

# DE MANZONI A CALVINO Y ECO. LA CRISIS DE LA NOVELA ITALIANA CONTEMPORÁNEA

PAULINO MATAS GIL  
Universidad de Salamanca

“Vuoto”, “riflusso”, “crisi del romanzo” son los términos que habitualmente definen la situación que el fin de la neovanguardia como movimiento organizado, había creado no sólo en la novela, sino también en toda la literatura italiana contemporánea. A esta corriente que dominó durante los años sesenta se le reconoce y defiende la crítica antineorrealista que había llevado a cabo, pero es acusada de haberse negado radicalmente a aceptar un significado de la realidad lingüística de la literatura tradicional, de rechazar cualquier tipo de estructura articulada lógicamente y, de un modo más general, de poseer un bagaje en el que los defectos superan las virtudes.

No obstante, y desde nuestro punto de vista, más allá de las propuestas formales de la neovanguardia y del discutible deseo de ósmosis entre hecho literario y hecho político revolucionario; por encima de todas las acusaciones (muchas de ellas justas y razonables), el mérito indiscutible de este movimiento estriba en haber superado de forma definitiva la concepción naturalista de la novela —y de la literatura—, en donde el escritor partiendo de una realidad sólida y de leyes fijas, asume sobre sus personajes y sobre la historia que desea transcribir el papel de juez supremo.

Ciertamente también existen escritores que tienen poco que ver con la literatura y que desde los años sesenta hasta la actualidad, se dedican a “vender” sus productos por medio de los diversos premios y del marketing publicitario. Pero lo fundamental es que a partir de esta década nace un nuevo concepto de realidad, alejada del documento y de la crónica, que utiliza la lengua y el “engagement” técnico como los instrumentos más adecuados para afrontar cara a cara, directamente, esa realidad, en cuanto que se descubre que ésta puede actuar por sí misma.

Sólo de esta manera podemos comprender que durante los años sesenta tuviese lugar un proceso de elaboración teórica y de modernización de las técnicas literarias que, ancladas en el pasado, en el “romanzo ben fatto”, impedían la llegada de un nuevo “credo” técnico, capaz de afrontar la epopeya del lenguaje.

Es lógico que una renovación semejante de la entidad lingüística produjera una profunda crisis, o aún mejor, ruptura, con las formas expresivas tradicionales y, en especial, con el "género" novela. Pero, ¿cómo se puede hablar de vacío, de crisis de la novela contemporánea, cuando en los últimos quince años han aparecido obras tan interesantes y diversas que van desde *Horcynus Orca* a *La Storia*, de *Se une notte d'inverno un viaggiatore* a *Il nome della rosa*, por citar sólo algunas de las obras más representativas?

Teniendo en cuenta que ahora no se dan las circunstancias para hablar de una superación de los géneros según la concepción crociana, sino más bien una desconfianza que atañe la técnica, los personajes, el argumento e incluso la idea misma de novela, dos son las explicaciones que a nuestro entender nos ofrece el interrogante:

1) En primer lugar pensamos que en lugar de hablar de los posibles motivos teóricos que han podido conducir a una crisis de la novela (como así sucede desde hace unos veinticinco años), sería más correcto afirmar que quienes han entrado en crisis son los novelistas, o mejor dicho, los nuevos novelistas. La confirmación de lo que acabamos de exponer la podemos obtener con mucha facilidad si trazamos una línea imaginaria en el año 1940 y consideramos los auténticos novelistas que después de esta fecha han publicado más de una obra válida; resulta evidente que se trata de un grupo tan reducido que difícilmente podemos considerar la posibilidad de hablar de una nueva generación de jóvenes escritores.

Es cierto que podemos citar algunos nombres como Antonio Tabucchi (*Piazza d'Italia*, *Galileo mio padre*), Sebastiano Vassalli (*Abitare il vento*, *La notte della cometa*) o Giorgio Montefoschi, que aunque nacido en 1936, debuta como novelista en 1974 con *Ginevra*; pero la realidad es que estos jóvenes escritores no han conseguido formar una generación apta para superar la precedente. Así tenemos, por ejemplo, que de los casi 160 escritores que aparecen en *Anni di letteratura* (libro que Sergio Pautasso dedica a la actividad literaria de los años setenta), la mayoría de ellos ya eran conocidos no sólo antes de esta década, sino incluso antes de la Segunda Guerra Mundial.

Si a la falta de nuevos novelistas se añade la dificultad que encontró la Neovanguardia para pasar de la realización teórica a los textos, es cuando podemos comprender sea el "impasse" de este último cuarto de siglo, sea la tesis de la crisis de la novela.

Entre las múltiples y discutibles opiniones que se han dado a la mencionada supuesta crisis, la más acertada nos parece la expuesta por Giuliano Gramigna<sup>1</sup> cuando sostiene que la realidad que el escritor debe expresar se ha dilatado y ya no es posible actualmente captarla con los instrumentos ordinarios: novela psicológica, de costumbres, de la memoria, novela objetiva o ideológica.

Es verdad que hubo un tiempo en el que cada una de estas formas tenía la capacidad, o por lo menos la ilusión, de cubrir todo el espacio narrativo y sobre todo unificarlo; es decir, la realidad siempre se podía expresar en una fórmula psicológica, memorialista, etc. De esta manera la novela se resolvía en un instrumento capaz de recortar obedientemente la realidad, incluso en el caso de que la negara en un juego de la fantasía. Pero es precisamente el espíritu mismo de la novela el que ha entrado en discusión, porque no es sólo la variedad del mundo, sus nuevas dimensiones, lo que inquieta al escritor, sino también las mismas relaciones con la forma (la novela) que tiene que emplear.

---

<sup>1</sup> G. GRAMIGNA, *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980.

Esta doble inquietud puede ser ratificada en la obra que con toda probabilidad es la más significativa e innovadora en la historia de la novela italiana desde el fin de la Neovanguardia hasta 1980. Nos estamos refiriendo, obviamente, a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), libro en el que Italo Calvino no se limita de modo exclusivo a emplear la técnica de la novela que, como señala Dällenbach en su ensayo titulado *La récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (París, Seuil, 1977), puede llevar a la "mise en abyme", en donde se narra la narración de la narración <sup>2</sup> que se está llevando a cabo, sino que al mismo tiempo implica el desarrollo de la novela actual en general e incluso el acto del narrar novelesco.

Cesare Segre en su artículo publicado en *Strumenti critici* <sup>3</sup> fue de los primeros críticos que se dieron cuenta que en esta novela de la novela, fábula de la fábula, Calvino además de escribirse a sí mismo ("Non so se tra i canoni per la volutazione di un'opera letteraria abbia avuto molto seguito quello basato sul divertimento dell'autore; non c'è dubbio che l'ultimo libro di Calvino, in base a questo canone, dovrebbe raggiungere una quotazione molto alta"), intenta conseguir la novela de la teoría de la novela, que a la reducción irracional del punto de vista del narrador, opone un nuevo modo o punto de vista de conocer la realidad y un estudio sobre la narración novelesca como la forma contemporánea de la narrativa:

"Cominciare. Sei tu che l'hai detto, Lettrice. Ma come stabilire il momento esatto in cui comincia una storia? Tutto è sempre cominciato già da prima, la prima riga della prima pagina d'ogni romanzo rimanda a qualcosa che è già successo fuori dal libro. Oppure la verra storia è quella che comincia dieci o cento pagine più avanti e tutto ciò che precede è solo un prologo. Le vite degli individui della specie umana formano un intreccio continuo, in cui ogni tentativo d'isolare un pezzo di vissuto che abbia un senso separatamente dal resto — per esempio, l'incontro di due persone che diventerà decisivo per entrambi — deve tener conto che ciascuno dei due porta con sé un tessuto di fatti ambienti altre persone, e che dall'incontro deriveranno a loro volta altre storie che si separeranno dalla loro storia comune" <sup>4</sup>.

Siguiendo el modelo de *Las mil y una noches* y basándose en una estructura combinatoria y abierta, Calvino nos presenta el tema de la escritura-lectura, la novela de un personaje que lee novelas (o mejor dicho, diez *incipit* de novela) y que acaba leyendo la obra de Calvino:

"Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa. Dillo subito, agli altri: 'No, non voglio vedere la televisione!' Alza la voce, se non ti sentono: 'Sto leggendo!' ". (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 3).

---

<sup>2</sup> La técnica de la novela no es nueva en Europa. La podemos encontrar en la obra de STERNE *Tristram Shandy*, que según SKLOVSKIJ es la novela más típica de toda la literatura mundial. (Cfr. V. SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 243).

<sup>3</sup> C. SEGRE, "Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori", en *Strumenti critici*, 39-40, octubre de 1979.

<sup>4</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 153-154.

Así comienza esta novela, a cuyo final es inútil y vano llegar, debido a que está compuesta por diez inicios de microrrelatos, interrumpidos en sus momentos culminantes, y que provocan en el lector real una doble sensación: por una parte de desilusión, ya que no se conoce el final; por la otra, de curiosidad por saber cómo empezará la historia siguiente.

Esos diez inicios de novela que componen la obra son propuestas de distintas formas de novela (policíaca, erótica, etc.), y están intercaladas por una serie de capítulos que conforman un argumento que tiene como protagonista el personaje que lee novelas, a quien Calvino implica por medio de un "tú" que le sirve para concluir el proceso de disolución de la estructura novelesca, desde el instante que este personaje-protagonista-Lettore desea que el autor le ofrezca una continuación de la novela, y por el contrario éste, a través de una serie de historias incompletas, le muestra otra novela que paulatinamente se va descomponiendo ante sus ojos, en un juego de significados y situaciones que se pueden alternar.

Es así como el autor consigue que el lector se comprometa y sea el protagonista de un estudio enfocado a resaltar las numerosas posibilidades de construcción de un texto, perdiendo de esta manera la dimensión semántica y confirmando la existencia de la obra, sólo mediante el valor plurisignificativo de la lectura:

"Smontato e rimontato il processo della composizione letteraria, il momento decisivo della vita letteraria sarà la lettura. In questo senso, anche affidata alla macchina, la letteratura continuerà a essere un luogo privilegiato della coscienza umana, un'esplicitazione delle potenzialità contenute nel sistema dei segni d'ogni società e d'ogni epoca: l'opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge"<sup>5</sup>.

Como consecuencia tenemos un intercambio entre el yo-autor (Calvino), el lector, el narrador y los protagonistas de las distintas historias que se van alternando con la primera, segunda y tercera personas, siendo precisamente esta relación del yo-autor y del tú-lector con la tercera persona la que permite la identificación de Calvino con el lector:

"E quanto più grigio comune indeterminato e qualsiasi è l'inizio di questo romanzo tanto più tu e l'autore sentite un'ombra di pericolo crescere su quella frazione di 'io' che avete sconsideratamente investita nell' 'io' d'un personaggio che non sapete che storia si porta dietro, come quella valigia di cui vorrebbe tanto riuscire a disfarsi" (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 16).

Otro aspecto técnico de la novela que merece ser destacado es el que se refiere al escritor de "best sellers" Silas Flannery, al que Calvino primero hace perder la motivación de escribir y leer:

"Mi volto e vedo la scrivania che m'attende, la macchina col foglio sul rullo, il capitolo da incominciare. Da quando sono diventato un forzato dello scrivere, il piacere della lettura è finito per me. Cio che faccio ha come fine lo stato d'animo di questa donna

---

<sup>5</sup> I. CALVINO, "Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)", en *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 172-173.

sulla sedia a sdraio inquadrata dalle lenti del mio cannocchiale, ed è uno stato d'animo che mi è vietato" (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 169).

Para más tarde permitirle tener una intuición:

"M'è venuta l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo. Il protagonista potrebb'essere un Lettore che viene continuamente interrotto. Il Lettore acquista il nuovo romanzo A dell'autore Z. Ma è una copia difettosa, e non riesce ad andare oltre l'inizio... Torna in libreria per farsi cambiare il volume...

Potrei scriverlo tutto in seconda persona: tu Lettore... Potrei anche farci entrare una Lettrice..." (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 197).

Con esta importante identificación entre el autor y el personaje ficticio Silas Flannery, estaríamos como señala Guido Guglielmi <sup>6</sup> ante una novela que sería la novela de la "impracticabilità", pero también de la persistencia, de la "verdadera" historia, de la historia como constata el propio Italo Calvino que no es una "nuvola di finzioni"; de la historia, en definitiva, que sigue una silenciosa lectora, mientras el escritor en crisis la observa con unos prismáticos:

"Alle volte mi convinco che la donna sta leggendo il mio vero libro, quello che da tanto tempo dovrei scrivere ma che non riuscirò mai a scrivere, che questo libro è là, parola per parola, lo vedo nel fondo del mio cannocchiale ma non posso leggere quel che c'è scritto, non posso sapere quel che scritto quell'io che io non sono riuscito né riuscirò a essere. E' inutile che mi rimetta alla scrivania, che mi sforzi d'indovinare, di copiare quel mio vero libro letto da lei: qualsiasi cosa io scriva sarà un falso, rispetto al mio libro verso che nessuno tranne lei leggerà mai" (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 170).

En conclusión, con *Se una notte d'inverno un viaggiatore* que acaba como es obligado con el matrimonio entre el lector y la lectora, porque todas las historias *tienen que* concluir con la muerte o el casamiento de los héroes, el autor no sólo ha intentado alcanzar su utópica meta ("Scrivere tutti i libri, scrivere, scrivere i libri di tutti gli autori possibili"), sino que también ha llevado a conclusión la destrucción de la misma estructura novelesca, a pesar de que al final de su novela la elaboración técnica parezca reducirse a una afirmación existencial:

"Anticamente le prove, l'eroe e l'eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti racconti ha due facce: la continuità della vita. L'inevitabilità della morte" (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 261).

2) La segunda respuesta que nos merece la pregunta que al inicio del presente trabajo nos hemos planteado, hace referencia a la descomposición de la síntesis manzoniana <sup>7</sup>, en cuanto la historia de la narrativa después de Manzoni es fundamentalmente la historia del

---

<sup>6</sup> G. GUGLIELMI, *Microromanzo e motto di spirito*, en "Il Verri", 19, 1980.

<sup>7</sup> Cfr. E. NOÉ GIRARDI, *Da Manzoni a Gadda*, en "Vita e pensiero", 1982.

progresivo distanciamiento de los tres significados que en la obra del autor de *I Promessi sposi* aparecían representados de forma unitaria:

a) La componente cognoscitiva o crítica, de la que deriva el filón de la narrativa de compromiso intelectual, político-social o documental.

b) La componente “amena”, de la que derivan las novelas de “trattenimento” y que aseguran al lector la diversión y al autor el éxito de ventas.

c) La componente literaria, de la que derivan las dos grandes líneas del arte de narrar: la de la invención o la fábula y la del medio lingüístico, que se desarrolla principalmente como investigación y propuesta de nuevas ideas y formas narrativas, sin las que ni tan siquiera serían posibles las obras de los dos filones anteriores.

Si tenemos en cuenta que ya a finales del siglo pasado y a principios del XX, dos novelistas como Verga y Fogazzaro habían encontrado grandes dificultades para resumir de modo global esas tres componentes, podemos comprender que la novela contemporánea haya sufrido un proceso de diversificación que se debe tanto a los cambios experimentados por la sociedad italiana en la que el escritor está inmerso, como a la necesidad intrínseca del medio narrativo de experimentar nuevas estructuras y significados, y que por tanto conlleva un progresivo alejamiento de su forma original.

Así tenemos que la primitiva reunión que se verifica en las componentes de Manzoni, se convierte con el paso del tiempo —como advierte E. Noé Girardi— en un “linguaggio autonomo” en sus formas y significados, pasando de ser un medio comunicativo de una realidad ya conocida a instrumento de conocimiento de una realidad aún desconocida para el lenguaje común.

Por lo expuesto podemos deducir que aunque se podría argumentar la crisis de la novela actual como el punto de llegada de la disolución de las tres componentes de la síntesis manzoniana, lo cierto es que dicha crisis no sólo se refiere a la evolución que desde Manzoni hasta la actualidad se ha llevado a cabo a nivel estructural y lingüístico, sino que también —y coincidiendo con la primera explicación— implica el espíritu mismo de la novela y la posibilidad actual de narrar.

Para concluir estas dos explicaciones sobre la tesis de la novela, y desde un punto de vista que se refiere más al mercado editorial que a la novela como *producto* literario, queremos señalar que en una encuesta celebrada en marzo de 1982 se revela claramente que cuanto más se habla de crisis o muerte de este género, más avanza en sus distintas formas. La mencionada encuesta sobre los libros en general más vendidos en Italia arrojó el siguiente balance:

1. Novelas policíacas.
2. De amor.
3. De aventuras.
4. Libros de historia.
5. Libros de ciencia ficción.

Como fácilmente se puede apreciar la mayor parte de esta producción pertenece a la técnica conocida con el nombre de paraliteratura, pero la conclusión a la que podemos llegar

se nos antoja clara: hablar de crisis o muerte de la novela “cura” la novela.

Si como ya ha quedado apuntado se empieza a hablar de crisis de la novela al inicio de los años setenta debido al proceso de destrucción de las formas narrativas tradicionales que ejecuta la Neovanguardia, es precisamente uno de los grandes promotores de la mencionada disolución quien ha ofrecido la mejor novela —o por lo menos la más vendida— de la presente década.

Resulta evidente que nos estamos refiriendo a Umberto Eco y a su novela *Il nome della rosa*. Libro que desde nuestro punto de vista está constituido según una triple <sup>8</sup> estructura de novela autobiográfica, histórica y policíaca.

Novela autobiográfica en el sentido que pensamos que Umberto Eco, como intelectual culto que es (quizás como muchos afirman el intelectual italiano más culto), puede ser considerado como el protagonista de la novela Guglielmo da Baskerville, ya que con *Il nome della rosa* ha querido dejar constancia de todas las experiencias y conocimientos adquiridos durante tantos años de lectura y, en especial, de la concepción de la novela como proceso combinatorio que se ha venido formando durante los últimos cincuenta años.

También es una novela histórica en la que se narran no sólo hechos que ya han sucedido, sino también de qué modo aquéllos tienen importancia para nosotros. Es así como se cumple la fórmula que exige este género: combinación de documentación histórica y libre invención.

Durante los siete días del mes de noviembre de 1327 que dura la acción y en una abadía de Italia (unidades de tiempo y lugar), que posee una de las bibliotecas más importantes de la época (la mayor invención de ECO), van apareciendo una serie de personajes y hechos reales que se alternan en una simbiosis literaria perfecta con otros que pertenecen a la mente del autor.

El uso de este tipo de estructura lo certifica el propio Eco en su *Postille a “Il nome della rosa”* cuando explica sea el proceso de documentación y construcción de las unidades de lugar y tiempo, sea el de “invención” del laberinto y el posterior incendio que era según sus propias palabras lo único que tenía muy claro por razones cosmológicas e históricas, porque *immaginar* una historia medieval sin incendio era “comme immaginare un film di guerra nel Pacifico senza un aeroplano da caccia che precipita in fiamme” <sup>9</sup>.

Finalmente emplea en *Il nome della rosa* una estructura policíaca, pues a pesar de declarar que es un medio para embaucar al lector ingenuo de modo que éste no se da cuenta de que es una novela policíaca en la que se descubre muy poco y el detective es derrotado, nosotros pensamos que si para Eco la novela es como un ente artificial, no hay nada mejor que el género policíaco para demostrarlo. Así tenemos el asesinato, la presentación del detective Guglielmo da Baskerville (“dottore francescano”) y de su ayudante Adso da Melk (“testimone

---

<sup>8</sup> La práctica totalidad de los críticos que han estudiado la novela de ECO destacan sólo las estructuras histórica y policíaca. Vid. G. MANACORDA, *Letteratura italiana d'oggi*, Roma, Editori Riuniti, 1987, pp. 361-362. G. AMOROSO, *Narrativa italiana 1975-1983*, Milano, Mursia, 1983, p. 223. La estructura de la obra también puede tener una explicación desde el punto de vista sociológico: “L'indicazione di ‘tre medi’ di leggere *Il nome della rosa* (...) e al tempo stesso la dichiarata compresenza di vari sottogeneri in un romanzo ‘difficile da definire (gothic novel, cronaca medioevale, romanzo poliziesco, racconto ideologico a chiave, allegoria)’, tutto questo può sottintendere dietro la tenue cautela del ‘forse’ ben maggiori ambizioni: la ricerca e aspirazione, cioè, a più numerosi e differenziati livelli di lettura, dai più tradizionali ai più moderni, dai più passivi ai più ‘cooperanti’, dai più disinteressati ai più disinteressati ai più specialisti. Che può significare poi, a questo punto, una programmata conciliazione di quegli opposti, nella prospettiva di un assai articolato successo” (G. FERRETTI, *Il best seller all'italiana*, Bari, Laterza, 1983, p. 69).

<sup>9</sup> U. ECO, *Postille a ‘Il nome della rosa’*, Milano, Bompiani, 1984, p. 20.

di avvenimenti degni di essere consegnati alla memoria di coloro che verranno”), otros asesinatos y el descubrimiento del culpable en el personaje más insospechado (“il luogo da penetrare è una biblioteca piena di segreti, e la chiave di tutto è un ‘libro fatale’ ”).<sup>10</sup>

En este entramado de suspense, de ficción e historia, que se desarrolla en la *Abbazia del delitto* en noviembre de 1327, el mérito fundamental de *Il nome della rosa* consiste no sólo en que Umberto Eco se introduce en la Edad Media para que sus personajes hablen y piensen como si en realidad estuviesen “viviendo” en el siglo XIV<sup>11</sup>, sino también el de haber sido capaz de “far capire tutto attraverso le parole di qualcuno che non capisce nulla”<sup>12</sup> por medio de una voz narrante. Adso da Melk, que discurre a sus ochenta años sobre las experiencias vividas en su juventud.

Como subraya el autor, este doble juego le apasionó mucho porque, al poder disponer de dos Adsos, también duplicaba las pantallas existentes entre Eco-autor que narra y sus personajes narrados:

“Sin dall’inizio volevo raccontare tutta la storia (coi suoi misteri, i suoi eventi politici e teologici, le sue ambiguetà) con la voce di qualcuno che passa attraverso gli avvenimenti, li registra tutti con la fedeltà fotografica di un adolescente, ma non li capisce (e non li capirà a fondo neppure de vecchio, tanto che poi sceglie una fuga nel nulla divino che non era quella che gli aveva insegnato il suo maestro)”<sup>13</sup>.

En *Il nome della rosa* tenemos hasta ahora la mejor novela de los años ochenta y esperamos que sea el punto de salida para una nueva generación de escritores capaces de superar la actual voluntad individual. Quizás la dificultad está en poder sostener la relación con una realidad que cada vez es más compleja y dramática, quizás se ha cargado en exceso la componente ideológica de la literatura o quizás, como señala Umberto Eco, la respuesta postmoderna al moderno (vanguardia) que consiste en reconocer que el pasado, como no puede ser destruido porque su olvido llevaría al silencio, tiene que ser visitado de nuevo, todavía con más ironía y de un modo no tan inocente. Quizás la contribución definitiva para que se cumplan nuestras esperanzas se encuentra en la nueva novela del mismo Eco, dedicada al físico francés Jean Bernard Foucault y titulada *Il pendolo di Foucault...*

---

<sup>10</sup> G. FERRETTI, “Opus clausum”, en *Rinascita*, noviembre de 1980.

<sup>11</sup> Por sus conocimientos al autor le hubieran gustado los siglos XII y XIII, pero la necesidad de un investigador que tuviera gran sentido de la observación y una especial sensibilidad para la interpretación de los indicios hacen que se desarrolle en el siglo XIV.

<sup>12</sup> U. ECO, *Postille a “Il nome della rosa”*, ob., cit., p. 23.

<sup>13</sup> *Ibidem*.