

The background of the cover is a painting depicting a desk with several open books. A hand is visible in the upper left, reaching over the books. The style is expressive and somewhat abstract, with visible brushstrokes and a muted color palette of greens, browns, and greys.

Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i>	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501

DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	512
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	524
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	528
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	532
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	534
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	540
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Fàvaro)	543
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti». Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	546
<i>Abstracts</i>	553
<i>Ringraziamenti</i>	579

Sabrina Galano

LA 'TRANSMEDIALITÀ' DE «IL NOME DELLA ROSA» DI UMBERTO ECO:
UN ROMANZO STORICO, UN FILM, UNA SERIE TELEVISIVA

1. *Medioevo: il bel inconnu*

Il medioevo, un'epoca storica di grande ricchezza intellettuale, di scambi culturali, di innovazioni e rivoluzioni linguistiche, sociali, letterarie e scientifiche, è ancora oggi considerato, nell'universo visivo e mentale di molti, un periodo "buio", attraversato da catastrofi naturali, guerre, stermini cruenti. Un momento storico in cui padroneggiava la rozzezza dei costumi, l'intransigenza, la povertà sociale e la limitatezza culturale. Insomma un'epoca di arretratezza se comparata al mondo antico o al periodo rinascimentale, immediatamente successivo.

Malgrado questa visione, "condizionata" dalla mediocre conoscenza che, in generale, si ha del periodo, il medioevo continua a conservare il suo fascino agli occhi di una società "ipermoderna" che, pur sentendosi così distante e superiore nei suoi confronti, ne è inspiegabilmente attratta. Una seduzione dovuta, senza dubbio, alla non precisa consapevolezza dei fatti storici, religiosi e sociali di quell'epoca e delle trasformazioni culturali avvenute; una lacuna cognitiva che avvolge il periodo medievale in un alone di mistero e che, di contro, produce, soprattutto nei giovani, una forte curiosità e una bramosa attrazione. Basti pensare alle serie televisive, ai film, ai videogiochi che si ispirano al medioevo, nonché alla nuova letteratura romanzesca che, seppur ambientata in epoca moderna, presenta una scenografia fortemente influenzata dai costumi e dalla società medievale, come ad esempio gli otto romanzi che narrano le avventure di Harry Potter, o narrazioni fantasy ambientate in un'epoca pseudomedievale come *Il trono di spade* o *Il Signore degli anelli*, per citare le saghe più conosciute, caratterizzate dalla forte presenza del meraviglioso che si fonde in maniera del tutto naturale ad un'ambientazione che si propone come realistica e veritiera agli occhi degli ignari e affascinati fruitori.

Ovviamente gli "addetti ai lavori" sono consapevoli che quell'immagine così irrealistica dell'età di mezzo è il frutto di un lavoro metaletterario e artistico di romanzieri, scrittori, scenografi e registi molto dotati e sicuramente appassionati dell'epoca medievale ma, ovviamente, non interessati a presentarla al pubblico nella sua "vera" realtà storica, perché poco attraente se non arricchita di tutto un bagaglio folcloristico e culturale che, comunque, affonda le sue radici nello stesso periodo cronologico. Non dimentichiamo

infatti che, partendo dai testi agiografici, passando per i romanzi e culminando con i racconti, la maggior parte dei temi meravigliosi, delle vicende narrate, gli eroi e le eroine, traggono spunto dalla letteratura medievale.

L'immagine del medioevo che, in generale, si propone al pubblico contemporaneo proviene proprio da lì, dalla tradizione letteraria dell'epoca, soprattutto francese e anglonormanna, da quel calderone strabordante di tematiche, di leggende, di avventure meravigliose, di racconti fantastici, di eroi mitici, di figure fiabesche che rendono il periodo medievale così misterioso, affascinante e per molti, di fatto, anche straniante.

Un patrimonio testuale e culturale riportato alla luce grazie ad un serio e faticoso lavoro filologico che, dai primi dell'Ottocento è ancora vitale, soprattutto in Italia. Una tradizione letteraria che ha influenzato tutta la produzione europea, sconosciuta a molti, perché insufficientemente contemplata nei programmi scolastici istituzionali ma che, grazie alla trasmissione orale prima, e poi al riversamento su supporti scrittori così durevoli nel tempo, quali i manoscritti, è giunta fino a noi.

2. La trasmissione della cultura dalla piazza ai media audiovisivi: dal jongleur al regista

Al di là delle varie rielaborazioni e rappresentazioni letterarie o artistiche delle leggende e delle varie tematiche letterarie medievali, quel che è importante è che esse continuino ad essere tramandate. Si può dibattere all'infinito sulla loro attendibilità scientifica, sul loro rispetto delle fonti di ispirazione, si può criticare la loro superficiale, o a volte inesistente, affidabilità storica o si può, semplicemente, ignorare l'opera stessa di rielaborazione, senza però dimenticare che in un'epoca come la nostra, caratterizzata da un abbandono sempre più significativo del libro e della cultura in generale, i nuovi media potrebbero rappresentare quel "filo d'Arianna" per riuscire a ritrovare la strada della conoscenza.

Si pensi semplicemente, per evitare una lunga e articolata disquisizione sulle tantissime opere letterarie, classiche e moderne, rielaborate e messe in scena a teatro, al cinema o alla televisione, al recente grande successo della serie televisiva *L'amica geniale*, tratta dall'omonimo romanzo di Elena Ferrante¹ o, per rimanere nel contesto storico medievale, della recentissima serie televisiva *Il nome della Rosa* tratta dall'omonimo romanzo di Umberto Eco. I nuovi canali audiovisivi come il cinema e la televisione sono diventati in breve tempo, soprattutto per i giovani, forse anche inconsapevolmente, i nuovi canali di trasmissione non solo delle informazioni ma anche della cultura e/o del sapere in generale.

Non è mia intenzione addentrarmi, anche perché non ho le giuste competenze, nelle cause storico-politiche e nei meccanismi socio-psicologici legati all'evoluzione delle nuove tecnologie che hanno determinato un massiccio allontanamento delle nuove generazioni dal mondo della carta stampata, ma penso che sia palese a tutti che, attraverso i nuovi

¹ E. FERRANTE, *L'amica geniale*, Edizioni E/O, Roma 2011-2014.

media, la trasmissione della cultura si stia riappropriando di tecniche, seppur rinnovate nella forma, piuttosto antiche, caratterizzate dalla gestualità rappresentativa della *performance* teatrale e dove la voce e l'udito, considerando la nuova tendenza all'acquisto degli audiolibri, tendono a superare la "lettera"², ovvero il libro.

Siamo quindi di fronte all'avanzare di nuove tecniche di trasmissione che affondano le loro radici in un tempo assai remoto. Modalità di comunicazione che, in epoca medievale, hanno subito una significativa e fondamentale rivoluzione di tipo linguistico con il passaggio dal latino al volgare, che permetterà anche agli "illetterati", quindi ad un pubblico più vasto, una comprensione più agevole del messaggio poetico, quindi dell'opera letteraria. Attraverso le rielaborazioni dei giullari, la spettacolarità delle loro *performances* che prevedevano, a volte, anche complesse scenografie, travestimenti e la partecipazione di più attori, il popolo aveva l'opportunità di dilettersi e, allo stesso tempo, di acculturarsi ascoltando e guardando la rappresentazione delle opere letterarie dell'epoca³. Non avendo la possibilità di dilungarmi su questo argomento su cui, peraltro, esiste una corposa bibliografia molto interessante e che analizza in maniera puntuale l'evoluzione delle *performances* giullesche⁴, ciò che mi preme sottolineare è che la figura del giullare diventa emblematica in epoca medievale, perché incarna il concetto di cultura e, con esso, anche tutte quelle qualità che un uomo acculturato detiene nell'immaginario collettivo: intelligenza, preparazione e bontà d'animo⁵, quest'ultima caratteristica che oggi potremmo definire come "sensibilità artistica". D'altra parte, spesso, un giullare da *actor* diventava anche *auctor* di opere letterarie⁶ assumendo un ruolo centrale nella società medievale, così come oggi uno scrittore, collaborando con un regista, può diventare sceneggiatore della propria opera per adattarla ai nuovi media e trasmetterla ad un pubblico più vasto e variegato. La figura del giullare quindi non è scomparsa completamente, si è solo reinventata cambiando nome ma mantenendo inalterata la sua funzione. Il suo ruolo è, oggi, incarnato dallo sceneggiatore o dal regista che, di fatto, compie la sua stessa

² L'espressione è ripresa dal titolo del testo di P. ZUMTHOR, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Il Mulino, Bologna 1990.

³ A questo riguardo le conclusioni di Zumthor sull'efficacia della *performance* dei testi medievali, appaiono veramente illuminanti: «La parola poetica, portata così vocalmente, riascoltata di giorno in giorno, favorisce più e meglio di quanto non avrebbe potuto fare la scrittura, la migrazione di miti, di temi narrativi, di forme linguistiche, di stili, di mode su aree a volte immense, che lasciarono un segno profondo nella sensibilità e nelle capacità inventive di popolazioni che niente altrimenti avrebbe avvicinato» (ZUMTHOR, *La lettera e la voce*, cit., p. 95).

⁴ La bibliografia sui giullari e sulle loro *performances* è molto ampia ma per la stesura del saggio ho consultato in modo particolare E. FARAL, *Les jongleurs en France au moyen age*, Honoré Champion, Parigi 1964² e L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Laterza, Bari 1997⁴, pp. 110-121.

⁵ Cfr. A. VARVARO, *Apparizioni fantastiche*, Il Mulino, Bologna, 1994, p. 204. Nel poema epico occitano *Daurel e Beton*, ad esempio, il giullare Daurel acquisisce un ruolo da protagonista (Cfr. C. LEE, *Il giullare e l'eroe: «Daurel e Beton» e la cultura trobadorica*, in «Medioevo Romanzo», IX, 1984, pp. 343-360).

⁶ «Le nom de trouveur ne s'applique pas à une catégorie spéciale d'individus qu'on pourrait opposer aux jongleurs [...]. Le trouveur, c'est simplement le jongleur considéré comme auteur» (FARAL, *Les jongleurs en France au moyen age* cit., p. 79).

operazione culturale, transmigrando il messaggio letterario in funzione di una rinnovata “piazza” ricettiva e in favore di un nuovo fruitore che non è poi molto diverso da quello medievale ma che usa solo diversi mezzi di comunicazione.

Sul piano delle tecniche e delle modalità rielaborative, così come nell’ambito della ricezione, emergono, difatti, molte affinità e analogie tra la letteratura moderna e quella dell’età di mezzo. Così come la letteratura medievale, anche quella moderna viaggia sulle onde dell’oralità e le odierne produzioni letterarie sono strettamente legate all’*audience*⁷. La struttura dei primi poemi epici e agiografici in versi, molto spesso divisi in lasse, ricchi di formule fisse, accompagnate, non di rado, dalla musica, permettevano al cantore non solo di ricordare più facilmente il testo, ma anche di rielaborarlo a suo piacimento, arricchendolo o riducendolo, a seconda del tempo a disposizione e di adattarlo al gusto del pubblico⁸. Una struttura stilistica “aperta” e rimodulabile che, come vedremo, caratterizza anche molte opere contemporanee. Seguendo le teorie di Lotman è, inoltre, possibile affermare che, sia nel medioevo che nella modernità, i fenomeni artistici, in generale, si presentano come delle “strutture informazionali” che si adeguano alle richieste formulate dai fruitori e ciò rende “dialogico” il rapporto tra pubblico e autore. In questo senso, oggi come allora, le rielaborazioni possono considerarsi come il risultato concreto di quella logica di “domanda e offerta”⁹ tra il fruitore e il creatore del prodotto culturale. Quindi da ciò si desume che la scelta che un regista o uno sceneggiatore opera nell’amplificare o ridimensionare avvenimenti o personaggi nel processo di riversamento cinematografico o televisivo di un’opera letteraria, non è dettata esclusivamente dalla sua sensibilità artistica ma è anche legata ad una mera indagine *market oriented* condotta sul “gusto” del pubblico e di monitoraggio del *feedback dell’audience*¹⁰ sulle tematiche e i filoni narrativi più amati dalla massa. Così come succedeva per la letteratura medievale per la quale la ricezione ne condizionava anche la produzione¹¹, la stessa situazione si verifica per la letteratura moderna. Per entrambe si rivela un’altra modalità del narrato e, come sostiene Virdis, «un narrato che deve primariamente intrattenere [...]. La scrittura è in funzione di una ‘visione’ suggerita attraverso l’orecchio e la “voce”»¹².

In epoca medievale la trasmissione della cultura avveniva nelle piazze o nelle corti ad opera di professionisti che, come si diceva, attraverso l’applicazione di antiche figu-

⁷ M. VIRDIS, *Idee di letteratura: Medioevo e dintorni*, in *Idee di letteratura*, a c. di D. CAOCCI e M. GUGLIELMI, Armando Editore, Roma 2010, pp. 56-69, p. 69.

⁸ Cfr. M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, Einaudi, Torino 1992, p. 15. Inoltre come sostiene Ong: «Ogni tipo di memorizzazione orale, comunque è soggetta a delle variazioni che dipendono da pressioni sociali dirette: i narratori narrano ciò che il pubblico richiede o è disposto a tollerare. [...] Le aspettative del pubblico possono infatti contribuire a fissare temi e formule» (W. ONG, *Oralità e scrittura*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 99).

⁹ Cfr. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, cit., p. 18.

¹⁰ C. NARDELLO, *Il marketing del prodotto televisivo*, in www.slideshare.net/Dede984/6-il-marketing-del-prodotto-televisivo, 2010.

¹¹ VIRDIS, *Idee di letteratura: Medioevo e dintorni*, cit., p. 57.

¹² Ivi, p. 58.

re retoriche come quelle dell'*amplificatio* e dell'*abbreviatio*, arricchendo o eliminando avvenimenti e personaggi nella loro *performance* dell'opera letteraria, intrattenevano le grandi masse. Le *performances* medievali avevano, spesso, le stesse caratteristiche delle moderne serie televisive, erano episodiche e andavano avanti per più giorni. Da ciò si evince che la serialità dell'opera letteraria non è un'invenzione dei nostri giorni, così come la sua rielaborazione per adattarla ad un pubblico più ampio.

Molte sono le opere letterarie moderne che hanno subito il processo di transmedialità basato sulla decostruzione e rielaborazione del testo per adattarlo ad una divulgazione diversa e indipendente dalla carta stampata, ma in questa sede mi occuperò dell'esempio offerto dal già citato celebre romanzo *Il nome della rosa* di Umberto Eco, un romanzo storico transmediato prima in un film e, recentemente, in una serie televisiva.

3. Umberto Eco ne «Il nome della rosa»: un filologo, un amanuense, un investigatore

La struttura de *Il nome della Rosa* di Umberto Eco è molto articolata e riprende, in generale, anche quella dei racconti orientali poiché presenta un primo racconto che funge da cornice all'intero romanzo. Il testo inizia, difatti, con la narrazione in prima persona dello scrittore che spiega al lettore la genesi della sua opera, anticipando, come spesso succede nei prologhi ai testi medievali, le tematiche del suo romanzo, ma non solo, poiché leggendo questo proemio, un lettore attento discernerà anche le tre principali allusioni che, in un continuo gioco citazionale, evocativo e ironico, l'autore rivolgerà, anche nel prosieguo, al lavoro filologico, a quello dei copisti e a quello dei "giallisti".

Il romanzo inizia con la narrazione di un viaggio a Praga quando, in attesa di un amico che avrebbe dovuto accompagnare l'autore-protagonista nel suo viaggio, il giorno 16 agosto 1968 gli «fu messo tra le mani un libro dovuto alla penna di tale Abate Vallet, *Le manuscrit de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon*» (p. 5)¹³. Con la precisione di un filologo, lo scrittore descrive il contenuto del libro datato 1842, informando il lettore che esso riproduceva fedelmente un manoscritto del XIV secolo appartenuto al monastero di Melk. Dopo un accenno sintetico, ma anticipatorio, alla trama del libro: «leggevo, affascinato, la 'terribile' storia di Adso da Melk» (p. 5), alla stregua di un amanuense «ne stesi una traduzione, su alcuni grandi quaderni della Papeterie Joseph Gibert» (p. 5) e, riprendendo le tipiche frasi dei copisti riportate nelle introduzioni al loro lavoro dice: «su cui è tanto piacevole scrivere» (p. 5). Il suo accompagnatore si rivela però non affidabile dato che gli ruba il libro e quindi Eco si ritrova solo con «una serie di manoscritti di mio pugno, e un gran vuoto nel cuore» (p. 5). La spiacevole disavventura non lo ferma e, arrivato a Parigi, continua le sue ricerche come un investigatore ossessionato da un

¹³ Le citazioni sono riprese dall'edizione di U. Eco, *Il nome della rosa*, La Biblioteca di Repubblica, Industria Gráfica S.A., Barcellona 2002.

caso difficile da risolvere e, solo dopo due anni, durante i quali si era quasi convinto che il libro perduto fosse ormai irrecuperabile e che, probabilmente, si trattasse di un falso, a Buenos Aires, per puro caso, trova sui banchi di un libraio antiquario un libretto scritto in castigliano che, pur non contemplando la vicenda di Adso de Melk, contiene numerose citazioni di episodi del manoscritto di Vallet. Questo inaspettato ritrovamento lo porta a concludere che «l'Abate Vallet era esistito e così certamente Adso da Melk» (p. 7). Decide così, non senza dubbi e perplessità, di

dare alle stampe la mia versione italiana di una oscura versione neogotica francese di un'edizione latina secentesca di un'opera scritta in latino da un monaco tedesco sul finire del trecento [...] e a presentare come se fosse autentico il manoscritto di Adso da Melk (pp. 7-8).

L'opera di Eco quindi si presenterebbe come un lavoro filologico che ha come obiettivo quello di realizzare una traduzione letterale in italiano di un volgarizzamento francese di un'opera latina, senonché questo progetto scientifico si basa su un ritrovamento di un manoscritto puramente immaginario. Eco quindi non è un vero filologo e Adso da Melk non ha mai vissuto in gioventù «eventi mirabili e tremendi» (p. 8) che ebbero luogo nel 1327 in un'abbazia di cui «è bene e pio si taccia ormai anche il nome» (p. 8). Così come, in realtà, Eco non ha posseduto nessun codice, allo stesso modo Adso non ha mai trascritto le sue memorie quindi, per dirla alla maniera filologica, Eco non ha mai operato una *mise en romanz* di un testo latino, ma ha *escrit un romanz*, un'opera in cui i due racconti, il suo e di Adso, si fondono uno nell'altro, creando un'identità tra i due protagonisti-narratori che diventano un tutt'uno.

Il racconto principale del romanzo racchiude al suo interno la storia drammatica vissuta dal giovane Adso, novizio dell'ordine dei benedettini del monastero di Melk, e del «dotto francescano, frate Guglielmo da Baskerville» (p. 15), inviato dal suo ordine presso un importante monastero benedettino per partecipare ad una disputa religiosa sul destino degli ordini mendicanti che proclamavano la povertà di Cristo. Schierati con l'Imperatore Ludovico, i francescani erano invisi al Papa avignonese Giovanni XXII che non solo aveva condannato le loro proposizioni ma si era anche macchiato di delitti vergognosi come quelli perpetrati contro i cavalieri templari accusandoli di eresia.

All'interno di questa fantomatica seppur splendida e importante abbazia benedettina, sede di una delle più ricche e importanti biblioteche della cristianità e di uno *scriptorium* tra i più attivi dell'epoca in tutt'Europa, i due si ritrovano coinvolti in una serie di delitti e di morti misteriose legate tutte alla biblioteca, un luogo inaccessibile a tutti i monaci tranne al bibliotecario, Malachia da Hildesheim, poiché solo lui sa muoversi nel labirinto dei libri. «La biblioteca si difende da sola, insondabile come la verità che ospita, ingannevole come la menzogna che custodisce. Labirinto spirituale, è anche labirinto terreno» (p. 39), se si entra si rischia di non trovare la via d'uscita.

Alla fine del romanzo, il racconto principale chiude la narrazione con il ritorno di Adso, dopo molti anni, sul luogo dove si ergeva l'abbazia e dove egli ritrova solo un cu-

mulo di macerie sotto le quali si nascondono ancora folii volanti e pezzi di pergamene, unica testimonianza di un celebre centro culturale ormai distrutto.

L'intreccio giallistico del racconto inizia quando l'Abate Abbone chiede a Guglielmo di Baskerville, un tempo un inquisitore che si era distinto per perspicacia e umanità, uomo di grande intelletto e cultura, sagace, acuto ma, allo stesso tempo, prudente «per coprire [...] in modo da poter eliminare la causa del male senza che il colpevole venga additato al pubblico disprezzo» (p. 31), di investigare sui misteriosi delitti avvenuti, prima che giunga la delegazione del Papa per la disputa. Un incontro politico e religioso presenziato da un altro personaggio anch'esso cardine ma, come conviene ad una buona costruzione di un racconto, antitetico alla figura di Guglielmo, l'inquisitore domenicano Bernardo Gui, definito il «martello degli eretici nel tolosano»¹⁴.

Al racconto centrale si intersecano altre storie secondarie come quella di Salvatore, il monaco profugo, che rappresenta nel romanzo il grottesco e il mostruoso, l'analfabeta dal viso orripilante che parla un suo particolarissimo volgare costruito da tante lingue disparate che sottolineano il suo vissuto da uomo errante. C'è poi la storia di frate Ubertino presentato come un uomo di cultura, famoso per i suoi scritti, tanto da aver anche influenzato Dante¹⁵.

L'incontro tra Guglielmo e Ubertino, il discorso di Ubertino ad Adso ed in seguito l'interrogatorio di Guglielmo a frate Remigio, permettono allo scrittore di operare "amplificazioni" storiche sulla tematica dell'eresia religiosa, partendo dal movimento dei francescani, descrivendo i problemi politico-religiosi che condussero al proliferare di molteplici movimenti che si distaccarono dalla dottrina ufficiale della Chiesa, per poi inserire la triste e cruenta storia del movimento eretico di fra Dolcino. Inoltre si mescolano alla trama del racconto diversi fili narrativi sulle debolezze umane, sui vizi e gli atteggiamenti poco ortodossi degli stessi monaci dell'abbazia, come ad esempio la sodomia, la bramosia di ricchezze, la superbia, il tradimento, la lussuria. L'incontro di Guglielmo con Jorge da Burgos, l'anziano bibliotecario che, a causa della sua veneranda età e, soprattutto, della sua cecità, è stato costretto a lasciare il suo lavoro, permette ad Eco di introdurre nel testo un'ampia disquisizione etica e letteraria sull'arte della "commedia" classica e sulla liceità del riso.

A questi filoni narrativi se ne intreccia in più uno completamente diverso che, seppur breve, permette all'autore di sviluppare una nuova tematica, quella riguardante la concezione della donna nel basso medioevo. In un'epoca di grande "confusione" religiosa, nella quale il fatto stesso di provare un sentimento per una fanciulla poteva essere considerato, se non ufficializzato, come un atteggiamento eretico, e la donna, soprattutto se povera e sola, facilmente poteva essere additata come una meretrice e per questo messa al rogo senza nessuna possibilità di appello, permette allo scrittore di inserire il tema dell'inquietudine amorosa. L'incontro amoroso tra Adso e la fanciulla senza nome, una

¹⁴ La descrizione di Bernardo Gui è presente alle pp. 283-285 (Eco, *Il nome della rosa*, cit.).

¹⁵ Ivi, p. 49.

popolana, forse anche lei una profuga perché non parla il “latino” conosciuto dal giovane novizio e che, come poi si scoprirà, si presta ai servizi lussuriosi di Remigio pur di ottenere qualcosa da mangiare, permette l’inserimento di diverse riflessioni, da parte del giovane novizio e di Guglielmo, sulla concezione del sentimento amoroso e, in generale, sulla condizione femminile.

Nonostante la presenza di cotante amplificazioni, il tema principale de *Il nome della rosa*, ovvero il giallo e le investigazioni portate avanti dal saggio e acuto Guglielmo e dal giovane Adso alla ricerca della verità sui macabri delitti, non è mai posto in secondo piano nel romanzo e le divagazioni storiche, le ampie descrizioni dei luoghi e dei personaggi, accompagnate dalle varie citazioni latine, non solo arricchiscono la trama ma rendono consapevole il lettore permettendogli di approfondire il contesto storico-sociale in cui essi si muovono i vari attori, consentendogli di capire meglio le loro azioni, le loro motivazioni interiori e di instaurare, soprattutto con i protagonisti, un sentimento di empatia.

Il romanzo di Eco è, con una definizione condivisa, un libro che parla di libri; il labirinto della biblioteca allude al labirinto psicologico in cui si muovono tutti i personaggi; la ricerca della verità sui delitti è la ricerca dell’espiazione delle proprie colpe¹⁶; il secondo libro della *Poetica* di Aristotele, motivo e causa degli omicidi seriali commessi da Jorge da Burgos, rivela l’obiettivo principale perseguito dallo scrittore lungo tutta la narrazione, ovvero che «si sta facendo soprattutto dell’ironia»¹⁷. Difatti nell’ultimo interrogatorio che Guglielmo fa a Jorge da Burgos, Eco riversa nelle parole del colto e sagace frate francescano il senso profondo del suo romanzo:

La commedia [...] non racconta degli uomini famosi e potenti, ma di esseri vili e ridicoli [...]. Raggiunge l’effetto di ridicolo mostrando gli uomini comuni, i difetti e i vizi. Qui Aristotele vede la disposizione al riso come una forza buona, che può avere anche un valore conoscitivo, quando attraverso enigmi arguti e metafore inattese, pur dicendoci le cose diverse da ciò che sono, come se mentisse, di fatto ci obbliga a guardarle meglio [...]. La verità è raggiunta attraverso la rappresentazione degli uomini, e del mondo, peggiori di quello che sono o di quello che crediamo¹⁸.

L’immagine della rosa chiude il romanzo: *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*, la rosa antica esiste solo nel nome, possediamo solo nudi nomi. Un esametro

¹⁶ Si veda a questo proposito l’articolo di E. GIUDICI, «*Il nome della rosa*»: la recensione del romanzo di Umberto Eco, in www.mondofox.it/2019/03/04/il-nome-della-rosa-la-recensione-del-romanzo-di-umberto-eco/, 2019.

¹⁷ A. GNOLI, *Eco: Così ho dato il nome alla rosa*, in www.repubblica.it/cultura/2016/02/21/news/umberto-eco_cosi_bo_dato_il_nome_alla_rosa_-133898314/, 2006.

¹⁸ ECO, *Il nome della rosa*, cit., pp. 446-447.

che, tirando le fila del discorso narrativo, ricorda al lettore che le cose si conoscono solo in superficie e spesso non si riesce a coglierne l'essenza¹⁹.

In un'intervista rilasciata al quotidiano *La Repubblica* nel 2006²⁰, Eco paragona la sua attività di intellettuale al "bordeggiare" che, nel lessico marinairesco, significa dare colpi al timone per viaggiare controvento, andando da una parte all'altra e continua dicendo: «ritengo che la poetica del bordeggio faccia parte della mia attività intellettuale. Posso scrivere un saggio su Tommaso d'Aquino e subito dopo una parodia del medesimo. Proprio come dare un colpo al timone. Bordeggio per non prendere troppo sul serio ciò che faccio». Eco, attraverso le citazioni e il gusto del collage ha cercato di «spingere la letteratura dentro una dimensione massimalista» nella quale viene esaltata la sua «propensione al gusto della deformazione parodistica» perché lui, fundamentalmente, si definisce uno scrittore parodico. Difatti, quando gli si chiede cosa l'abbia ispirato a scrivere tale romanzo, egli risponde che i suoi romanzi non sono mai iniziati da un progetto bensì da un'immagine e l'immagine che gli ha dato l'idea di scrivere *Il nome della rosa* è il ricordo di lui stesso nell'abbazia di Santa Scolastica mentre legge gli *Acta Sanctorum* divertendosi molto e immaginando che un fulmine colpisse un monaco nell'atto di leggere *Il Manifesto*. Da qui nasce l'idea di riportare la storia in epoca medievale e scrivere di un monaco che muore sfogliando un libro avvelenato, un topos letterario che, da buon narratore citazionista e parodico, lo ha divertito ancor di più.

4. Dal libro ai media: Giacomo Battiato VS Jean-Jacques Annaud

25 milioni di copie vendute, distribuito in 35 Paesi, *Il nome della rosa* può essere a giusto titolo considerato uno dei capolavori letterari internazionali, simbolo del post-moderno europeo, divenuto un "classico" della letteratura italiana e che, sicuramente, ha incoraggiato molti scrittori a seguire il filone dei romanzi storici²¹.

Un romanzo che già nel 1986 valica i confini della carta stampata approdando in un universo mediatico molto più vasto, quello del cinema e, oggi, della televisione.

Semiologo, saggista, medievalista, Umberto Eco non ha scritto solo romanzi ma parte dei suoi studi si sono concentrati sul mezzo televisivo e sui suoi linguaggi. Lo scrittore quindi aveva già affrontato questo argomento e si era già interrogato sulle potenzialità dei nuovi mezzi di comunicazione commentandone, dal punto di vista politico, etico e sociale sia gli effetti positivi che negativi.

¹⁹ Cfr. A. PONZANO, *La biblioteca è un labirinto: perché leggere «Il nome della rosa» di Umberto Eco*, in www.centodieci.it/2018/11/nome-rosa-umberto-eco-perche-leggerlo/, 2018.

²⁰ GNOLI, Eco: *Così ho dato il nome alla rosa*, cit.

²¹ Cfr. P. DI STEFANO, Eco: *così ho rivisto «Il nome della rosa» ma salvatemi dai critici militanti*, in www.corriere.it/cultura/libri/12_gennaio_31/di-stefano-eco-nome-rosa_2f91ca48-4c25-11e1-8f5b-8c8dfe2e8330.shtml, 2012.

I saggi di Umberto Eco sulla televisione rivelano, infatti, che lo scrittore era molto interessato alle serie televisive e non solo da un punto di vista strettamente semiotico ma anche perché esse si presentano come un adattamento moderno di una tradizione culturale e letteraria che affonda le sue radici in un passato molto antico: le tragedie greche erano opere seriali così come i poemi epici o i lunghi romanzi medievali. Inoltre il semiologo Marrone, che di recente ha raccolto e pubblicato i saggi del romanziere sulla televisione²², ci ricorda che *Il nome della rosa* è stato scritto «da uno studioso che conosceva bene le regole della narrazione [...]. La struttura di questo romanzo è un orologio, e dunque si presta alle trasposizioni filmiche o televisive»²³.

Il primo esperimento transmediale dell'opera di Eco è stato il film di Jean-Jacques Annaud che «fu un flop negli Stati Uniti dove fu anche bocciato dalla stampa ma ebbe un enorme successo di critica e di pubblico in Europa»²⁴. Alle reiterate richieste da parte dei giornalisti di un commento dello scrittore sul film a causa di notizie che parlavano di un suo dissenso sull'interpretazione che il regista aveva dato al suo romanzo, egli rispose con una dichiarazione: «Annaud ha deciso di definire nei titoli di testa il suo film come un palinsesto dal Nome della rosa [...]. Si tratta dunque di due testi diversi ed è bene che ciascuno abbia la sua vita»²⁵.

La serie televisiva diretta da Giacomo Battiato ha avuto, invece, un primo *placet* dallo stesso Eco che ne aveva letto la sceneggiatura e poi, una volta terminate le riprese, da parte dei familiari più stretti, che hanno accordato al regista il grande onore di poter utilizzare la formula “da” *Il nome della rosa* di Umberto Eco, il che sottolinea che l'opera del regista italiano è stata ritenuta, nella sua trasposizione seriale, fedele al romanzo.

Al di là di questi due differenti riconoscimenti autoriali, entrambi gli adattamenti scenografici si sono avvalsi della bravura di un cast di attori veramente “stellari”. Nel film di Annaud i panni di Guglielmo da Baskerville sono indossati da Sean Connery, il primo 007, che mette in risalto soprattutto le doti intuitive e l'acutezza del perfetto detective; nella serie diretta da Battiato il ruolo è affidato a John Turturro che invece sceglie di caratterizzare diversamente il suo personaggio, facendo emergere il suo lato più intimo di grande uomo di cultura, smanioso di perdersi nel labirinto della biblioteca non tanto alla ricerca della soluzione del caso, quanto per il fascino di un luogo in cui un intellettuale della sua levatura potrebbe anche perdere la ragione dinnanzi alla possibilità di godere di cotanto sapere. Ma, come giustamente asserisce il critico cinematografico Franzì, dinnanzi ai pareri contrastanti del pubblico, diviso in sostenitori del film e quelli della serie televisiva, non è possibile mettere a confronto le due trasposi-

²² G. MARRONE, *Umberto Eco. Sulla televisione: scritti 1956-2015*, La nave di Teseo, Milano 2018.

²³ M. MARINO, *Gianfranco Marrone: Le serie tv? Sarebbero piaciute a Umberto Eco, perché...*, in www.tp24.it/2019/03/14/cultura/gianfranco-marrone-serie-sarebbero-piaciute-umberto-perche/131847, 2019.

²⁴ G. MARIANI, *Dieci cose da sapere su «Il Nome della Rosa» di Umberto Eco*, in www.lettera43.it/it/articoli/cultura-e-spettacolo/2019/03/04/umberto-eco-libro-il-nome-della-rosa-serie-tv/229769/, 2019.

²⁵ L. BENTIVOGLIO, «Il nome della rosa»: Eco parla del film di Annaud, in www.ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1986/10/12/il-nome-della-rosa-eco-parla-del.html, 1986.

zioni multimediali²⁶ non solo perché distanti cronologicamente tra loro e quindi rivolte ad un pubblico diverso, non solo perché frutto di due differenti livelli di “lettura” del testo ma, soprattutto, perché declinate su un lasso temporale diverso: Annaud ha avuto a disposizione circa tre ore per la sua rielaborazione, Battiato circa otto ore. Il regista francese ha quindi preferito puntare sul giallo storico «prosciugando quasi per intero quell’impianto teologico, non rappresentabile su grande schermo»²⁷, il regista italiano è stato invece capace di «contenere gli innumerevoli rivoli narrativi che dalla storia gialla si dipanano toccando gli ambiti più disparati»²⁸.

5. Le varianti tra il romanzo e la serie televisiva

Come si evince dalla descrizione della struttura del romanzo, *Il nome della rosa* contiene tanti spunti e filoni narrativi che si prestano ad essere amplificati ulteriormente. Il romanzo è un metatesto ricco di storie, allusioni e rimandi che, come si diceva, permette diversi livelli di lettura, quindi di interpretazione e di rielaborazione. Ed è quello che hanno compiuto Giacomo Battiato e gli sceneggiatori della serie televisiva dando vita e spessore ai racconti secondari del romanzo, attraverso un processo di decostruzione e rielaborazione, attenti, però, a non snaturare il testo originale e a non perdere mai di vista il tema portante della narrazione. In questa operazione, di contro, qualcosa è stato anche “ridimensionato” o “tagliato” e, accanto alla comparsa di personaggi o avvenimenti inesistenti nel romanzo, altri sono stati invece letteralmente eliminati nella trasposizione televisiva.

Ad esempio i due più evidenti tagli eseguiti riguardano la figura di Ubertino da Casale e le due descrizioni sia del portale dell’abbazia che della *Coena Cypriani*. Soppressioni, queste ultime, comprensibili perché difficilmente adattabili ad una rappresentazione televisiva. Meno chiara, a prima vista, risulta, invece, quella di Ubertino che, nel romanzo, ha un ruolo chiave poiché permette allo scrittore di affrontare il problema delle eresie.

Le scelte operate da Battiato non possono essere definite vere e proprie omissioni bensì destrutturazioni degli episodi e di una loro ricomposizione in una chiave narrativa diversa. Ad esempio la lunga descrizione del portale dell’abbazia è sostituita nella *fiction* con le immagini del portale, totalmente ricostruito a Cinecittà, davanti al quale Adso si

²⁶ Cfr. G. FRANZÌ, «*Il nome della rosa*», dal libro al film alla serie, in www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2019/03/25/nome-della-rosa-libro-serial/, 2019. Il giornalista inoltre afferma che «tali detrattori, prima di tutto, contestano quasi il reato di lesa maestà nei confronti del dittico libro/film, senza considerare che, tra uno e l’altro, ci sono stati: Moni Ovadia che ha letto per Rai Radio3 un adattamento radiofonico in 35 puntate; una rappresentazione teatrale di Leo Muscato, un videogioco spagnolo dal titolo *La abadía del crimen*; un’avventura grafica *Murder in the Abbey*; diversi giochi da tavolo; versioni a fumetti targate Disney, come *Il nome della mimosa*, e Bonelli, come lo zagoriano *L’abbazia del mistero*; ed infine epiche suite metal suonate dagli Iron Maiden in *The Sign of the Cross* e dai Ten nell’album *The Name of the Rose*».

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

sofferma per contemplarne le immagini incise, con un'espressione al contempo incantata e terrorizzata. Questo inquietante e straniante momento descritto da Eco è ricreato dal regista attraverso la comparsa improvvisa di Salvatore, con l'obiettivo di far sobbalzare Adso dinnanzi alla mostruosità del frate che, per assonanza visiva, rende realistica la visione apocalittica delle figure del portale.

Le immagini della descrizione della *Coena Cypriani*, invece, compaiono quando Adso, persosi nel labirinto della biblioteca e inebriato dal fumo di un incensiere, vede prendere vita le miniature del manoscritto dell'opera in questione. Vi è quindi un parallelismo con il romanzo poiché, così come nel libro la descrizione rientra nel sogno del giovane novizio nell'ascoltare il *Dies irae*²⁹, nella serie essa viene inserita in occasione della sua visione causata dalla droga mischiata all'incenso.

Per quel che concerne la soppressione di Ubertino, essa è giustificata dal fatto che il suo compito è affidato ad altri personaggi che, attraverso dei *flashback* della loro vita, permettono al regista di ricostruire storicamente la storia di fra Dolcino e, al fruitore, di capire meglio le dinamiche politiche e sociali che vedono la presenza nell'abbazia di monaci *borderline* come Salvatore e Remigio, ai quali, nella serie viene dato ampio spazio.

Salvatore è presentato nella *fiction* come il monaco che produce la carta per gli amanuensi, una *trouvaille* che, seppur inventata, ben si integra nel complesso della narrazione dato che l'abbazia è sede di un grande ed importante *scriptorium*. Egli, come nel romanzo, è presentato come un servo fedele di Remigio ma, nella serie, attraverso una rielaborazione amplificata delle tante informazioni sulla storia degli eretici disseminate nel romanzo, il regista fornisce al telespettatore notizie sul suo passato e sulle circostanze del suo incontro con il frate cellario.

Come dicevo, con la scomparsa del personaggio di frate Ubertino, è attorno a Remigio che ruota tutta la vicenda del movimento di fra Dolcino, è lui che ne detiene la memoria storica e le prove a carico dei terribili peccati commessi dagli eretici che seguivano la sua dottrina. È attraverso i ricordi del frate che Battiato mette in scena la tragica storia della messa al rogo del fraticello Michele e del supplizio di Dolcino e della compagna Margherita, solo accennata nel romanzo, e collega la loro triste e macabra fine all'azione inquisitoria di Bernardo Gui. Ed è tramite la rielaborazione del personaggio di Remigio, che incarna le stesse funzioni di una "glossa" in un manoscritto, che il regista inserisce nella trama una figura completamente nuova: Anna, figlia di Dolcino e Margherita che, spinta da un sentimento di vendetta nei confronti di Bernardo Gui non tanto per aver causato la morte dei suoi genitori, quanto per quella di suo marito e suo figlio, va alla ricerca dell'inquisitore per ucciderlo.

Così come nel film di Annaud l'attore Sean Connery è stato presentato più come uno 007 che un frate francescano, allo stesso modo Anna, nella serie di Battiato, ricorda i personaggi femminili del *Trono di spade* come Arya Stark o Ygritte. Sicuramente la sua entrata in scena nelle vesti di una giovane popolana coraggiosa, che caccia cinghiali e

²⁹ Eco, *Il nome della rosa*, cit., pp. 401-410.

sa adoperare con maestria frecce e spade, è servita soprattutto ad avvicinare la serie allo stile delle saghe americane di tendenza. Inoltre essa permette di realizzare, dal punto di vista scenografico, un controbilanciamento tra i due mondi: quello interno all'abbazia e quello esterno. Se all'interno dell'abbazia si respira aria, seppur malsana, di religiosità e filosofia, e la vita è dettata da regole precise, fuori da essa regna il caos di un mondo crudele e spietato in cui l'amore tra due persone viene punito con la morte, le donne sono considerate streghe manipolatrici, la gente comune può essere trucidata solo per un ridicolo sospetto o per puro fanatismo religioso. E questo aspetto truce del medioevo, proprio perché corrisponde all'idea che oggi i fruitori hanno dell'età di mezzo, compare proprio in apertura della serie: con l'immagine di Adso, armato da soldato, che combatte a fianco al padre per l'imperatore e contro i difensori della Chiesa.

Il personaggio di Anna appare, in definitiva, come un'interpolazione inserita a margine di un manoscritto da un copista o un giullare che decide, a seconda della sua *performance*, di amplificare o ridurre il tempo di recitazione o lettura del romanzo: essa può essere considerata come parte integrante dell'opera stessa o può essere ignorata, alla stregua di una variante non probante, perché la sua eliminazione non inficerebbe il senso della narrazione.

Più complessa ed articolata appare, invece, la destrutturazione e la nuova rielaborazione del personaggio femminile senza nome, detta anche "la ragazza dai capelli rossi" e oggi conosciuta come "la ragazza occitana". Il regista, in occasione di un nostro incontro per una Tavola rotonda tenutasi all'Università di Salerno sulla serie televisiva, mi ha rivelato che la decisione di dare maggiore spazio e risalto a questo personaggio è nato sia per questioni di marketing televisivo, poiché le storie d'amore sono sempre apprezzate dal pubblico, ma anche per un suo personale interesse di sviluppare sia la tematica eretica che quella relativa al ruolo della donna in quel determinato periodo storico. È stata quindi principalmente sua l'idea di presentare questa fanciulla come una profuga occitana, in fuga dalle persecuzioni nei confronti dei catari. Una ragazza che, come sottolinea anche Adso nel romanzo, «Avvertii che non capiva il mio latino» (p. 229), si esprime in una lingua diversa da quella parlata in quella zona e che nella serie è stata resa con l'occitano medievale³⁰.

Le scelte operate da Battiato per la rielaborazione del personaggio non sono casuali. In un romanzo in cui il tema dell'eresia è così predominante, non appare fuori luogo in una fiction la presenza di una profuga catara, rappresentante di una minoranza religiosa che, in quegli stessi anni, stava vivendo una repressione dalle connotazioni veramente tragiche. Anche la scelta della lingua rientra a giusto titolo nell'economia del racconto, non solo per pura logicità in rapporto alla provenienza geografica del personaggio ma anche perché, come ho sottolineato in precedenza, è lo stesso Eco che informa il lettore che Adso non conosceva il suo volgare e inoltre perché anche lo scrittore utilizza l'oc-

³⁰ La traduzione dei dialoghi della "ragazza occitana" in occitano medievale sono stati realizzati dal gruppo dei docenti di Filologia romanza dell'Università di Salerno presso il *Laboratorio di Filologia romanza DOC*. Il lavoro su come è stata svolta la traduzione è oggetto di un saggio ancora in fieri.

citano nel romanzo. Difatti l'uso dell'occitano, anche se un po' deformato, compare nel primo discorso che Salvatore fa ad Adso e dice: «Anco jois m'ès dols e plazer m'ès dolors» (p. 46). Per quel che concerne, invece, la trasfigurazione del personaggio da meretrice a giovane abusata e orfana, è senza dubbio dovuta anche ad una volontà di rendere ancor più naturali, rispetto a quanto fatto da Eco, i sentimenti contrastanti del giovane novizio che, ancora acerbo e non avvezzo alle nuove emozioni sentimentali, si sente diviso tra l'amore carnale e quello spirituale. Ciò che accomuna le due diverse elaborazioni, nel romanzo e nella serie, della "ragazza senza nome" è il suo stato di estrema povertà e di fame ed il fatto che in entrambi i casi essa venga accusata di stregoneria dall'inquisitore Gui. Nel romanzo Eco narra che la fanciulla, assieme a Remigio e a Salvatore verrà portata ad Avignone e condannata al rogo ma poi non descrive la sua morte; Battiato invece sceglie di risparmiarle la vita e quindi, come del resto avviene anche nel film di Annaud, verrà liberata e messa in grado di fuggire.

Tirando le fila di questo tentativo di collazione tra il testo scritto e la sua rielaborazione televisiva, posso dire che, malgrado le interpolazioni, le amplificazioni, le varianti, le riduzioni, le soppressioni effettuate attraverso il riversamento in un differente ambiente ricettivo, il prodotto finale, seppur diverso, non tradisce il supporto di partenza, ovvero il libro. Anche l'elemento parodico, secondo il mio parere, è stato mantenuto anche se ridotto ad una semplice allusione alle saghe fantastiche americane di un prodotto tutto italiano che, tradizionalmente, ha una sua identità che mal si adatta a questo tipo di contaminazione, se non per strappare un sorriso ironico al telespettatore. L'obiettivo principale di Battiato è stato quindi duplice: da un lato rispettare la volontà dell'autore, dall'altro produrre un'opera che incontrasse il gusto del pubblico. Forse perseguire questo secondo obiettivo è stato più semplice che ottemperare al primo perché, considerando i circa quarant'anni che sono trascorsi tra la pubblicazione del romanzo e la sua rielaborazione televisiva, i temi affrontati da Eco sono risultati ancora contemporanei, anzi forse molto più attuali rispetto all'epoca di stesura del testo. E cosa ancora più stupefacente è il fatto che le dinamiche politiche, storiche e sociali avvenute in un'epoca così lontana dalla nostra siano identificabili a quelle che viviamo quotidianamente. Le dispute religiose, i massacri perpetuati per cause religiose, l'avversione per i profughi, i crimini contro le donne collegati ancora ad una loro ingiusta considerazione, sono tutti temi affrontati da Eco nel suo romanzo e contestualizzati in un periodo storico molto distante dal nostro, ma essi sono stati amplificati nella serie televisiva proprio perché ancora riconoscibili dal pubblico contemporaneo. È possibile dunque pensare che la nostra attrazione per l'età medievale sia così forte perché, in realtà, la stiamo rivivendo?

Ciò che, però, risulta interessante è che l'obiettivo finale del processo di transmedialità è stato raggiunto perché le due opere, alla fine della migrazione da un supporto all'altro, sono risultate affini ma non sovrapponibili nonostante abbiano in comune lo stesso archetipo, così come succede per i testi medievali trasmessi oralmente. In entrambi i casi si può parlare di *mouvance* letteraria, per la quale l'obiettivo di questo processo non risiede tanto nella creazione di una copia esatta dell'originale, anche perché sarebbe impossibile, quanto nell'identificazione, da parte del fruitore, di un prodotto frutto

di due espressioni culturali parallele, geneticamente assimilate poiché discendenti da un'unica tradizione autoriale.

Conclusioni

Concludendo, in una società che ha perso il suo ruolo centrale nell'educazione culturale delle masse, il processo di transmedialità è fondamentale per far sì che un testo, attraverso un procedimento di rilettura e rielaborazione venga "riattivato" secondo nuove modalità e finalità di ricezione³¹ per essere condiviso con un pubblico più ampio. Attraverso questa analisi comparatistica tra il romanzo di Umberto Eco e la sua declinazione televisiva ho voluto dimostrare che, sicuramente, il libro e la televisione hanno funto da supporto a due produzioni culturali parallele che, partendo da un archetipo comune, hanno dato vita a due ricezioni completamente differenti perché, tra l'altro, soggette a influenze e regole compositive peculiari e dissimili.

Per avvicinare le masse alla letteratura, come giustamente sostiene Virdis, dovrebbero essere contemplate, da parte degli autori, nuove forme di collaborazione con i nuovi divulgatori della cultura così come, nel medioevo, avveniva tra chierici e giullari, perché «i nuovi giullari non potranno disconoscere la lettera se vogliono giungere alla soglia dell'essere, mentre i nuovi chierici dovranno pur sporcarsi le mani di oralità e di nuove medialità se non vogliono scomparire o restare superflui o residuali»³².

Henry Jenkins ha coniato nel 2006 l'espressione "Cultura convergente" proprio per definire il fenomeno, in epoca contemporanea, di collaborazione, compresenza e interazione tra i vari supporti culturali e i nuovi media. La rimodulazione di un testo e il suo adattamento in nuovi contesti mediatici, come sostiene Jauss, produce un «rinnovamento del processo di ricezione che sta tra il passato di un'opera e la sua comprensione attuale»³³ e la rende più accessibile e fruibile da parte di un pubblico poco avvezzo all'esperienza letteraria. È necessario quindi capire e accettare che il futuro della cultura è da ricercare nel suo passato poiché la lettera sta cedendo, nuovamente, il passo all'oralità.

³¹ VIRDIS, *Idee di letteratura: Medioevo e dintorni*, cit., pp. 63-64.

³² Ivi, p. 69.

³³ H.R. JAUSS, *I classici sono di nuovo moderni?*, in «Belfagor», XXXIII, 1978, pp. 1-22:2.

