendo lo straniamento del lettore; per Brian Richardson, infine, la narrazione innaturale contiene «eventi, personaggi, ambienti e frame antimimetici [*antimimetic*]», dove per antimimetico intende «rappresentazioni che contrastano i presupposti delle narrazioni non finzionali, violano le aspettative mimetiche e le pratiche del realismo, e si oppongono ai generi esistenti e consolidati»¹⁶. Inoltre, Richardson distingue l'antimimetico, propriamente innaturale, dai testi nonmimetici (*nonmimetic*) come le fiabe, i racconti con animali parlanti e le prime opere di fantascienza, in cui i dispositivi innaturali hanno perso il loro valore straniante a causa dei processi di convenzionalizzazione. La differenza tra antimimetico e nonmimetico, e quindi tra la narrazione innaturale e la narrazione non innaturale, riguarda il grado di imprevedibilità, shock, sorpresa e riso amaro prodotto dalle componenti di un'opera¹⁷.

La divergenza tra le definizioni ci porta a mettere in evidenza una distinzione d'approccio all'interno del campo di studi sull'innaturale. Richardson ha parlato di approccio intrinseco e approccio estrinseco¹⁸: il primo accomuna la riflessione di Nielsen, Iversen e dello stesso Richardson e mette in primo piano la violazione delle convenzioni mimetiche da parte della narrazione, lasciando sullo sfondo le funzioni psicologiche, culturali e ideologiche per concentrarsi sugli «elementi innaturali così come sono, semplicemente come violazioni delle convenzioni mimetiche», dato che «l'antimimetico trova in sé i motivi del proprio piacere»¹⁹; il secondo, che fa capo agli studi di Alber, è interessato a spiegare il valore cognitivo della narrazione innaturale, così da determinarne il significato attraverso l'adozione di una o più strategie di lettura.

¹⁴ H. S. NIELSEN, *Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited*, in *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by J. Alber, H. S. Nielsen, B. Richardson, Columbus, Ohio State University Press, 2013, p. 72.

¹⁵ J. ALBER, S. IVERSEN, H. S. NIELSEN, B. RICHARDSON, *What Really Is Unnatural Narratology?*, «Storyworlds: A Journal of Narrative Studies», V, 2013, p. 103.

¹⁶ B. RICHARDSON, *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*, Columbus, Ohio State University Press, 2015, p. 3.

¹⁷ Ivi, p. 5.

¹⁸ Cfr. ivi, pp. 18-21.

¹⁹ B. RICHARDSON, *Unnatural Narrative Theory*, «Style», L, 4, 2016, p. 401. Eco, riflettendo sui problemi semantici posti dalla rappresentazione verbale e visiva di impossibilità, in qualche modo si allinea a questa tesi quando afferma che «il piacere che ricaviamo dai mondi possibili impossibili è il piacere della nostra disfatta logica e percettiva» (*I limiti dell'interpretazione*, Milano, La nave di Teseo, 2016, p. 269).

Mi concentro sull'approccio estrinseco di Alber, a cui farò riferimento nella prossima sezione dell'articolo per avanzare una lettura della narrazione innaturale nella *Misteriosa fiamma della regina Loana*. Alber coniuga approccio cognitivo e teoria dei mondi possibili per descrivere e interpretare l'innaturalità sulla base della nostra conoscenza del mondo reale (o mondo naturale, per mantenere una simmetria terminologica) e delle convenzioni letterarie. In accordo con gran parte dei narratologi innaturali, sostiene che la deviazione dalle norme mimetiche sia rintracciabile in ogni momento della storia letteraria, una tendenza che tuttavia si concentra, radicalizzandosi, in epoca postmoderna. I testi postmoderni sono definiti nei termini di un «sistematico indebolimento della nostra “naturale” cognizione del mondo»²⁰ e si basano sul recupero intertestuale e sulla rielaborazione di situazioni narrative innaturali della letteratura del passato, ormai convenzionalizzate e inserite nel contesto di un genere noto. L'obiettivo di Alber è quello di proporre una nuova definizione di postmodernismo letterario, da intendere come «uno sforzo intertestuale che si collega alla storia della letteratura attraverso le manifestazioni dell'innaturale. Allo stesso tempo, le narrazioni postmoderne fondono le impossibilità convenzionalizzate dei testi precedenti con contesti realistici, per creare gli effetti di straniamento e i sentimenti di disorientamento tipici del postmodernismo»²¹. Questi scenari ed eventi innaturali spingono il lettore verso «uno stato di disorientamento cognitivo di cui possiamo godere, oppure possiamo (più o meno urgentemente) provare a ripristinare l'equilibrio cognitivo attraverso spiegazioni potenziali di questi fenomeni»²².

A differenza degli altri narratologi, lo sforzo teorico di Alber lo porta a non relegare la narrazione innaturale nel campo del non comprensibile, come qualcosa di trascendentale da cui trarre soltanto un godimento passivo. Ciò che caratterizza il suo approccio estrinseco è piuttosto la definizione di nove strategie di lettura (*reading strategies*) attraverso le quali cogliere il senso dietro al ricorso a uno o più dispositivi narrativi innaturali. Il presupposto da cui muove la teoria di Alber è che, «per quanto la struttura testuale di una narrazione sia strana, è sempre parte di un atto comunicativo intenzionale e con un significato»²³: «Le impossibilità rappresentate dicono qualcosa su di noi e sul mondo in cui viviamo»²⁴. Passiamo brevemente in rassegna le strategie che il lettore può adottare quando affronta testi che presentano mondi e coscienze finzionali, narratori, atti narrativi e cronotopi innaturali²⁵: 1) la

²⁰ ALBER, *Unnatural Narrative*, cit., p. 8.

²¹ Ivi, p. 13.

²² Ivi, p. 44.

²³ Ivi, p. 46.

²⁴ Ivi, p. 18.

²⁵ Cfr. ivi, pp. 43-57.

costruzione di nuovi *frame* attraverso la combinazione di *schemata* preesistenti; 2) il riferimento a un genere specifico, come la favola, in cui gli animali parlano per convenzione, o l'epica, in cui le divinità esistono; 3) la soggettivazione (*subjectification*), ovvero la lettura delle impossibilità come fenomeni interiori – sogni, fantasie, visioni o allucinazioni – del narratore o di un personaggio; 4) l'esemplificazione di un tema; 5) la rappresentazione allegorica; 6) la volontà satirica o parodica; 7) la presenza di un contesto ontologico trascendentale, come l'inferno e il paradiso, una temporalità circolare o un loop temporale che si ripete; 8) in racconti come *The Babysitter* (1969) di Rober Coover, l'intrecciarsi di trame logicamente e mutualmente incompatibili permette al lettore di scegliere il percorso preferito e di costruire la propria storia; 9) a differenza delle otto precedenti strategie, tutte rivolte all'addomesticamento dell'impossibilità, si parla di *Zen way of reading* per descrivere la strategia di lettura che accoglie la stranezza delle componenti narrative innaturali e, soprattutto, la dissonanza cognitiva che queste comportano.

Alber afferma che le nove strategie di lettura servono sia alla ricostruzione del mondo finzionale (specialmente le prime due), sia al processo interpretativo (le altre sette). Di fronte allo stesso fenomeno innaturale è possibile combinare diverse strategie per supportare la navigazione del complesso magma dell'innaturalità, che tuttavia non è mai del tutto addomesticabile dal lettore. Nel prossimo capitolo individuerò alcune componenti innaturali del romanzo di Eco e le analizzerò alla luce delle strategie di lettura di Alber, per poi proporre un'interpretazione innaturale dell'opera.

2. Una voce innaturale per Yambo

La terza e ultima parte della *Misteriosa fiamma della regina Loana* si intitola *OI NOΣTOI* e risolve parzialmente i due punti lasciati in sospeso al termine della seconda parte: il rapporto con il fascismo e l'amore giovanile di Yambo, veri e propri nodi – traumatici – del suo passato. Gran parte della sezione si compone di frammenti, episodi e ricordi (ri)vissuti in prima persona dal protagonista-narratore, e presenta una situazione narrativa radicalmente differente rispetto al resto del romanzo. Alla fine della seconda parte, dopo il ritrovamento inaspettato del preziosissimo in-folio delle opere complete di Shakespeare, il forte shock emotivo fa di nuovo sprofondare Yambo in uno stato comatoso. Nonostante questo colpo di scena, il narratore autodiegetico che fino a

quel momento ha condotto il racconto non cambia; a cambiare è invece la situazione narrativa: non è ben chiaro se Yambo sia morto, se stia sognando o giacendo in un coma profondo. Ha una sola certezza: «Ho riacquistato a memoria. Salvo che ora – troppa grazia – i ricordi mi vorticano attorno come nottole»²⁶. La peculiarità della terza parte riguarda perciò il contesto narrativo, impossibile nel mondo che rispetta le leggi fisiche e naturali, in cui l'enunciazione viene performata: il personaggio-narratore racconta in prima persona mentre non è cosciente, la sua voce disincarnata si allontana nettamente dalle situazioni narrative mimetiche e in generale dalle convenzioni del mondo del lettore. Yambo sembra consapevole della sua condizione – in ultima analisi, stiamo leggendo un romanzo postmoderno, ad alta carica metaletteraria – ma non riesce a comprenderla fino in fondo, azzarda soltanto qualche ipotesi:

Eppure in coma profondo, lo sanno tutti, il cervello non dà segni di vita, mentre io penso, sento, rammemoro. Già, ma questo è quello che raccontano quelli di fuori. Il cervello dà un encefalogramma piatto secondo la scienza, ma che cosa ne sa la scienza delle astuzie del corpo? Magari il cervello appare piatto sui loro schermi, e io penso con le viscere, con la punta dei piedi, coi testicoli. Loro credono che io non abbia attività cerebrale, ma io ho ancora attività interiore²⁷.

Certo, nessuno dei miei confusi ragionamenti tiene [...]. Nessuna cosa, di cui possa convincermi, regge a una prova logica. Ma proprio il fatto che possa appellarmi a una logica prova che non sto sognando. Il sogno è illogico, e sognando non ti lamenti che lo sia²⁸.

Come mostrano queste citazioni, l'improvviso slittamento verso la narrazione innaturale produce un forte senso di disorientamento sia nel personaggio che nel lettore. Proviamo allora ad affrontare le impossibilità del terzo capitolo mettendo in gioco le strategie di lettura proposte da Alber. Quella più adatta a interpretare la situazione narrativa è senza dubbio la terza, che suggerisce di associare le impossibilità agli stati interiori (sogni, visioni, fantasie, allucinazioni) del personaggio-narratore. Appare evidente che la strana situazione narrativa sia in qualche modo radicata nell'interiorità del protagonista e la sua voce il prodotto di un'enunciazione solitaria, priva di narratario; l'esitazione a definire la situazione narrativa, tuttavia, permane fino al termine del romanzo. Per questo motivo, a mio parere, né il lettore né il povero

²⁶ ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 303.

²⁷ Ivi, p. 307.

²⁸ Ivi, p. 416.

Yambo riescono a disinnescare in modo pieno e convincente il carattere innaturale della narrazione attraverso la strategia della soggettivazione. Cerchiamo di analizzare più a fondo questa parte dell'opera per proporre ulteriori letture delle impossibilità.

Dal punto di vista gnoseologico, lo slittamento innaturale segna un movimento verso il passato, come se il coma costituisse la chiave per accedere alla memoria episodica perduta. Seppur consapevole degli eventi raccontati nella prima e nella seconda parte del romanzo, adesso Yambo ha finalmente la possibilità di rivivere i propri ricordi, narrandoli in prima persona, in un contesto che lui stesso descrive in questi termini: «[I]o non solo ricordo ma partecipo, incubi, affetti e gioia. Non sento il mio corpo, ma ne conservo la memoria, e patisco come se l'avessi ancora. Come accade a coloro a cui hanno tagliato una gamba e se la sentono ancora dolore»²⁹. L'innaturalità della narrazione si misura anche nella peculiare capacità di recuperare e narrare i ricordi, come se Yambo li vivesse per la prima volta, con la stessa intensità e con le stesse emozioni. Il suo modo di percepire e orientarsi nel tempo, insomma, è anch'esso parte della situazione narrativa innaturale: «Ora non vivo nel flusso del tempo. Sono, beato, in un eterno presente [...], posso spostarmi da un ricordo all'altro e vivo ciascuno come un *hic et nunc*»³⁰.

Un sintomo di questa modalità innaturale di recupero del passato è l'oscillazione grammaticale tra presente e passato prossimo nella narrazione dei frammenti dell'infanzia.

In città mi annoio. Siamo in quattro in calzoncini corti a giocare sulla strada davanti casa, dove passa un'automobile all'ora, e va piano [...]. Quel giorno non riusciamo a giocare perché lungo il marciapiede ci sono dei signori, in giacca e cravatta, che con una zappetta tolgono le erbacce. Lavorano con scarso entusiasmo, lentamente, e uno di loro si mette a parlare con noi, informandoci sui vari giochi di biglie [...]. “Sono gli ebrei”, ha detto mamma, “li obbligano a fare i lavori”. Il papà ha alzato gli occhi al cielo e ha detto “mah”! Più tardi sono andato al negozio del nonno e gli ho chiesto perché gli ebrei facevano i lavori. Mi ha detto di trattarli con educazione se li rincontravo, perché era brava gente, ma per il momento non mi spiegava ancora quella storia perché ero troppo piccolo³¹.

La prima parte della citazione si caratterizza per il ricorso a una particolare forma di prima persona presente che Dorrit Cohn definisce presente evocativo (*evocative present*):

²⁹ Ivi, p. 306.

³⁰ Ivi, p. 313.

³¹ Ivi, pp. 324-326.

«Questo presente “evocativo” [...], sebbene si debba riferire logicamente a un’esperienza del passato, crea momentaneamente una coincidenza illusoria (“come se” [*as if*]) di due livelli temporali, “evocando” in tutto e per tutto il momento narrato nel momento della narrazione»³². Attraverso questo dispositivo linguistico, la narrazione stende una vivida patina affettiva sulle memorie di Yambo, che si susseguono secondo una logica associativa e grottesca. Tuttavia, è necessario mettere in evidenza che il racconto dell’azione resistenziale a cui Yambo ha preso parte, perdendo un amico a lui caro, il partigiano e confidente Gragnola, è condotto interamente al passato³³: nel momento in cui recupera uno dei nodi irrisolti del passato del protagonista, che si mostra segnato dal lutto e dal trauma, la narrazione si fa più seria e lineare, in contrasto con la libera rievocazione delle memorie degli altri frammenti.

La definizione di Cohn mette in luce un aspetto ulteriore della narrazione innaturale della terza parte del romanzo: il *come se* del presente evocativo sottolinea la natura finzionale³⁴ della riconfigurazione narrativa del passato di Yambo, almeno in quelle sezioni che si distaccano sia dalla gravità della rievocazione storica della Resistenza, sia dalla ricostruzione enciclopedica della cultura popolare della seconda parte del romanzo. Il racconto dei ritrovamenti nella soffitta di Solara è infatti documentato in modo certosino, alternando al testo pagine e pagine illustrate con le copertine di riviste e libri d’epoca, manifesti di propaganda, illustrazioni, pubblicità, strisce a fumetti. Ne risulta una strategia d’impaginazione basata sulla «stretta sinergia tra parola e immagine tesa a confermare – attraverso il duplice, intermediale rimando al referente concreto – la veridicità dell’operazione di recupero memoriale»³⁵. «Nel complesso le pagine sulle memorabilia sono all’insegna del realismo, del documentale, della veridicità, dell’autenticità e della storia»³⁶, caratteristiche distanti dalla narrazione, analettica e finzionale, della terza parte.

³² D. COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 198.

³³ Cfr. N. V. CHANG, *Forgetting Fascism: Memory, History, and the Literary Text in Umberto Eco’s La misteriosa fiamma della regina Loana*, «Italian Culture», XXVI, 2008, pp. 124-125.

³⁴ Ogni narrazione innaturale è sempre finzionale; viceversa, il discorso finzionale diventa innaturale quando oltrepassa i limiti e le convenzioni della narrazione mimetica. Cfr. NIELSEN, *Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies*, cit., p. 72; K. KUKKONEN, H. S. NIELSEN, *Fictionality: Cognition and Exceptionality*, «Poetics Today», XXXIX, 3, 2018, pp. 482-486. Per l’analisi di una narrazione innaturale non finzionale, vedi S. IVERSEN, “*In Flaming Flames*”: *Crises of Experientiality in Non-Fictional Narratives*, in *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*, cit., pp. 89-103.

³⁵ G. PALAZZOLO, *Eco a coloro e in bianco e nero*, «Arabeschi», XII, 2018, p. 107.

³⁶ R. CAPOZZI, *The Mysterious Flame of Queen Loana: A Postmodern Historiographic Illustrated Novel of a Generation*, «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», XL, 2, 2006, p. 478.

Se *Memoria di carta* mette in primo piano il recupero della componente enciclopedica della memoria di Yambo, in *OI NOΣTOI* si recuperano – frammentariamente – alcuni ricordi che compongono il campo della memoria episodica, come quelli dell’infanzia e della vicenda partigiana. Restano ancora avvolti nella nebbia i ricordi legati alla vita sentimentale: nonostante Yambo riesca a risalire al nome della ragazza amata, Lila, scoprendo della sua morte in giovane età, si dispera a causa dell’incapacità di rievocarne il volto. Siamo quasi al termine della terza e ultima parte del romanzo, ma la nebbia compatta che avvolge il ricordo più caro della persona amata non accenna a diradarsi. Per rompere quest’impasse gnoseologica, la narrazione fa un passo in avanti verso l’innaturalità.

3. *Metalessi della memoria*

Tra le nebbie del coma Yambo fluttua in un eterno presente, circondato dal vortice dei frammenti del proprio passato. Incapace, come noi lettori, di spiegarsi la sua situazione, non ha nessuno a cui chiedere aiuto: ciò che desidera riportare alla luce dall’abisso della memoria biografica, in fondo, è soltanto il volto di Lila, l’unica immagine che negli anni del liceo gli ha dato la speranza di elaborare il trauma dell’azione resistenziale. Un ricordo, perciò, che Yambo ha trasfigurato simbolicamente ben prima del coma «come icona della naturalità e del ritorno a un’originaria pacificazione con la realtà»³⁷. All’apice della disperazione, trova una soluzione che non può che colpirci per irrazionalità: chiederà aiuto alla regina Loana, l’unica entità in grado di riportare alla luce il passato sepolto con le sue misteriose fiamme.

Sono carcerato nel mio isolamento cimmerico, in questo feroce egotismo. E allora, se tale è la mia condizione, perché fare differenza tra la mamma, Angelo Orso, e la regina Loana? Vivo un’*ontologia slabbrata*. Ho la sovranità di creare i miei propri dèi, e le mie proprie madri³⁸.

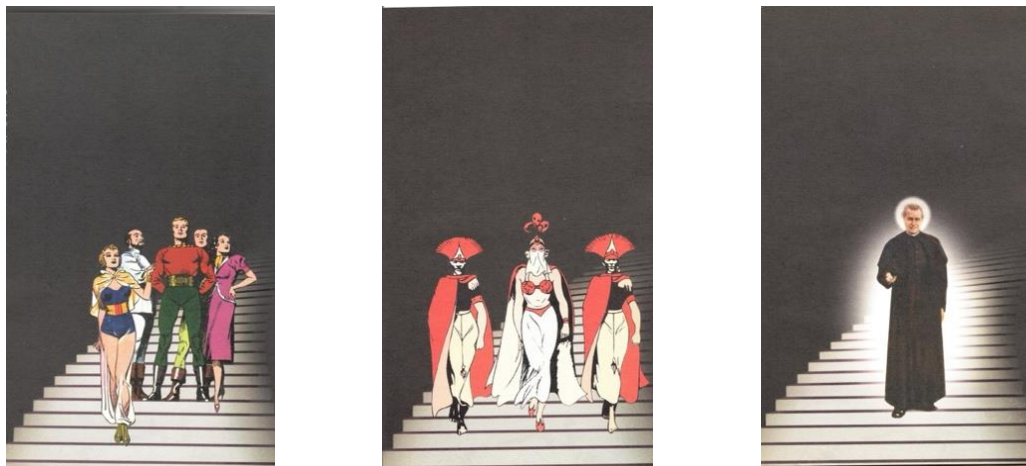
In questa sezione dell’articolo cercherò di descrivere e interpretare lo stranissimo scenario narrativo delle ultime pagine del romanzo, che mantiene uno statuto

³⁷ D.M. PEGORARI, *Umberto Eco e l’onestà finzione*, Bari, Stilo Editore, 2016, p. 86.

³⁸ ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 417, corsivo mio.

indubbiamente innaturale, anzi, segna un'ulteriore rottura dell'*ontologia slabbrata* della terza parte.

La preghiera alla regina Loana è seguita da una visione in cui si manifesta a Yambo «non l'infinito mondo ma lo zibaldone dei miei ricordi»³⁹. Una serie di immagini a tutta pagina accompagna il racconto e aiuta a visualizzare il nuovo livello di realtà in cui Yambo è sbalzato, traducendo visivamente ciò che viene descritto nel testo⁴⁰: immerso in uno spazio buio, simile a quello di un palcoscenico, Yambo si trova alla base della scalinata del suo liceo (frequentato anche da Lila), da cui vede scendere un lungo corteo composto da personaggi dei fumetti e dei romanzi d'avventura, ma anche una serie di figure reali della sua infanzia, dai genitori al povero Gagnola, dal prete di famiglia alle ragazze delle classi femminili (figg. 1-2-3).



Figg. 1-2-3 – Elaborazioni d'autore da U. ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*.

La visione si configura come uno spettacolo che abolisce ogni distinzione tra realtà e finzione, tra memoria epistemica e memoria semantica⁴¹; come l'autore di una narrazione, Yambo ha finalmente la possibilità di modellare i ricordi del proprio passato, plasmando allo stesso tempo un mondo finzionale in cui rifugiarsi. Qui,

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Cfr. U. ECO, *Les sémaphores sous la pluie*, in ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2016, p. 214.

⁴¹ La visione di Yambo è stata interpretata come una riscrittura dell'*Apocalisse* di San Giovanni, in cui viene descritta la battaglia tra Satana e Cristo (nella rielaborazione del romanzo di Eco, lo scontro tra Ming Signore di Mongo e Flash Gordon) prima del giudizio finale e la purificazione dal peccato, che coincide con la possibilità di ricongiungersi con Lila (cfr. G. LOVITO, *L'immagine del soldato ne La misteriosa fiamma della regina Loana di Umberto Eco*, «Italiès», XIX, 2015, pp. 212-214); ma anche come una teatralizzazione parodica dell'apocalisse, costruita sui finali spettacolari dei film hollywoodiani e sullo stile dei varietà della diva Wanda Osiris (cfr. CAPOZZI, *The Mysterious Flame of Queen Loana: A Postmodern Historiographic Illustrated Novel of a Generation*, cit., p. 466).

brama di vedere finalmente il volto di Lila, ne sublima le fattezze mettendo in campo tutto il bagaglio dell'immaginazione romantica che ha accumulato nel corso delle instancabili letture – «Apparirà una fanciulla di sedici anni, bella come una rosa che si schiude in tutta la sua freschezza ai primi raggi d'un bel mattino rugiadoso»; «sarà una creatura di diciott'anni dalla bianchezza diafana, l'incarnato che si anima di una sfumatura rosata»; e poi, in un impeto di consapevolezza metaletteraria, «No, no, da quale cattiva letteratura mi sto facendo sedurre, non sono più un adolescente pruriginoso... La vorrei semplice com'era e come l'avevo amata allora»⁴². Improvvisamente, però, un nuovo strato di nebbia torna ad avvolgere la sommità della scalinata: la visione è ormai interdetta, e il recupero (o la creazione) del volto di Lila impedito per sempre.

Cerchiamo di fare chiarezza sulla visione descritta nell'ultima parte del romanzo. Yambo, impossibilitato di recuperare ulteriormente la propria memoria episodica, costruisce e si immerge in un mondo finzionale altro rispetto alla realtà comatosa in cui si trova all'inizio della terza sezione; uno slittamento ontologico rimarcato dalla successione di immagini – scalinata bianca su fondale nero – che caratterizza unicamente le ultime pagine dell'opera. Sono entrambi scenari innaturali: la voce disincarnata di Yambo, capace di attingere a ricordi perduti, viola le convenzioni mimetiche, così come la sarabanda di personaggi reali e finzionali che adesso sfilano per le scale su un livello di realtà a sé stante.

Propongo di interpretare quest'ulteriore, definitivo cambiamento della situazione narrativa come una metalessi ontologica, ovvero l'apertura «di un passaggio tra livelli che porta alla loro compenetrazione, o contaminazione reciproca», la violazione di una frontiera ontologica che causa «uno scambio tra mondi radicalmente distinti, come quello “reale” e quello “immaginario”, o il mondo dell'attività mentale “normale” (o lucida) e il mondo del sogno e dell'allucinazione»⁴³; nel contesto della narratologia innaturale, la metalessi ontologica «implica spiazzanti trasgressioni di confini che sono fisicamente e logicamente impossibili»⁴⁴. Nella *Misteriosa fiamma della regina Loana* si assiste a uno spostamento discendente del personaggio-narratore dal livello diegetico/mondo possibile del coma⁴⁵ al mondo delle scale; se accettiamo il

⁴² ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., pp. 441, 442, 443.

⁴³ M.-L. RYAN, *Avatars of Stories*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2006, p. 207. Per una panoramica aggiornata sulle teorie e sulle funzioni della metalessi, vedi C. M. PAGLIUCA, *Note per una teoria della metalessi*, «Status Quaestionis», XXVI, 2024, pp. 277-306.

⁴⁴ A. BELL, J. ALBER, *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*, «Journal of Narrative Theory», XLII, 2, 2012, p. 167.

⁴⁵ In realtà, quello del coma potrebbe costituire di per sé un livello diegetico inferiore rispetto alla realtà delle prime due parti del romanzo. In altre parole, il passaggio dalla seconda alla terza parte

fatto che Yambo sia l'*autore* dell'ultimo livello diegetico, la metalessi riguarda non soltanto la violazione di un confine ontologico, ma anche la discesa del creatore nella realtà da lui plasmata. Alice Bell e Jan Alber propongono di interpretare le metalessi ontologiche innaturali attraverso cinque strategie di matrice tematica: 1) come forma di escapismo; 2) come esercizio di controllo; 3) come esempio del potere della finzione e dei suoi rischi potenziali; 4) come mutuo riconoscimento; 5) come modo per sfidare il creatore dell'opera oppure, viceversa, come perdita del controllo sulla creazione⁴⁶.

Se proviamo ad applicare il modello di Bell e Alber alla metalessi di Yambo, ci accorgiamo che almeno quattro strategie di lettura – 1, 2, 3, 5 – calzano con il movimento metalettico del romanzo: la creazione di un mondo possibile costituisce l'ultimo, disperato tentativo di recuperare una scheggia di un passato irrimediabilmente perduto, che Yambo cerca di far proprio attraverso un impasto di realtà e finzione. Il risultato è però fallimentare, perché al termine della visione Lila non appare. Tuttavia, è il terzo punto, legato ai rischi della finzione, quello che meglio descrive la metalessi di Yambo, perché mette in luce un aspetto della sua personalità che emerge gradualmente nel corso della narrazione fino a risultare, al termine della terza parte, un tratto costitutivo della caratterizzazione del personaggio: l'attrazione bovaristica per la finzione. I ritrovamenti nella soffitta di Solara testimoniano un legame ossessivo con la letteratura, e in generale con tutta la cultura popolare, che l'ha sedotto fin da piccolo, portandolo poi a diventare un venditore di libri antichi. Mentre ricorda di aver letto, da adolescente, *Un uomo finito* di Giovanni Papini, Yambo riconosce la sua somiglianza con il protagonista bibliomane del romanzo: «Sono io, non solo nel solaio di Solara ma nella vita che ho scelto dopo. Non sono mai uscito dai libri [...]. Io non sono come l'uomo finito, ma vorrei diventarlo. Fare della sua furia bibliomaniaca la mia possibilità di una fuga non convenutale dal mondo. Costruirmi un mondo tutto mio»⁴⁷. Quest'ultimo desiderio si realizza proprio alla fine della sua narrazione: l'unico mezzo che Yambo possiede per recuperare la memoria perduta, specialmente la più intima e preziosa, è attraverso la riconfigurazione finzionale del passato; allo stesso modo, la sola possibilità di rivedere il volto della defunta Lila passa attraverso il filtro della letteratura.

costituirebbe già una prima metalessi. A prescindere dal modo in cui si interpreta la situazione innaturale del coma, è possibile continuare a leggere la discesa, o la creazione, verso il mondo delle scale come il risultato di una (seconda) metalessi ontologica.

⁴⁶ Cfr. BELL, ALBER, *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*, cit., pp. 176-186.

⁴⁷ ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 395.

Richiamo per l'ultima volta le strategie di lettura dell'innaturale teorizzate da Alber per fornire un'ulteriore interpretazione della terza parte del romanzo. Oltre a ricondurre l'atto narrativo impossibile di Yambo alla terza strategia di lettura, la soggettivazione, la narrazione innaturale mette in evidenza anche una componente tematica: il rischio che si incorre nel confondere la realtà e la finzione, una dinamica che percorre sottotraccia tutte le sezioni del romanzo ed esplose nel momento della metalessi. Non è un caso che nell'ultima delle *Sei passeggiate nei boschi narrativi* Eco rifletta sulla fascinazione della finzione – «Ci offre la possibilità di esercitare senza limiti quella facoltà che noi usiamo sia per percepire il mondo sia per ricostruire il passato [...]. E noi adulti attraverso la finzione narrativa addestriamo la nostra capacità di dare ordine sia all'esperienza presente sia a quella del passato»⁴⁸ – salvo poi mettere in guardia dalle intrusioni del romanzesco nella vita vera, che possono generare mostri⁴⁹.

4. *Conclusion*

In questo articolo ho presentato il recente campo di studi della narratologia innaturale e ho applicato l'approccio estrinseco di Jan Alber per descrivere le componenti innaturali della *Misteriosa fiamma della regina Loana*, come la voce disincarnata del protagonista-narratore e la metalessi ontologica al termine del racconto. L'interpretazione delle situazioni innaturali presenti nell'opera si è basata sulla combinazione di due strategie di lettura, la soggettivazione e l'enfaticizzazione tematica. Quest'ultima si allinea con le notazioni teoriche di Eco sui rischi della finzione, che segnano simbolicamente la fine del romanzo: in conclusione, la possibilità di rivedere il volto di Lila è negata perché Yambo spinge il suo desiderio di recuperare il passato fino al punto in cui non riesce più a distinguere ciò che è naturale da ciò che è innaturale, la storia dalla narrazione, e la realtà dalla finzione. D'altronde la nebbia, che chiude circolarmente il romanzo dopo averne segnato l'apertura, è stata associata da Eco al piacere solipsistico dell'immersione nei mondi della finzione:

La nebbia è uterina. Ti protegge. Legioni di esseri umani desidererebbero tornare all'interno dell'utero (di chiunque, come diceva Woody Allen). La nebbia ti realizza questo sogno impossibile. Ti concede una felicità amniotica. Hai la

⁴⁸ U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2018, pp. 168-169.

⁴⁹ Eco fa l'esempio del processo che ha portato una costruzione romanzesca (il complotto dei Templari) a diventare, nel corso dei secoli, la base per i *Protocolli dei Savi Anziani di Sion*, che hanno alimentato un vero odio antisemita nella prima metà del XX secolo.

sensazione che forse un giorno uscirai dalla vagina e dovrai affrontare il mondo, ma per il momento sei salvo. E siccome la nascita è l'inizio del percorso che ti porterà inesorabilmente alla morte, la nebbia è garanzia (ahimè virtuale) che alla morte forse non perverrai. Basterebbe fermarsi lì.

Ma proprio perché non sai dove sei, nella nebbia tendi a muoverti per uscirne (che è stolidità e follia). Chi ha ventura di starci, vuole venirne fuori. Per questo tutti gli uomini sono mortali⁵⁰.

⁵⁰ U. ECO, *Sulla nebbia*, in *Nebbia*, cit., p. X.