

Sveučilište u Zadru

Odjel za talijanistiku

Diplomski sveučilišni studij talijanskog jezika i književnosti; smjer: prevoditeljski
(dvopredmetni)

Bruno Radić

Analisi intersemiotica del romanzo e del film *Il nome della rosa*

Diplomski rad

Zadar, 2017.

Sveučilište u Zadru

Odjel za talijanistiku

Diplomski sveučilišni studij talijanskog jezika i književnosti; smjer: prevoditeljski
(dvopredmetni)

Analisi intersemiotica del romanzo e del film *Il nome
della rosa*

Diplomski rad

Student:

Bruno Radić

Mentor:

doc.dr.sc. Ivana Škevin

Zadar, 2017



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, Bruno Radić, ovime izjavljujem da je moj diplomski rad pod naslovom **Analisi intersemiotica del romanzo e del film *Il nome della rosa*** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 27. rujna 2017

INDICE

1. Introduzione	1
2. La traduzione intersemiotica	2
3. L'arte cinematografica	4
3.1. Lo sviluppo storico del film	5
3.2. Lo sviluppo storico dell'analisi e della critica cinematografica.....	6
4. L'analisi intersemiotica.....	11
4.1. I mondi possibili narrativi e i tipi di narrative	11
4.2. I livelli narrativi.....	14
4.3. La figura del narratore.....	16
4.4. La focalizzazione e il punto di vista.....	18
4.5. La problematica traduttiva	19
4.6. I cambiamenti traduttivi	22
4.7. L'aspetto temporale.....	28
4.8. L'aspetto sonoro.....	30
4.9. I personaggi.....	31
4.10. L'ordinamento dell'intreccio	34
5. Conclusione.....	39
6. Bibliografia	41
7. Riassunto.....	43
8. Sažetak	44
9. Abstract.....	44

1. Introduzione

Il tema di questa tesi è la traduzione intersemiotica del romanzo *Il nome della rosa* nel film *The Name of the Rose*. Lo scopo principale è l'analisi delle somiglianze e differenze tra il romanzo storico *Il nome della rosa*, scritto nel 1980 da Umberto Eco, e il suo adattamento cinematografico *The Name of the rose*, diretto da Jean-Jacques Annaud nel 1986.

La tesi comincia con la presentazione dei termini e argomenti principali per l'analisi intersemiotica, come la nozione del segno linguistico, significante e significato, *langue* e *parole*, la comprensione della svolta semiotica e le sue differenze dalla linguistica, trovate in primo luogo nei lavori di Ferdinand de Saussure e Roland Barthes. In seguito si passa alla presentazione dello sviluppo storico dell'analisi e della critica cinematografica che si sviluppavano in linea con il progresso della propria industria cinematografica. L'analisi principale della tesi si concentra sulle caratteristiche principali di entrambi, il romanzo e il film, analizzando aspetti diversi come; il concetto di mondi possibili narrativi, i tipi di narrazione, i diversi livelli narrativi, la figura del narratore, il concetto di focalizzazione e il punto di vista, la linearità del linguaggio letterario in confronto con i cinque aspetti principali del linguaggio cinematografico, la problematica traduttiva con i cambiamenti linguistici, l'aspetto temporale, l'aspetto sonoro, i personaggi, ed infine l'ordinamento degli elementi dell'intreccio.

La parte teorica della tesi è costituita principalmente dai lavori di Ugo Volli, David Bordwell, Roman Jakobson, Nicola Dusi, Bruno Osimo e Francesco Casetti. Ho usato i lavori *Cours de linguistique générale* di Ferdinand de Saussure e *Elementi di semiologia* di Roland Barthes per capire la svolta semiotica, il segno linguistico e le differenze tra la linguistica e la semiotica, ed il lavoro di Roman Jakobson *On linguistic aspects of translation* per la divisione dei diversi tipi della traduzione, e la problematica che ne segue. Ho presentato lo sviluppo dell'arte cinematografica insieme col'analisi e critica cinematografica avvalendomi dei lavori di Francesco Casetti, Dawid Bordwell, Vincenzo Buccheri, Robert Stam, Robert Burgoyne e Sandy Flitterman-Lewis.

2. La traduzione intersemiotica

Per iniziare, ogni tipo di traduzione si può definire attraverso l'idea dell'interpretazione. Così, secondo Jakobson (233) esistono tre tipi di traduzione: *la traduzione intralinguistica o riformulazione* (l'interpretazione dei segni verbali di una lingua con gli altri segni della stessa lingua), *la traduzione interlinguistica* (l'interpretazione dei segni verbali di una lingua con i segni verbali di un'altra lingua, e *la traduzione intersemiotica o transmutazione* (l'interpretazione dei segni verbali di una lingua con i segni di un altro sistema non verbale) (Si veda anche Dusi 182; Volli 185). Per definire il termine *interpretazione* e nello stesso tempo evitare possibili malintesi, si deve iniziare dal latino. In latino il termine *interpretatio* significa spiegazione ed è derivato dal termine *interpres* che significa *l'interprete, il negoziatore o il traduttore*. Così l'interpretazione nasce nello spazio tra la familiarità e l'estraneità e rappresenta una spiegazione che si inserisce tra un testo o una persona e l'altra (Bordwell 1989: 1). L'interpretazione, che oggi rappresenta un'industria di grande importanza, impiega oltre ai traduttori anche numerosi giornalisti, intellettuali, accademici e usa migliaia e migliaia di pagine.

A parte l'ovvia necessità centenaria per la traduzione da una lingua ad altra, il passato, e per lo più il passato recente, ha dimostrato un'enorme necessità per la traduzione intersemiotica, o, per dire in un altro modo della traduzione tra due media diversi. Così esistono diversi e numerosi esempi della traduzione intersemiotica: dal romanzo *La dame aux camélias* di Alexandre Dumas nell'opera tetrale, dall'opera lirica *La traviata* nel film/opera *La traviata*, e infine dalla tragedia di William Shakespeare *Romeo and Juliet* nel musical di Broadway *West Side Story*, e nel film *Romeo and Juliet*. La traduzione intersemiotica in essenza rappresenta un'interpretazione davvero complessa che deve tenere conto degli aspetti culturali, dinamici e funzionali del testo e che nello stesso tempo cerca di rimanere fedele all'originale della cultura emittente e, insieme, cambiare il testo secondo le esigenze della cultura ricevente, cambiando simultaneamente anche il media. Nell'esempio della traduzione intersemiotica che è l'oggetto dell'analisi di questa tesi - la traduzione del romanzo *Il nome della rosa* al film, emergono problemi diversi. La traduzione di un testo non è mai semplice, e ci sono sempre alcuni cambiamenti, aggiunte o omissioni. Se per esempio cerchiamo di tradurre il proverbio italiano *traduttore, traditore* dall'italiano in inglese come *the translator is a betrayer*

priveremmo la frase italiana dal suo valore paronomastico. La traduzione a un media diverso, d'altra parte, non si può considerare nemmeno la traduzione nel senso della parola, ma l'adattamento. Mentre il traduttore di qualsiasi testo cerca di rimanere nascosto dentro o dietro il suo lavoro della traduzione, lasciando al lavoro stesso di presentare i suoi piccoli cambiamenti e le sue scelte; la persona responsabile dell'adattamento e per lo più dell'adattamento al film non ha queste possibilità. Si devono scegliere tantissime cose come l'abbigliamento, l'inquadratura e il modo della registrazione, l'illuminazione della scena, tutte le cose che forse non esistono e non sono definite nell'originale che cambia (Dusi 195).

Nei primi decenni del ventesimo secolo si svilupparono alcune nuove scienze, tra le quali anche la linguistica. Ferdinand de Saussure, il linguista svizzero di lingua francese, è definitivamente la persona di più grande importanza per lo sviluppo della linguistica. Già nel suo celebre *Cours de linguistique générale* del 1916 ha stabilito la base della scienza che studia linguaggio umano come anche tutte le lingue parlate. Nel suo lavoro ha fatto una divisione tra *langue* e *parole*, due termini francesi dove il primo significa la capacità umana di parlare, o lingua - le regole sistematiche per la comunicazione, mentre il secondo si riferisce alle istanze concrete dell'uso del linguaggio, o parti individuali del linguaggio. Esiste così l'interdipendenza tra *langue* e *parole* dove la prima rappresenta nello stesso tempo lo strumento e il prodotto della seconda (Saussure 29). Secondo Saussure linguaggio consiste di segni linguistici, dove ogni segno linguistico contiene due parti opposte: *significante* e *significato*, come due lati della moneta, perché non c'è *signatum* senza *signum*. Questi due sono anche due delle tre parti del triangolo semiotico. Il significante rappresenta la parte fisicamente percepibile del segno linguistico o l'insieme degli elementi fonetici e grafici che vengono associati ad un significato - un concetto mentale, che in turno si riferisce a un oggetto, o in altro modo di dire a un referente, un concetto non linguistico (Saussure 83-88). Significato così dipende dalle differenze tra i significati, dove esistono due tipi di relazioni, relazioni sintagmatiche e paradigmatiche. Roman Jakobson presentò queste relazioni come assi, realizzando così asse sintagmatico che si occupa del posizionamento, e asse paradigmatico che si occupa della sostituzione, che sono importanti anche nei processi della traduzione.

Per continuare, Ferdinand de Saussure nel suo lavoro ha posizionato il suo studio della lingua come sistema di segni dentro un'altra disciplina ampia, cioè *la*

semiologia (Barthes xii). La semiologia così rappresenta la scienza che ha il compito di studiare tutti i sistemi di segni creati dall'uomo. Alla fine degli anni cinquanta e all'inizio degli anni sessanta nel suo *Elementi della semiologia*, Roland Barthes ha proposto un cambiamento nella relazione tra la semiologia e la linguistica. Barthes ha definito la semiologia come la scienza che si occupa di segni della vita sociale del nostro tempo e non di qualsiasi segno da qualsiasi sistema di segni, spiegando così che la linguistica non è una componente della scienza generale del linguaggio, ma al contrario, che la semiologia fa parte della linguistica e si occupa delle grandi unità significanti del discorso all'interno dell'ambito della linguistica generale (Barthes xiii, 5).

Per comprendere meglio il tema e l'analisi di questa tesi è fondamentale chiarire i concetti di semiotica e semiologia, la differenza tra questi e il loro uso. La semiologia, come ho spiegato prima, nacque nel contesto francofono con Ferdinand de Saussure come lo studio più ampio dei segni della vita sociale dentro il quale si poteva trovare la linguistica generale. Alcuni decenni dopo, Barthes ha cambiato questa relazione, e la semiologia è continuata ad esistere come parte della linguistica generale. D'altra parte, nello stesso periodo in cui nacque la semiologia di Saussure, nel contesto anglosassone il filosofo americano Charles S. Peirce costruì la teoria dei segni oggi conosciuta come semiotica. Ambedue avevano lo stesso compito, di studiare tutti i sistemi di segni creati dall'uomo. Nella semiotica si sviluppò la divisione di segni in tre categorie principali; le icone, gli indici e i simboli, che oggi sono spesso usate nella critica cinematografica. Attraverso il tempo, la semiotica ha inglobato la semiologia (Marie 1; Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 31). In seguito di questa tesi userò il termine semiotica, anche se i due termini possono essere considerati sinonimi.

3. L'arte cinematografica

Per fare una valida analisi intersemiotica tra due media diversi si deve prima introdurre tutti gli elementi principali di ogni media che fa parte dell'analisi. Con il film, o arte cinematografica, che è incomparabilmente diverso e più giovane della letteratura, gli elementi principali cambiavano attraverso i decenni dello sviluppo.

3.1. Lo sviluppo storico del cinema

Si può dire che l'idea del film nacque con Leonardo da Vinci, che intorno al 1500 ha fatto i primi disegni della camera oscura, il precursore iniziale di tutti i tipi di apparecchi per registrazione fotografica. Lo sviluppo più significativo del film, però, si svolge nell'Ottocento e nel Novecento. Il primo compleanno del film e dell'arte cinematografica è considerato il 28 dicembre 1895, quando a Parigi i fratelli Lumière hanno per la prima volta usato il loro famoso cinematografo, dispositivo che simultaneamente serviva come una macchina fotografica e un proiettore, per ottenere la prima vera proiezione del film. I loro film creati con il cinematografo non superavano il minuto di durata ma ebbero fin da subito un enorme successo (brevestoriadelcinema.altervista.org). Lo sviluppo dei film da quel momento procedeva generalmente in tre direzioni principali; verso i film sonori, verso i film a colori, e verso i film lungometraggi.

Nel corso dell'Ottocento i film facevano parte delle belle arti con immagini in movimento senza dialoghi o monologhi, immagini mute. Vengono definiti muti solo perché non c'erano dialoghi, ma in realtà fin dagli inizi avevano diversi tipi di musica come parti principali dello spettacolo cinematografico. La musica probabilmente entrò in uso per coprire i rumori prodotti dal pubblico come anche quelli dal proiettore. Tuttavia, le possibilità espressive del suono furono chiare dall'inizio dell'arte cinematografica. Lo sviluppo continuò con la sincronizzazione della musica mentre i primi film davvero sonori apparvero dopo la prima guerra mondiale. In quel periodo diverse ricerche sul collegamento della colonna sonora delle parole, della musica e degli effetti sonori risultarono in primo film davvero parlato o *talkie*, *The Jazz Singer (Il cantante di jazz)*, di Alan Crosland che uscì nelle sale il 5 ottobre 1927, segnando così convenzionalmente l'ingresso del sonoro nel cinema e nel mondo del film (brevestoriadelcinema.altervista.org). *The Jazz Singer* è anche il primo film lungometraggio. Lo sviluppo dei film procedeva lungo un cammino difficile che cominciò con i brevissimi documentari di fratelli Lumière. Poco a poco attraverso i decenni la durata dei film aumentava. Uno dei principali momenti di quel cammino era periodo in cui i registi dovevano raggruppare i film secondo la durata delle bobine o rulli di pellicola. Prima dell'anno 1912 i film non avevano la determinata velocità della proiezione e consistevano di una sola bobina di pellicola che aveva massima durata di quindici minuti. Tutta l'azione doveva essere

narrata e proiettata in meno di quindici minuti. Come la durata dei film aumentava e loro avvicinavano i film lungometraggi, cominciarono ad essere divisi in più di una bobina, con pause tra di loro. Le pause durante le quali veniva cambiata la bobina erano davvero distintive e visive. Così i registi organizzavano i loro atti drammatici intorno alla pausa (Bordwell 2007: 20). Con la sincronizzazione del suono tra le due guerre arrivò anche la standardizzazione della velocità di proiezione di ventiquattro fotogrammi al secondo determinando finalmente la lunghezza della bobina a mille piedi o undici minuti al massimo. I cinema cominciarono ad usare due proiettori a turno, con pause sempre più brevi (Bordwell 2007: 20). I film a colori sviluppavano a passo con i film sonori, ma la tecnologia di questo tipo a lungo tempo era troppo costosa e per questo entrarono in uso più ampio solo negli anni sessanta. Il primo film a lunghezza intera a colori sarebbe il documentario inglese *With Our King and Queen Through India (Con il nostro re e la regina attraverso l'India)* del 1912. I primi film più noti del mondo a colori però erano *The Wizard of Oz (Il mago di Oz)* e *Gone With the Wind (Via col vento)*, entrambi del 1939.

3.2. Lo sviluppo storico dell'analisi e della critica cinematografica

Dai primi film comincia anche lo sviluppo simultaneo di critica e di analisi cinematografica, che cambia a pari con lo sviluppo dei film. Entrambi, la critica e l'analisi cinematografica nascono dalle revisioni nel primo decennio del ventesimo secolo, e i primi critici e analisti furono i giornalisti che dovevano avvicinare la produzione filmica alla popolazione più ampia. Poco dopo anche i primi corsi dei film apparvero nelle scuole medie. L'accademizzazione della produzione filmica ha creato una base istituzionale per la critica interpretativa (Bordwell 1989: 21). Così i giornalisti ispirano la creazione delle prime scuole dell'interpretazione filmica, che seguono concetti molto simili all'interpretazione letteraria.

I concetti dell'interpretazione letteraria potevano e possono essere seguiti dall'analisi e critica cinematografica proprio perché i film si comportano di base come i testi letterari, almeno per quanto riguarda il linguaggio. Qui è importante il lavoro fatto da Christian Metz che, nella sua opera *Langage et cinéma* come anche nel suo saggio *Cinema: langue o langage?*, definisce i film come un tipo di linguaggio e non la lingua naturale, linguaggio senza o fuori lingua. I film non

rappresentano un mezzo destinato in primo luogo all'intercomunicazione, ma all'espressione, nello stesso modo come gli altri tipi d'arte. I film offrono una comunicazione differita con differenza in tempo tra la loro produzione e la loro proiezione, come anche tra la produzione fatta dai personaggi e la ricezione di quella produzione dagli spettatori (Casetti, Malavasi 2; Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 35). La riproduzione tecnica dei film causa anche la mancanza del segno linguistico arbitrario e la relazione diversa tra il significante e il significato; separandoli così dal concetto di lingua come un sistema linguistico. I film non possiedono un lessico e una sintassi in senso tradizionale come la lingua. In seguito, nei film non esistono le unità minime delle lingue naturali come i fonemi e morfemi che creano doppia articolazione. Le unità minime dei film, *cinemes*, da sole hanno diversi significati, non dipendendo dalle diverse combinazioni di uso. (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 34). Sebbene i film come i testi non sono la lingua perché mancano il segno arbitrario, le unità minime e la doppia articolazione, loro manifestano una sistematicità simile a lingua, o linguisticità. Il linguaggio dei film si può descrivere come un sistema di messaggi il cui modo di espressione consiste di cinque tracce principali: le immagini in movimento, il suono fonetico registrato (i dialoghi), i rumori registrati, il suono musicale registrato, e la scrittura (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 38). Metz sottolinea il carattere linguistico di due delle cinque tracce principali di linguaggio dei film; suono fonetico registrato e la scrittura. Linguaggio d'altra parte ha la possibilità di influenzare tutte e cinque le tracce filmiche. Per esempio, il suono registrato può essere accompagnato dalle liriche (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 65).

Tutte queste caratteristiche dei film che li avvicinano ai testi letterari, in base offrono le possibilità diverse per l'analisi e la critica cinematografica. Loro così seguono le linee già create dalle altre discipline umanistiche. Nella moltitudine di approcci diversi, alcuni di loro analizzano caratteristiche simili a quelle dell'analisi letteraria, occupandosi con la costruzione dell'azione, i personaggi, la narrazione, il ruolo del narratore e così via. L'approccio formalista dei formalisti russi, per esempio, nel secondo decennio del ventesimo secolo fu il primo tentativo all'analisi della struttura narrativa del film. L'approccio strutturalista negli anni sessanta e settanta però ha dato i contributi più grandi all'analisi della narrativa filmica creando due scuole; la scuola semantica e quella sintattica. L'approccio semantico si occupa

della relazione tra i segni e i messaggi prodotti dalla narrativa in connessione con il più grande sistema culturale che dà loro significato; mentre l'approccio sintattico analizza l'ordine degli elementi della narrativa (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 77). Questi due approcci contraddittori guidati da Claude Lévi-Strauss e Vladimir Propp hanno fornito due tra i più influenti modelli dell'analisi filmica. Analizzando i racconti popolari russi l'approccio sintattico di Propp ha anche definito sistematicamente le funzioni, i ruoli della narrativa, le sfere dell'azione come anche il sistema in cui ogni funzione sta in relazione con o causa un'altra funzione (Stam Burgoyne, Flitterman-Lewis 82). Per un periodo l'analisi cinematografica e per lo più la semiotica si occupavano dei concetti di codici e segni nella loro analisi dell'immagine filmica. Per esempio, Umberto Eco considerava il cinema come un sistema altamente codificato, descrivendolo come lo specchio fedele del mondo. Con la fine dell'età strutturalista cominciò l'analisi testuale. In questo periodo la semiotica abbandonò i concetti di codice e di segno occupandosi invece delle parole e dei testi (Buccheri 148; Casetti, Malavasi 4).

Tra altri modi dell'analisi e critica dell'arte cinematografica, specialmente per quanto riguarda il loro sviluppo storico, si devono menzionare le teorie sommerse, attuali nei primi quindici anni di vita dei film e di cinema, che cercavano di mettere in luce ciò che il film era e ciò che poteva diventare, familiarizzandosi così con la nuova invenzione. Poco a poco i film e cinema in generale iniziarono a ottenere una legittimità culturale, principalmente attraverso il lavoro di Ricciotto Canudo, che li considerava il punto di massimo sviluppo delle arti tradizionali, usando per la prima volta l'etichetta *settima arte*, che ancor'oggi rimane in uso (Casetti 3). Negli anni seguenti l'elaborazione teorica si diversificò e concentrò in diversi paesi, come per esempio in Italia, dove i film erano riconosciuti e guardati come le opere d'arte con valore artistico e poetico, con lo scopo di dimostrare che la poesia potrebbe essere creata anche in media diversi (Casetti 9). Con l'arrivo dei film sonori, l'analisi cinematografica si trasferì alle teorie del sonoro. Per un periodo di tempo i film continuarono ad essere considerati sostanzialmente arte visiva, dove il suono assunse un ruolo secondario. Questa nozione cambiò con la comprensione che il suono era indipendente dall'immagine ma con quale funzionava come elemento di uguale importanza. Così il film smise di essere solo arte visiva e diventò arte di elementi diversi. Qui abbiamo la connessione con le cinque tracce di Metz, dove tre in cinque

rappresentano il suono, e che gli servivano per cambiare la definizione del cinema come un media essenzialmente visuale. In connessione con la *diegesi*, il termine usato per la storia raffigurata sullo schermo rispetto alla storia in tempo reale con la quale la narrativa sullo schermo si occupa, l'analisi cinematografica ha distinto tra diverse relazioni possibili tra la diegesi e il suono. Così esistono diversi termini per l'analisi dei diversi tipi del suono rispetto alla diegesi. Per esempio, in caso del dialogo verbale dentro il film, esistono: il discorso completamente diegetico, il discorso non diegetico ed il discorso semidiegetico. Esistono anche i film con la diegesi non marcata e quella marcata. In seguito, il suono si può caratterizzare come il semplice suono diegetico, l'esterno suono diegetico, l'interno suono diegetico, il suono diegetico sfollato, e anche il suono non diegetico (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 62). Dopo la seconda guerra mondiale l'interesse dell'analisi cinematografica si trasferì dal suono e teorie sonore verso il lungo processo della legittimazione del cinema e dei film che procedeva attraverso tre grandi paradigmi teorici: le teorie ontologiche, la semiotica e le teorie metodologiche, e le teorie del campo (Casetti 11). Le teorie ontologiche in breve cercavano di definire l'essenza del cinema in tre modi. Primo, nella sua dimensione realistica, cioè nella tendenza nei primi anni del cinema per l'oggettività assoluta dell'operazione. Secondo, nella sua capacità di fare i conti con l'immaginario, cioè nella capacità del cinema di rappresentare il mondo ma anche l'anima o il profondo senso delle cose. Terzo, nella sua natura di linguaggio, cioè analizzando tutti gli aspetti diversi del linguaggio dei film. La semiotica e le teorie metodologiche in questo senso si occupavano del mondo dei film dopo di testo di Metz, più precisamente con il periodo quando cessò lo studio del linguaggio cinematografico per studiare invece il film; gli elementi come il punto di vista, lo sguardo fissato agli spettatori, l'atto del narrare e così via (Casetti 18). Infine, le teorie del campo come l'ultimo periodo nell'analisi del film rappresentano essenzialmente la ramificazione agli approcci multidisciplinari, e analisi dei temi come lo sguardo della cinepresa e del regista, il dispositivo cinematografico, l'apparato cinematografico, e così via.

L'analisi e critica cinematografica si occupano anche della struttura del cinema e dei film. La comprensione prevalente è che la narrativa dei film è divisa in atti e scene. Questa divisione in atti proviene dai drammi romani. Spesso c'era la discussione tra il numero degli atti, tre o cinque. I drammi del diciannovesimo secolo

così avevano cinque, mentre quelle del ventesimo secolo in maggioranza avevano tre atti. I drammi e i film hanno alcune caratteristiche simili, e i primi hanno davvero influenzato gli ultimi, ma quando si parla della divisione della narrativa nei film, la costruzione drammatica non si può usare correttamente nella misura massima, specialmente dopo quando i film non erano più limitati dalle pause tra i rulli di pellicola. Diversi teorici del film affermavano che la struttura dei film coincide con la struttura di tre atti, ma con le proporzioni 1:2:1 dove il primo e il terzo durano trenta minuti e il secondo sessanta minuti (Bordwell 2007: 21). Questi tre atti rappresentano tre parti della narrativa; l'introduzione, lo sviluppo dell'azione e la chiusura. D'altra parte, Kristin Thompson, una teorica americana dei film, ha offerto una divisione diversa costruita da quattro parti principali invece di tre atti, ogni di venticinque-trenta minuti. Come anche gli autori generalmente sono d'accordo che il secondo atto è veramente difficile da scrivere, la struttura accettata per il cinema d'oggi è quella con tre atti che contengono quattro parti principali, non dipendendo dalla durata dei film (Bordwell 2007: 26).

L'analisi e la critica cinematografica si occupano anche della categorizzazione dei film nelle classi più grandi come i generi cinematografici, ognuno di loro classificato dagli elementi specifici che lo definiscono. In seguito, l'analisi e la critica cinematografica, come quella letteraria, si occupano anche dei personaggi, le loro caratteristiche, i loro gesti, la loro importanza per lo sviluppo dell'azione, e così via. È importante dire che anche il regista del film si può guardare e analizzare in questo senso usando proprio questo stesso schema basato sui personaggi. Anche il regista del film porta valore semantico simile ai personaggi. Analizzando il film e facendo un tentativo di rappresentare il personaggio di regista si fa una cosa molto simile all'analisi letteraria e la rappresentazione d'autore dell'opera letteraria. Il regista è, stesso come l'autore, la persona dietro lo stile, la persona responsabile dello stile (Bordwell 1989: 159). Uno dei capitoli seguenti si occuperà più in dettaglio del regista del film *The Name of the Rose* e delle sue caratteristiche essenziali per l'analisi intersemiotica. Questa parte, invece, deve menzionare il collegamento di Jean-Jacques Annaud con *La Nouvelle Vague* (*La nuova ondata*), il movimento dei registi francesi degli anni cinquanta e sessanta, caratterizzato per lo più dal desiderio di costringere gli spettatori a riflettere e a pensare. I registi di questo periodo volevano distaccarsi dai classici e produrre opere

di temi sociali rappresentando un mondo veramente reale (Buccheri 145). Jean-Jacques Annaud, influenzato da questo stile, come anche da film noir americano degli anni cinquanta, ricreò il romanzo scritto con l'azione messa nel periodo del Quattrocento, cambiandolo secondo le linee che i film degli anni ottanta seguirono.

Tutte queste divisioni rappresentano alcune delle parti essenziali per l'analisi intersemiotica tra il romanzo e il suo adattamento sullo schermo, della quale a occuperemo nei capitoli seguenti di questa tesi.

4. L'analisi intersemiotica

In questa parte ci occuperemo di tutti gli aspetti dell'analisi intersemiotica, analizzando in dettaglio tutte le similarità e le differenze tra l'originale e la sua traduzione attraverso gli aspetti diversi; come la narrazione, i tipi di narrative, i mondi possibili narrativi, il narratore, la focalizzazione e il punto di vista, l'aspetto temporale, l'aspetto sonoro, i personaggi e l'ordinamento dell'intreccio, ed infine della problematica traduttiva e dei cambiamenti linguistici.

4.1. I mondi possibili narrativi e tipi di narrative

Quando si legge un testo, per esempio testo di storia, che cerca di essere fedele alla storia accaduta nel mondo reale, non è necessario immaginare un mondo possibile diverso da quello reale. Nel caso opposto quando gli eventi narrati cercano di essere fedeli, ma si dimostrano in qualche modo incompatibili al mondo reale, diventa utile parlare dei mondi possibili narrativi (Volli 87). Un esempio potrebbe essere quando un testo introduce un personaggio inesistente, o un paese non definito. Questi elementi del testo lo mettono dentro un mondo possibile. Si possono classificare diversi tipi di mondi possibili narrativi, tra quali; mondi possibili verosimili, mondi possibili inverosimili, mondi possibili inconcepibili e mondi possibili impossibili. *Mondo possibile verosimile* rappresenta un mondo che noi come lettori possiamo concepire dentro le nostre leggi fisiche esistenti. *Mondo possibile inverosimile* rappresenta il mondo in cui per esempio gli animali possono parlare. Detto con le parole diverse è il mondo per la cui comprensione dobbiamo essere abbastanza flessibili per cambiare le leggi fisiche o accettare i fenomeni

presentati. *Mondo possibile inconcepibile* è il mondo che contraddice le nostre leggi principali della coerenza interna, e per questo non lo possiamo capire. Per esempio, il triangolo non può essere quadrato. Finalmente, *mondo possibile impossibile* rappresenta la situazione in cui il lettore o lo spettatore leggendo gli elementi del testo concepisce che il mondo di cui il testo parla non esiste e non potrebbe esistere (Volli 88, 89). Il romanzo *Il nome della rosa* rappresenta un romanzo storico ma anche il romanzo giallo ed è l'esempio del mondo possibile verosimile perché presenta le avventure inventate dall'autore nel periodo storico reale e contesto storico reale usando i personaggi tra i quali alcuni sono reali e altri inventati. È la situazione stessa del film *The Name of the Rose* che in questo senso rappresenta un adattamento fedele all'originale.

La narrazione o la narrativa si può caratterizzare e dividere in modi diversi. Uno di questi è la definizione che presenta la narrazione come un concatenarsi di situazioni diverse in cui si realizzano eventi diversi che coinvolgono persone diverse in ambienti diversi (Casetti, Di Chio 19). Esiste anche un'altra definizione che la presenta come l'atto di raccontare di due o più eventi o situazioni che sono logicamente collegate, occorrono attraverso un periodo di tempo, e che sono collegate da un personaggio in un insieme. L'analisi della narrativa analizza diversi aspetti della narrativa, come la storia, la trama, il narratore e i personaggi (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 71). Secondo il teorico francese della letteratura Gérard Genette, la narrazione, quella letteraria nello stesso modo come quella cinematografica, consiste di tre parti principali; *récit*, *histoire* and *narration*. *Récit* rappresenta il significante, la dichiarazione o lo stesso testo narrativo. *Histoire* è il significato del *récit*, il mondo della storia o la fabula. *Narration* rappresenta il processo del raccontare (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 97). Per di più, secondo Casetti e Di Chio la narrazione come un processo potrebbe essere forte, debole e anti narrazione. Il romanzo *Il nome della rosa*, e per lo più il film *The Name of the Rose*, sono caratterizzati da una forte narrazione. La narrazione è caratterizzata da una serie di situazioni ben definite e concatenate tra di loro. L'azione ha il ruolo fondamentale, mentre l'ambiente influisce l'azione e stimola ogni personaggio. I personaggi opposti, sia del carattere opposto o delle azioni opposte, sempre vengono verso la situazione dove l'incontro o conflitto diventa inevitabile. Questa narrazione

rappresenta il regime del narrare classico del cinema hollywoodiano (Casetti, Di Chio 25).

Le narrative si possono dividere secondo aspetti diversi, uno dei quali distingue tra narrative basate sulle azioni e gli agenti - *action-centred tendency*, e quelle basate sui personaggi - *agent-centred perspective* (Bordwell 2007: 5). *Il nome della rosa* è altre narrative di questo tipo hanno l'azione come il punto principale, accompagnato dai personaggi che fanno parte dell'azione. Le narrative basate solo sui personaggi, d'altra parte, hanno l'azione debole, come per esempio le opere di Shakespeare. Per continuare, secondo il mondo possibile narrativo presentato dall'atto di narrare, le narrative si dividono in quelle naturali e quelle artificiali. Le narrative naturali cercano di essere il più vicino possibile al mondo reale. Così i romanzi storici al loro interno offrono alcune informazioni che servono per l'autenticazione storica. L'autore così ha la possibilità di sacrificare l'accuratezza storiografica di alcuni elementi del romanzo, come per esempio i discorsi che si svolgono tra i personaggi, se lui offre altre informazioni per autenticare la verosimiglianza o vicinanza al mondo reale. Le narrative naturali così spesso offrono le date - che oggettivizzano la linea temporale, alcuni personaggi storici o forse conosciuti - che aumentano l'importanza dell'azione e di altri personaggi della vicenda, ed il carattere informativo - che offre dati specifici sulla storia collegata con la vicenda narrata (Volli 150). Nel romanzo, Umberto Eco dall'inizio menziona le date storiche, come per esempio il 16 agosto 1968 quando ha trovato il libro di abate Vallet. Lui, tuttavia, non usa solo le date, ma crea il suo racconto intorno gli eventi storici veramente accaduti. Sceglie la fine di novembre dell'anno 1327 come il punto storico per svolgimento del romanzo proprio perché questo periodo rappresenta la fine del conflitto tra papa Giovanni XXII e l'imperatore del Sacro impero romano Ludovico di Bavaria, come anche la battaglia contro l'eresia, la persecuzione dei francescani e la discussione sulla povertà di Gesù Cristo - tutti i temi principali del romanzo all'intero del suo contesto storico reale. Il fatto non meno importante, l'uso di alcuni personaggi reali del periodo in questione come Michele da Cesena, avvicina l'azione del romanzo al mondo reale e caratterizza questo tipo di narrativa come narrativa naturale. Lo stesso si può dire anche per il film *The Name of the Rose*, che per quanto riguarda le date storiche, alcuni personaggi e altri elementi già menzionati, segue l'originale in un modo abbastanza fedele.

4.2. I livelli narrativi

Ogni narrazione distingue tra la storia e il racconto o il discorso. La storia si riferisce a quello che è stato narrato, cioè all'ambiente, ai personaggi, agli elementi narrati e così via. D'altra parte, il discorso si riferisce alla forma. La distinzione tra questi due è la presenza del narratore. Nella storia gli avvenimenti sembrano raccontati da soli, mentre nel discorso c'è sempre la presenza del narratore (Cecconi 94). Ogni narrazione contiene anche livelli diversi. Prendiamo così il romanzo *Il nome della rosa* e il film omonimo *The Name of the Rose*. Il romanzo e il suo adattamento sullo schermo hanno la stessa storia, ma la storia ha diversi aspetti, specialmente per quanto riguarda la superficie del testo. Così per capire la storia più in dettagli facciamo anche la differenza tra fabula e intreccio. L'intreccio è definito come un certo ordine di successione degli eventi del racconto. Questo ordine degli eventi non è quello naturale in cui si sono svolti i fatti. L'intreccio rappresenta l'ordine come ordinato dall'autore o dal narratore. L'intreccio può manipolare le parti della storia, lasciando all'autore la decisione di nascondere o lasciar vedere alcuni elementi del racconto. Tuttavia, generalmente contiene quattro parti; l'esposizione, l'azione in aumento, il climax, e l'epilogo. La fabula invece rappresenta l'ordine cronologico degli eventi del racconto narrati in maniera lineare. Questi due concetti sono stati introdotti per la prima volta nella teoria della letteratura dei formalisti russi, in particolare da Boris Tomaševskij nel 1925 (Volli 81). Mentre fabula si riferisce più alle relazioni tra i personaggi e alle loro azioni in modo cronologico, l'intreccio o, usando il termine russo, *szuyhet* si riferisce più agli episodi, intrecci paralleli e così via. Il motivo per l'uso dell'intreccio si può trovare facilmente nella necessità di sostenere l'attenzione dei lettori o spettatori. Semplicemente, se per esempio le atrocità commesse da Jorge in *Il nome della rosa* sono state presentate in modo cronologico dall'inizio non si riuscirebbe a tenere l'interesse dei lettori o spettatori fino alla fine del romanzo o del film. L'ordine dei fatti che si sono svolti si deve poter vedere alla fine dell'azione, portando così la narrazione alla sua lezione finale, qualunque essa sia in dipendenza dal tipo del romanzo o del film. L'ottimo esempio dell'uso dell'intreccio e delle differenze dell'intreccio rispetto alla fabula è il film *The Usual Suspects*, dove l'azione spesso torna all'inizio prima di continuare, offrendo così agli spettatori la possibilità di rivedere alcuni elementi. In tal modo fa cambiare l'opinione degli spettatori. Per

quanto riguarda le differenze tra fabula e intreccio nella letteratura e nel film è necessario menzionare l'esempio di simultaneità d'azione. Quando due azioni occorrono simultaneamente nel romanzo, la letteratura non ha capacità di presentare queste azioni in nessun altro modo che cronologicamente, perché le parole si susseguono. Nei film, d'altra parte, la situazione è più semplice e ambedue avvenimenti sono filmati simultaneamente con uno al centro, e l'altro nello sfondo (Bordwell 2007: 16).

La situazione narrativa nel romanzo *Il nome della rosa* è, infatti, molto più complessa per quanto riguarda i livelli narrativi. Nel senso diverso del paragrafo precedente, il termine *livelli narrativi* si può anche riferire proprio ai livelli. Umberto Eco, l'autore del romanzo *Il nome della rosa* all'inizio del romanzo sostiene che ha deciso di scrivere il romanzo in italiano quando il 16 agosto 1968 ha trovato un libro scritto da abate Vallet in francese neogotico che era infatti la traduzione della edizione seicentesca di Jean Mabillon di opera scritta in latino da Adso da Melk sulle sue avventure alla fine del Trecento. "...assai scarse erano le ragioni che potessero inclinarmi a dare alle stampe la mia versione italiana di una oscura versione neogotica francese di una edizione latina seicentesca di un'opera in latino da un monaco tedesco al finire del Trecento" (Eco 14). In questo senso il romanzo *Il nome della rosa* contiene quattro livelli narrativi che Eco ha scelto in primo luogo per capire e presentare meglio il passato di cui aveva intenzione di scrivere. La narrazione fatta da Adso come il giovane monaco benedettino è stata avviluppata dentro una narrazione più ampia, chiamata *primary narrative*, o *narrazione primaria*, che è sempre controllata dal narratore extradiegetico. (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 100). Il romanzo *Il nome della rosa* è speciale per il fatto che la narrazione fatta da giovane Adso è stata avviluppata dentro la narrazione di vecchio Adso, che in turno si trova dentro il libro di abate Vallet, che infine fa parte del romanzo scritto da Umberto Eco. Questi quattro livelli sono in verità una maschera costruita da Eco per assolvere se stesso di ogni timore di una potenzialmente cattiva rappresentazione del passato, tenendo conto che questo sia uno dei rari modi della letteratura in cui lui poteva sperare di presentare la storia in modo plausibile (Eco 513). Per quanto riguarda il film *The Name of the Rose*, esso non contiene tutti i livelli trovati nel romanzo, ma solo primi due, quelli più semplici di Adso da Melk, chi da uomo vecchio narra le sue avventure giovanili. Questo è un modo plausibile per l'arte

cinematografica e non è necessario aggiungere altro a causa della moltitudine di elementi che sono a disposizione ai film per presentare tutta la fantasia fino ai suoi limiti estremi, come il suono, il rumore, gli effetti speciali, lo sguardo e così via, che sono spesso davvero credibili.

4.3. La figura del narratore

La figura del narratore si può classificare in modi diversi. La prima classificazione riguarda il sapere del narratore, che in questo senso può essere onnisciente o no. Secondo, a un diverso principio di classificazione che si svolge intorno al fatto che il narratore partecipa più o meno alla storia che racconta o non racconta come personaggio, il narratore può essere classificato in quattro categorie: intradiegetico ed extradiegetico, e omodiegetico ed eterodiegetico (Vulli 78; Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 98). Nel romanzo *Il nome della rosa* e anche nel film *The Name of the Rose* il narratore è Adso da Melk, personaggio-narratore, che rappresenta il narratore intradiegetico e omodiegetico perché racconta la storia di cui egli stesso faceva parte ed era il protagonista. Lui è anche il narratore onnisciente perché narra degli eventi già accaduti, e dei quali faceva parte, per cui ha un sapere completo degli eventi accaduti. Questo lo fa anche il narratore affidabile che ha un controllo completo sugli eventi narrati. “Divenni così suo scrivano e discepolo (di Guglielmo da Baskerville) al tempo stesso, ne ebbi a pentirmene, perché fui con lui testimone di avvenimenti degni di essere consegnati, come ora sto facendo, alla memoria di coloro che verranno” (Eco 22). Altri esempi di questo tipo di narratore sono per esempio i narratori in *Citizen Kane* che apparvero dentro il film come i personaggi che narrano della vita di Kane; Nick in *The Great Gatsby*, che è il testimone della storia che narra; o il capitano Willard in *Apocalypse Now*, che ha un ruolo attivo nella storia che narra.

È necessario analizzare anche la figura dell’ narratore esterno, o dell’ autore. In questo caso Umberto Eco e Jean-Jacques Annaud sono ambedue autori, perché i loro lavori sono considerati in base ai due testi. È già stato accennato che nella letteratura di Umberto Eco diversi livelli narrativi sono usati come la maschera stilistica per evitare una cattiva rappresentazione del passato. In verità il narratore finale è ovviamente Eco, e nel film lo è Jean-Jacques Annaud. Quando si analizzano le

caratteristiche dei narratori esterni - autori, la cosa probabilmente più importante è il contesto storico e sociale proprio perché le narrazioni sono sempre prevalentemente sociali, influenzate dalla società. Il contesto che ha influenzato quasi tutte le sue opere, e per lo più il romanzo *Il nome della rosa*, per Umberto Eco diventò importante già durante la sua educazione. Umberto Eco si laureò in filosofia nel 1954 all'Università di Torino con la tesi sull'estetica di San Tommaso d'Aquino e cominciò a interessarsi della cultura e della storia medievale, religione e filosofia già dalla sua gioventù. Il suo primo e il più famoso romanzo *Il nome della rosa* è pieno dei temi e motivi filosofici, religiosi e medievali. Per il tempo d'azione ha scelto il Medioevo, e proprio gli anni con probabilmente il più grande conflitto tra l'autorità profana ed ecclesiastica in tutta la storia del cristianesimo. L'azione del romanzo incorpora tutte le caratteristiche più importanti del medioevo, come i dibattiti filosofici sulla povertà di Gesù Cristo, i dibattiti religiosi su eresia e così via. Un esempio utile di questo forse sarebbe la fine del romanzo quando i due monaci sono stati bruciati come eretici, descrivendo così in modo storicamente accurato la più comune fine del processo inquisitorio (Eco 409).

Jean-Jacques Annaud, il regista del film *The Name of the Rose*, d'altra parte, è stato influenzato dal contesto sociale diverso da quello di Umberto Eco. Lui, influenzato da *La Nouvelle Vague*, ha ricreato il romanzo *Il nome della rosa* cercando di presentare il mondo del romanzo nel modo più realistico possibile. Nello stesso tempo è stato influenzato anche da film *noir* americano. Per quanto riguarda l'aspetto reale, ha cercato di ricreare luogo d'azione del romanzo, uno sconosciuto monastero del nord d'Italia. Cercando uno spazio adeguato attraverso l'Italia, arredato dei dipinti romantici tedeschi, l'ha trovato vicino a Roma. Per la produzione di alcune parti del film, ha ordinato la costruzione del set trovato nel romanzo, a dimensioni naturali, mentre per altri ha usato i monasteri tedeschi già esistenti. Ha ricreato a dimensioni naturali anche il portale della chiesa. L'adattamento cinematografico del romanzo *Il nome della rosa* è stato fatto per un pubblico più ampio, che in verità significa il pubblico influenzato dai film americani. Jean-Jacques Annaud, così, ha cambiato la fine del film allontanandosi dalla fine del romanzo e avvicinandosi alla fine caratteristica per i film di Hollywood, dove c'è sempre il conflitto tra il bene e il male e dove alla fine dell'azione l'antagonista viene sempre sconfitto ([youtube.com/watch?v=V6rknsMvUHg](https://www.youtube.com/watch?v=V6rknsMvUHg)).

4.4. La focalizzazione e il punto di vista

Un altro aspetto della narrazione collegato con la figura del narratore ma anche con l'importanza del punto di vista, è la nozione del focalizzatore. Il focalizzatore è il personaggio il cui punto di vista guida l'azione ma anche la narrazione. Il narratore è colui che parla, mentre il focalizzatore è colui che vede. Questi due ruoli possono ma non devono coincidere. Esistono così tre possibili tipi di prospettiva narrativa; dove *racconto a focalizzazione zero* rappresenta il racconto in modo tradizionale dove il punto di vista non coincide con nessun personaggio; *racconto a focalizzazione interna* rappresenta la situazione nella quale la prospettiva narrativa coincide con uno dei personaggi; e *racconto a focalizzazione esterna* o racconto oggettivo che rappresenta una presentazione impersonale della narrativa e della realtà del racconto (Volli 76; Casetti, Malavasi 7). In *Il nome della rosa* abbiamo il caso della focalizzazione interna dove la prospettiva narrativa coincide con quella del personaggio di Adso de Melk. Proprio dall'inizio Adso parla delle sue avventure in prima persona. Il punto di vista del lettore è il punto di vista di Adso. "Ecco com'era la situazione quando io - già novizio benedettino nel monastero di Melk - fui sottratto alla tranquillità del chiostro da mio padre... ..decisero di pormi accanto a un dotto francescano, frate Guglielmo da Baskerville, il quale stava per iniziare una missione che lo avrebbe portato a toccare città famose e abbazie antichissime" (Eco 21). Mentre nei libri i lettori seguono le linee scritte d'autore, nei film la situazione è un po' diversa e gli spettatori hanno un'idea più chiara quale sia il punto di vista. Il punto di vista nei film è sempre dove è stata diretta la macchina da presa, e spesso, ma non sempre, coincide con gli occhi del focalizzatore. Un'altra differenza tra la letteratura e i film si potrebbe vedere nel fatto che come nella letteratura il punto di vista spesso segue uno dei personaggi, lo sta sempre in dietro a quel personaggio, o il focalizzatore, rendendosi così fortemente definito e sicuro. Nei film, il focalizzatore, o qualsiasi altro personaggio potrebbe, voltandosi verso la macchina da presa, producendo l'effetto di fissarci negli occhi, così effettivamente distruggendo l'oggettività della scena. Questo è generalmente proibito nei film, ma spesso occorre alla TV (Volli 123). Oltre a definire il personaggio focalizzatore dell'azione, il punto di vista e il movimento di macchina da presa, definiscono anche altri aspetti del racconto. In questo senso svolgono la stessa azione come diversi modi di descrizione; il percorso, lo sguardo lontano o vicino, il movimento che si

allontana o si avvicina, il primo piano, la panoramica, il flash back e così via, tutti diversi *modus operandi* di macchina da presa, punto di vista e il montaggio finale (Cecconi 93). Per continuare, la nozione di punto di vista rappresenta anche uno dei strumenti più forti per manipolare il pubblico. La manipolazione con il punto di vista abilita i cambiamenti o deformazioni di fabula presentandola da un punto di vista diverso. Gli spettatori sono sempre messi in un certo angolo rispetto alla storia, e a mio avviso il racconto è stato raccontato da un certo angolo, ed è il narratore, in definitiva l'autore chi definisce tale angolo. In questo modo l'autore del romanzo o il regista del film determinano anche quali aspetti vogliono offrire agli spettatori, e quali vogliono omettere o nascondere. Un esempio di tale approccio sarebbe *same frame heuristic*, il metodo di ripresa dove due personaggi sono filmati per la prima volta non da soli, ma nella stessa inquadratura, creando così una relazione tra di loro. Questo sarebbe il caso opposto della ripresa dove i due sono filmati da soli e rappresenta l'opposizione o la separazione tra di loro (Bordwell 1989: 178). Questo si può vedere all'inizio del film *The Name of the Rose* dove Adso e Guglielmo viaggiano uno accanto all'altro e entrano l'abbazia (TNR¹ minuto 00:01:20-00:02:30).

4.5. La problematica traduttiva

Secondo Eco, la storia del romanzo *Il nome della rosa* è stata scritta prima in latino da Adso sulle sue avventure da giovane monaco benedettino. Jean Mabillon, riscrivendo il romanzo nel Seicento in latino seicentesco, probabilmente abbia cambiato qualcosa. Abate Vallet, traducendo lavoro scritto da Jean Mabillon da latino seicentesco in francese neogotico, senza dubbio ha introdotto qualcosa di suo. “D'altra parte è indubbio che nel tradurre nel suo francese neogotico il latino di Adso, il Vallet abbia introdotto di suo varie licenze, e non sempre soltanto stilistiche” (Eco 14). Finalmente, la traduzione italiana dal francese neogotico fatta da Umberto Eco, ha cambiato qualcosa rispetto alla versione francese. Come sostenuto in precedenza, per evitare malintesi tutti questi *livelli* narrativi e uso dei diversi linguaggi e traduzioni interlinguali sono in verità le invenzioni stilistiche di Umberto Eco che, a parte l'italiano, ha usato anche il latino in alcune parti del romanzo. Questo comunque rappresenta un ottimo esempio di problemi che possono occorrere

¹ *The Name of The Rose*

nel processo traduttivo. D'altra parte, il film *The Name of the Rose* rappresenta la traduzione interlinguistica dall'italiano nell'inglese, la traduzione intersemiotica dal romanzo al film, ma anche la cooperazione multilinguale nella produzione del film. Così abbiamo il film redatto da un regista francese, fatto in cooperazione italiana-francese-tedesca, dove gli attori provenienti da paesi diverse parlano lingue diverse come inglese e latino in uno sconosciuto monastero dell'nord d'Italia. Il monastero è davvero stato ricreato e filmato in parte sulle colline intorno a Roma ma anche in vari monasteri tedeschi. Per questa ragione, quando analizziamo i problemi della traduzione, la prima cosa che bisogna menzionare è che in questo caso ambedue, il romanzo ed il film, sono testi aperti che lasciano ai lettori lo spazio e la libertà molto ampia per l'interpretazione personale (Osimo 2011: 21). Lo stesso occorre nella traduzione dei testi di questo tipo. Nello stesso modo come il lettore, anche il traduttore ha la libertà di capire il testo al modo suo, spesso introducendo piccoli cambiamenti in corrispondenza con alla cultura nella quale sta traducendo. Quando si traduce un testo, o si fa l'adattamento di un testo in un altro *medium*, traduzioni generalmente cercano di essere fedeli a originali, ma ci sono sempre differenze perché nessuna traduzione è la copia completa di originale ma un lavoro nuovo di traduttore che diventa l'autore del testo tradotto. Questo nuovo testo si può considerare l'opera del traduttore perché lui o lei, attraverso il processo traduttivo, introduce elementi della sua cultura o del suo tempo in cui vive, cambiando piccoli elementi dell'originale e spesso avvicinandolo alla cultura ricevente. All'inizio del processo traduttivo il traduttore è il lettore come tutti gli altri lettori e deve capire il testo prima di apportare modifiche al testo stesso. Questa tesi offre un esempio specifico in cui la traduzione intersemiotica e l'adattamento del romanzo al film è stata fatta dal traduttore intersemiotico, in questo caso il regista del film Jean-Jacques Annaud, in cooperazione e consultazione dettagliata con l'autore del testo originale, lo scrittore Umberto Eco (www.youtube.com/watch?v=V6rknsMvUHg).

Per quanto riguarda la fedeltà della traduzione al testo originale la traduzione può essere fedele o non fedele. Le traduzioni spesso seguono le regole della similarità e della fedeltà all'originale e queste regole includono elementi come i dialoghi, lo spazio e il tempo d'azione, i personaggi, l'uso del linguaggio, le soluzioni stilistiche e così via. Tutti questi elementi sono a turno influenzati anche dalla cultura alla quale appartiene il traduttore del testo ma anche il pubblico per il

quale la traduzione è stata fatta. Nell'ambiente della traduzione intersemiotica un esempio della traduzione o dell'adattamento al film non fedele è il film *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola che non segue il luogo o il tempo dell'azione del testo originale - il romanzo *The Heart of Darkness* di Joseph Conrad, ma introduce elementi e caratteristiche della cultura statunitense durante il periodo della guerra in Vietnam. L'adattamento del romanzo *Il nome della rosa* nel film rappresenta un adattamento fedele, proprio perché gli elementi e caratteristiche principali del romanzo sono conservati nella sua riproduzione sullo schermo. Il regista del film ha anche cercato di ricreare il monastero nel modo più vicino possibile a quello descritto nel romanzo. Fedeltà all'originale non significa assenza delle differenze e dei cambiamenti, specialmente nel caso del cambiamento tra due media diversi. In altre parole, nel cambiamento del modo espressivo alcune trasformazioni diventano inevitabili, ma questa situazione non impedisce l'equivalenza tra l'originale e il suo adattamento. Per questa ragione le traduzioni, se fedeli agli originali, sono generalmente considerate simili e non identici all'originale. Mentre la letteratura rappresenta un *medium* monomediale che usa solo lingua, l'arte cinematografica è multimediale e include immagini, parole, rumori, musica, e spesso ha la capacità, ma anche la necessità, di sottolineare gli aspetti che non sono stati evidenziati in precedenza, come i colori, le descrizioni dettagliate dei personaggi e così via. Per esempio, se l'autore del romanzo non definisce l'abbigliamento di un personaggio in una situazione, il regista del film che è infatti l'adattamento dello stesso romanzo deve prendere una decisione per conto suo proprio perché il film non può trascurare questo motivo. In altre parole, il film in generale e il regista in particolare devono mostrare gli elementi lasciati non descritti. Il regista deve definire l'abbigliamento, l'inquadratura, il modo della registrazione, l'illuminazione della scena e tutto quello che forse non esiste o non è stato definito nell'originale. Esistono anche le situazioni dove l'immagine filmica è impiegata con lo scopo di nascondere certe cose, di creare indeterminatezza o ambiguità. L'opinione prevalentemente è, però, che l'immagine filmica nei confronti con quella letteraria è caratterizzata dalla polisemia del significato, ma anche dal bisogno di presentare aspetti diversi nella sua presentazione (Dusi 195). Secondo Eco, la traduzione intersemiotica rappresenta l'adattamento che cambia radicalmente tutti gli elementi dell'originale che non dovevano essere sottolineati a causa del tipo di media a cui appartenevano, sottolineandoli in maniera diversa dall'originale (Dusi 184).

4.6. I cambiamenti traduttivi

La parte essenziale dell'analisi intersemiotica rappresenta l'analisi dei cambiamenti linguistici tra l'originale, in questa situazione il romanzo *Il nome della rosa*, e la sua traduzione, il film *The Name of the Rose*. In questa parte dell'analisi ambedue materiali sono considerati testi. Il testo originale è stato scritto in italiano con alcune parti in latino, mentre la traduzione di questo testo contiene inglese, latino e italiano.

Per cominciare, nel prologo del romanzo Umberto Eco sostiene che lui ha lasciato invariate le parti in latino che Adso ha scritto nel suo manoscritto (Eco 14). Come spiegato in precedenza, le parti in latino insieme agli altri livelli narrativi creati da Adso, Jean Mabillon e abate Vallet, tutti in verità le invenzioni stilistiche di Eco, creano l'effetto storico e contribuiscono alla credibilità storica del testo. Le parti in latino sono trasferite all'adattamento cinematografico, ma in una quantità minore. Il latino si trova in alcune parti del romanzo, ma anche nella traduzione dall'originale italiano in inglese dell'adattamento cinematografico. Il primo esempio è il latino delle canzoni dell'ufficio sacro nella chiesa abbaziale. Il latino è usato nelle canzoni anche nel film (*TNR* minuto 00:22:40-00:23:35). Un altro aspetto traduttivo essenziale, per quanto riguarda l'uso del latino ma anche l'italiano è l'inglese, è il linguaggio di Salvatore e la traduzione di questo linguaggio dal romanzo al film. Nel romanzo Salvatore parla una mescolanza di lingue usando per lo più latino e volgare. “Penitenziagite! Vide quando draco venturus est a rodegarla l'anima tua! La mortz est super nos! [...]” (Eco 54). Quanto al senso, la traduzione di questa parte del monologo è rimasta fedele all'originale. “Penitenziagite! Watch out for the dracul who cometh in futurum to gnaw on your anima! La morte è supremos” (*TNR* minuto 00:28:48-00:29:00). Si deve però sottolineare che mentre l'originale usa una strana mescolanza tra il latino e il volgare, la traduzione usa le forme che potrebbero essere usate per l'equivalente di questa mescolanza, ma usando tutte e tre le lingue; latino, italiano e inglese. Così, anche nella traduzione Salvatore parla tutte le lingue, e nessuna (Eco 54). Finalmente, il latino occorre anche come parte dei misteri trovati dentro il labirinto. “Secretum finis Africae manus supra idolum age primum et septimum de quatur. [...] La mano sopra l'idolo opera sul primo e sul settimo dei quattro...!” (Eco 212). Abbiamo la frase in latino tradotta da Adso in italiano. La stessa traduzione occorre anche nel film, ma dal latino nell'inglese; “With the hand

above the idol press the first and the seventh of four” (*TNR* minuto 01:20:29-01:20:40). La traduzione trovata nel film differisce da quella del romanzo. Mentre nel romanzo abbiamo il modo indicativo e la forma di una spiegazione, nella traduzione inglese nel film la frase in latino diventa il comando, al modo imperativo. L’esempio finale è stato trovato nella parte del romanzo dove Guglielmo scopre il significato del termine latino *idolum*, che in turno rappresenta anche un buon esempio del trasferimento del significato attraverso le lingue diverse. Nel romanzo *idolum* proviene dalla parola greca *eidolon* che viene tradotto sia come immagine che come spettro (Eco 321). Nel film *idolum* o *eidolon* è tradotto in inglese come *image* o *reflection* (*TNR* minuto 01:50:18-01:50:24).

Per quanto riguarda le traduzioni dei dialoghi italiani del romanzo nell’inglese del film, una delle prime situazioni si può trovare quando l’abate Abbone parla con Guglielmo della morte di Adelmo da Otranto. Nel romanzo il dialogo è lunghissimo e dura tutto il sottocapitolo, o dodici pagine (Eco 35-47). Anche nel film il dialogo è lungo, ma non contiene tutte le parti trovate nel romanzo ed ha anche le parti nuove, nello stesso tempo cambiando l’ordine degli elementi di cui Abbone e Guglielmo parlano (*TNR* minuto 00:06:42-00:10:50). In seguito offrirò alcuni esempi delle similarità e delle differenze tra l’originale e la sua traduzione, e delle aggiunte e delle omissioni che sono occorse nel processo traduttivo. Un esempio della similarità tra il romanzo e il film è la frase: “È accaduto in questa abbazia qualcosa, che richiede l’attenzione e il consiglio di un uomo acuto e prudente come voi siete. Acuto per scoprire e prudente (se il caso) per coprire” (Eco 37). Nel film questa frase è tradotta in inglese come segue; “That is why I need the counsel of an acute man such as you, Brother William. Acute in uncovering and prudent, if necessary, in ... covering up before the papal delegates arrive” (*TNR* minuto 00:10:13-00:10:30). È evidente che la similarità nella traduzione è solo superficiale e riguarda solo il senso, con le aggiunte ma anche le omissioni nella forma traduttiva. Parte seguente dello stesso dialogo è nel romanzo dato ai lettori da Adso in forma narrativa; “Si era dunque dato il caso che Adelmo da Otranto, un monaco ancor giovane eppure già famoso come grande maestro miniatore, e che stava adornando i manoscritti della biblioteca di immagini bellissime, era stato trovato una mattina da un capraio in fondo alla scarpata dominata dal torrione est dell’Edificio” (Eco 40). Nel film la forma narrativa è sostituita con un dialogo, che di nuovo consiste dei numerosi

cambiamenti (*TNR* minuto 00:09:27-00:09:35). Un esempio di aggiunta nel processo traduttivo si può trovare nella situazione quando Adso e Guglielmo incontrano Ubertino da Casale. Nel romanzo l'introduzione procede velocemente con esclamazioni da parte di Ubertino. "Guglielmo!" esclamò. "Fratello mi carissimo!" Si alzò a fatica e si fece incontro al mio maestro, abbracciandolo e baciandolo sulla bocca. "Guglielmo! ripetè, e gli occhi si inumidirono di pianto. "Quanto tempo! Ma ti riconosco ancora! [...]" (Eco 56). Nel film le esclamazioni sono precedute dalla ripetuta negazione, il dialogo introduttivo è molto più lungo, e ci sono alcune aggiunte (*TNR* minuto 00:12:16-00:13:00). Per di più, nel capitolo precedente di questa tesi è stato sostenuto che l'aggiunta e l'omissione possono occorrere in modo più generale, ogni volta che un episodio del racconto viene aggiunto o eliminato.

Un esempio dell'equivalenza completa nella traduzione dal romanzo al film si può trovare nella situazione quando Guglielmo e Adso incontrano Jorge nello scriptorium. "Verba vana aut risui apra non loqui. [...]" Spero che non vi siate adirato per le mie parole", disse il vecchio in tono brusco. "Ho udito persone che ridevano su cose risibili" [...]" (Eco 87; *TNR* minuto 00:34:24-00:34:38). Anche il latino della prima frase è conservato nell'adattamento cinematografico. Lo stesso occorre durante uno dei dibattiti tra Guglielmo e Jorge sull'importanza del riso. "Il riso squassa il corpo, deforma i lineamenti del viso, rende l'uomo simile alla scimmia. Le scimmie non ridono, il riso è proprio dell'uomo, è segno della sua razionalità" (Eco 138). "Laughter is a devilish wind which deforms the lineaments of the face and makes men look like monkeys. Monkeys do not laugh. Laughter is particular to man" (*TNR* minuto 00:34:48-00:35:01). La prima parte, *laughter is a devilish wind*, rappresenta l'aggiunta traduttiva, mentre l'ultima, *è segno della sua razionalità*, è l'omissione e rappresenta residuo traduttivo. Guglielmo continua raccontare di San Mauro. "Si racconta di san Mauro che i pagani lo posero nell'acqua bollente ed egli si lamentò che il bagno fosse troppo freddo; il governatore pagano mise stoltamente la mano nell'acqua per controllare, e si ustionò" (Eco 140). Nella traduzione inglese Annaud sceglie termine *sultan* invece di governatore, e omette l'avverbio solitamente, ma trasforma il senso completamente. "When the pagans plunged St. Maurus into the boiling water, he complained that his bath was too cold. Sultan put his hand in, scolded himself" (*TNR* minuto 00:35:19-00:35:27). La risposta di Jorge; "Un santo immerso nell'acqua bollente soffre per Cristo e trattiene le sue grida, non

gioca i tiri da bambini ai pagani” (Eco 140) nella traduzione contiene il cambiamento dell’ordine degli elementi del discorso, o inversione, insieme con la divisione in due frasi inglesi. “A saint immersed in boiling water does not play childish tricks. He restrains his cries and suffers for the truth” (*TNR* minuto 00:35:27-00:35:38). L’inversione d’ordine di elementi dell’enunciato occorre anche nella traduzione della situazione nella quale Guglielmo chiede Jorge di dargli il libro in greco. “[...] Voglio vedere il secondo libro della Poetica di Aristotele, quello che tutti ritenevano perduto o mai scritto, e di cui tu custodisci forse l’unica copia” (Eco 470). Mentre la forma *voglio vedere* nel romanzo si ripete numerose volte, nella traduzione trovata nel film il monologo di Guglielmo è molto più breve, di ordine inverso, e diviso in tre frasi. “I want to see the book in Greek you said was never written. A book entirely devoted to comedy, which you hate as much as you hate laughter. I want to see what is probably the sole surviving copy of the second book of poetics of Aristotle” (*TNR* minuto 01:52:38-01:53:00). Nella risposta di Jorge c’è l’esempio dell’equivalenza dell’uso del modo condizionale tra l’originale e la sua traduzione. “Quale magnifico bibliotecario saresti stato, Guglielmo” (Eco 470). “Ah William, what a magnificent librarian you would have been” (*TNR* minuto 1:53:00-1:53:05). Un altro esempio dell’equivalenza nella traduzione occorre quando Guglielmo e Adso cercano le impronte sulla neve. La frase seguente è tradotta dall’originale con l’equivalenza del significato. “La neve, caro Adso, è una ammirevole pergamena sulla quale i corpi degli uomini lasciano scritture leggibilissime” (Eco 113). “We are very fortunate to have such snowy ground here. It is often the parchment on which the criminal unwillingly writes his autograph” (*TNR* minuto 00:31:33-00:31:39). La situazione simile occorre anche con latino in un’altra situazione. Quando nel romanzo i porcai interrompono l’ufficio gridando che hanno trovato un uomo morto lo fanno in italiano. “È un uomo morto, un uomo morto!” (Eco 111). Nel film si usa di nuovo l’italiano. Le frasi non sono identiche all’originale, e in questo caso la similarità del senso occorre attraverso la traduzione intralinguale, o la sostituzione delle frasi di una lingua con le frasi diverse della stessa lingua (*TNR* minuto 00:23:38-00:24:00).

Per continuare, ci sono alcuni esempi dove il testo tradotto offre il cambiamento del modo verbale (Osimo 2004: 54). Uno di questi occorre quando Guglielmo parla con Bernardo Gui e dice; “Non credo voi abbiate bisogno delle mie antiche esperienze per arrivare alle vostre conclusioni” (Eco 331). Nel film, la sua

risposta è la seguente; “I’m very sure that you don’t have to draw on my past experiences to formulate your conclusions, lord Bernardo” (*TNR* minuto 01:26-20-01:26:27). Tranne l’aggiunta di sintagma *lord Bernardo*, nel romanzo scritto in italiano dopo verbo che esprime opinione o considerazione personale come *credere* c’è la regola che la frase subordinata va al congiuntivo, in questo caso usando la seconda persona plurale del verbo *avere*. Nella traduzione inglese il verbo principale non esprime opinione, ma invece il fatto. Così non c’è bisogno per usare modo congiuntivo. Per continuare, quando Guglielmo sente Salvatore ripetere la parola *penitenziagite*, nel romanzo gli chiede “Perché hai detto penitenziagite?” (Eco 55). Nel film abbiamo il cambiamento in forma della frase, dove nella traduzione invece di forma interrogativa, è usata quella affermativa “You said penitenziagite, I heard you” (*TNR* minuto 00:29:36-00:29:40). Per continuare, il cambiamento del modo verbale occorre anche quando Guglielmo e Adso entrano lo scriptorium durante la notte e cercano Berengario, che ruba le lenti di Guglielmo e fugge. Nel romanzo è usato il modo imperativo; “Il nostro uomo è là, prendilo!” (Eco 168). Nel film la traduzione in inglese usa la forma interrogativa, e la traduzione rimane fedele all’originale. “Hey! Who’s there?” (*TNR* minuto 00:42:18-00:42:20). Anche se la traduzione è vicina all’originale, comunque non avrebbe avuto la stessa forma perché l’inglese non permette ad unire i pronomi direttamente ai verbi, come nell’italiano.

Per quanto riguarda le strategie traduttive usate nella traduzione intersemiotica dal romanzo al film, la prima è l’esotizzazione, la strategia traduttiva caratterizzata dall’introduzione o conservazione degli elementi culturali appartenenti a una cultura diversa da quella ricevente, generalmente alla cultura emittente - la cultura del prototesto (Osimo 2011: 201). In questo esempio si manifesta per lo più in conservazione degli elementi della cultura emittente, la cultura degli ordini ecclesiastici nell’Italia settentrionale durante il periodo del medioevo; come la lingua latina dei monaci benedettini, l’organizzazione dei loro riti sacri, l’organizzazione dell’abbazia e così via. La localizzazione si manifesta nel eliminare gli elementi culturali appartenenti alla cultura emittente, sostituendovi con gli elementi della cultura ricevente (Osimo 2011: 210). L’italiano dell’originale, che serve per sostituire il volgare parlato nell’Italia medievale, è nella traduzione sostituito con l’inglese, avvicinando così il romanzo al pubblico più ampio. L’esplicitazione,

d'altra parte, si manifesta nel rendere sistematicamente implicito nel metatesto ciò che è implicito nel prototesto (Osimo 2011: 202). Così, nel romanzo *Il nome della rosa* per esempio l'abbigliamento dei monaci, il punto di vista dei lettori, l'ordinamento dei condannati sul rogo sono tutti presentati in modo implicito, cioè non specificato ma presupposto, dove nel film *The Name of the Rose*, a causa delle differenze tra la presentazione filmica e quella letteraria, tutti questi dettagli devono essere presentati in modo esplicito così aumentando il numero di elementi informativi. Qui si può parlare anche della compensazione nel processo traduttivo nel senso che le mancanze nella presentazione letteraria sono compensate nel film attraverso i mezzi diversi dall'originale, in questo esempio con i mezzi visuali o sonori. Infine, la storicizzazione si manifesta nel preservare riferimenti ai tempi storici del prototesto (Osimo 2011: 228). Diverso dall'esempio del film *Apocalypse Now* che ha cambiato tutti i riferimenti ai tempi storici del prototesto su quale viene basato, nel film *The Name of the Rose* tutti i riferimenti ai tempi storici del prototesto sono preservati in modo originale. L'azione si svolge nello stesso anno, e durante lo stesso periodo di tempo, alla fine del novembre 1327, e dura sette giornate.

Per finire, il problema principale dell'aspetto linguistico della traduzione intersemiotica dal romanzo al film si trova nelle caratteristiche diverse di questi due media. I dialoghi del romanzo sono nel film in primo luogo abbreviati con certe omissioni, mentre le aggiunte sono meno occorrenti. Un'altra caratteristica sono le inversioni dell'ordine degli elementi del discorso e i cambiamenti di modi verbali tra l'originale e la sua traduzione. Per quanto riguarda i tempi verbali, si deve constatare che il romanzo viene scritto per lo più usando il passato remoto, mentre nel film la presentazione è assai diversa. La maggior parte della narrazione di Adso nel romanzo nel film è sostituita con la presentazione visuale. Le scene si susseguono una dopo l'altra, spesso senza i commenti. Le parti dove il vecchio Adso fa commenti come il narratore sono meno occorrenti. "E mi chiedevo spaventato e rapito chi fosse costei che si levava davanti a me come l'aurora, bella come la luna, fulgida come il sole, terribilis ut castrorum acies ordinata" (Eco 248). "Who was she? Who was this creature that rose like the dawn...was bewitching as the moon, radiant as the sun...terrible as an army poised for battle?" (TNR minuto 00:45:37-00:45:53). La temporalità dei due testi è presentata in modo diverso a causa delle differenze tra i due media. Si deve anche tenere conto che il romanzo *Il nome della rosa* è stato

scritto da Umberto Eco nel 1980 in italiano moderno per il pubblico italiano contemporaneo. L'adattamento cinematografico *The Name of the Rose*, fatto nel 1986, cercava di avvicinare l'originale al pubblico più vasto e in modo diverso usando un *medium* diverso, usando l'inglese come la lingua più usata del mondo. Sebbene l'adattamento cinematografico è stato fatto a Hollywood e destinato in primo luogo per il pubblico americano, ha ottenuto il successo più grande proprio in Italia, e in Europa.

4.7. L'aspetto temporale

Un altro aspetto essenziale che si deve analizzare è il ritmo del testo o la durata dell'azione del testo; più precisamente l'aspetto temporale, che si può spiegare attraverso la differenza tra il tempo della storia e il tempo del discorso. Per quanto riguarda il tempo d'azione in esempio analizzato in questa tesi, è lo stesso nel romanzo e nel film; il novembre 1327. Il testo deve sempre offrire una densità e quantità di eventi necessaria per assicurare e mantenere l'arco drammatico del testo. Questo significa che gli eventi devono essere messi in modo migliore per catturare l'attenzione dei lettori o spettatori. D'altra parte, esistono grandi differenze tra le durate prescritte o possibili alla televisione, al cinema, nei film, nei giornali e nei libri. La letteratura possiede un ampio spettro di tempi grammaticali che le permettono di posizionare i fatti in un ordine definito, mentre nei film gli eventi o le sequenze del racconto sono tutte in successione tra loro in un unico tempo presente (Cecconi 94). Qua abbiamo una delle più grandi differenze tra il romanzo e il film. Il tempo della storia generalmente può coincidere, essere più lungo o più corto del tempo del discorso. Nel romanzo *Il nome della rosa* e nel film *The Name of the Rose* il tempo della storia e il tempo del discorso non hanno la stessa durata. Il tempo della storia in ambedue i casi dura sette giorni secondo l'idea dell'autore e il modo in cui la storia è stata costruita. In dipendenza dai lettori del romanzo *Il nome della rosa*, il tempo del discorso può durare finché i lettori non finiscono di leggere il romanzo in questione. Così il tempo della storia può ma non deve coincidere con il tempo del discorso, in dipendenza dalla loro velocità di leggere. La situazione con il film *The Name of the Rose* è diversa perché il tempo della storia dura lo stesso periodo come nel romanzo - sette giorni, mentre il tempo del discorso dura cento e trenta minuti,

che sarebbe la durata del film. Secondo me, tutti e due, sia il film che il romanzo analizzati in questa tesi rappresentano il secondo caso dove il tempo della storia è più lungo del tempo del discorso, ma variano tra loro in due fatti. Primo, il film elimina i tempi morti, inutili e non rilevanti per lo scopo principale dell'azione. Secondo, il pubblico cinematografico non può scegliere il tempo del discorso nello stesso modo come i lettori del romanzo, principalmente perché i film hanno una durata più o meno prescritta (Ceconi 95).

Altri aspetti temporali che si possono analizzare anche in termini della letteratura e dell'arte cinematografica sono l'ordine temporale e la frequenza temporale. Per quanto riguarda l'ordine temporale, esiste la differenza tra tempo circolare, tempo ciclico, tempo lineare e tempo senza ordine (Casetti, Di Chio 17). Per esempio, tempo senza ordine forse potrebbe essere la caratteristica dei gialli psicologici o romanzi e film fantascientifici, mentre tempo circolare e ciclico si potrebbe vedere nei film autobiografici che narrano del passato e presente, o anche il futuro di un individuo. Sia il romanzo *Il nome della rosa* sia il film *The Name of the Rose* hanno il tempo lineare perché le azioni si susseguono una dopo l'altra. Per quanto riguarda la frequenza temporale, Casetti e Di Chio fanno differenza tra la frequenza singola, multipla, ripetitiva e iterativa, in base a quante volte viene ripetuta e presentata una certa azione. Per esempio, la frequenza multipla si può trovare nel film *Groundhog Day* dove lo stesso giorno viene ripetuto numerose volte, e queste ripetizioni sono presentate ogni volta di nuovo. Nel romanzo e nel film analizzati in questa tesi queste occorrenze non sono importanti per la storia come lo sono nell'esempio di *Groundhog Day*, ma tuttavia esistono e si possono vedere per esempio nelle descrizioni letterarie e presentazioni filmiche della vita monastica e per lo più nelle preghiere, che occorrono ogni giorno nei tempi prescritti. "Il manoscritto di Adso è diviso in sette giornate e ciascuna giornata in periodi corrispondenti alle ore liturgiche" (Eco 16). Le differenze esistono tra il romanzo e il film nel fatto che nel romanzo per ognuno dei sette giorni ogni parte del giorno è stata menzionata e descritta dall'autore, mentre nel film a causa delle limitazioni cinematografiche sono presentati solo le parti più importanti, che sono rilevanti per la storia principale (*TNR* minuto 00:22:25-00:23:30).

4.8. L'aspetto sonoro

Il suono rappresenta uno dei cinque aspetti principali del linguaggio cinematografico. L'importanza del suono si può vedere nel fatto che tre in cinque rappresentano elementi diversi del suono filmico; il suono registrato, i rumori registrati e il suono musicale registrato. Per continuare, il suono rappresenta anche una delle differenze più grandi tra la letteratura e l'arte cinematografica. Esiste nella letteratura per lo più in forma delle descrizioni letterarie fatte dall'autore, confermando la linearità del linguaggio letterario. Il suono si può capire attraverso le linee scritte dall'autore, ma non si può sperimentare con il suono nello stesso modo come nel film. Nell'arte cinematografica, principalmente dall'inizio dei film sonori, il suono ha un ruolo di importanza uguale all'immagine. Così, il suono cinematografico generalmente può essere *diegetico* (*on screen*, *off screen*, *interiore*, *esteriore*) e *non diegetico*. Il suono diegetico ha la fonte presente, a differenza di suono non diegetico. Il suono è *on screen* se sta dentro i limiti dell'inquadratura, mentre in caso opposto è *off screen*. È interiore se la fonte sta dentro i personaggi, e esteriore se la sua fonte ha una realtà fisica oggettiva (Casetti, Di Chio 10). Il suono diegetico *on screen* è il suono prodotto da Barengario quando lui eseguisce il rito di auto-punizione (*TNR* minuto 00:21:30-00:21:35). Nel romanzo la stessa scena non si concentra sul suono del dolore, ma sulla descrizione del rito. Come è già stato detto prima e definito nelle cinque tracce del linguaggio cinematografico, il suono può essere rappresentato dalla voce, dai rumori e dalla musica.

La voce rappresenta l'elemento più importante del suono filmico, che è spesso privilegiato rispetto alla musica e al rumore, la tendenza conosciuta come il vococentrismo. Quanto alla voce, il suono della voce corrisponde ai dialoghi trovati nella letteratura. Una delle ragioni delle differenze tra i dialoghi estensivi della letteratura e quelli corti negli adattamenti cinematografici dei romanzi si può trovare nelle limitazioni dell'arte cinematografica. Queste limitazioni sono più evidenti quando si analizza il sottotitolaggio. In ambedue casi, se un film ha o non ha i sottotitoli, la velocità di lettura di un adulto è quattordici caratteri al secondo. In termini del sottotitolaggio questo significa che un sottotitolo di una linea deve rimanere sullo schermo per almeno tre o quattro secondi e che una linea può avere trenta tre caratteri al massimo (Zeljko-Lipovšćak 25). La seconda limitazione si riferisce alla durata completa del film, che non ha la capacità di ricreare tutti gli

elementi del romanzo, ma solo quelli più importanti per la storia, gettando fuori tutto quello considerato non essenziale per la storia.

Quanto ai rumori, Casetti e Di Chio distinguono tra *rumore in campo*, usato per rendere più verosimile la situazione audiovisiva, *rumore da fonte diegetica non inquadrata*, usato per riempire o aumentare l'esperienza di una situazione visiva come nei film horror, e *rumore proveniente da un fuori campo*, usato con una funzione narrativa più astratta (Casetti, Di Chio 11). Nel film *The Name of the Rose* i rumori sono prevalentemente quelli da fonte diegetica non inquadrata che ha la funzione di aumentare l'esperienza visiva. Questo si può vedere quando Salvatore confessa la colpa, accompagnato dal rumore delle catene (TNR minuto 01:40:00-01:40:55).

Quanto alla musica, si deve dire che mentre nella letteratura la musica generalmente non ha nessuna presenza o ruolo, nei film spesso ha un ruolo secondario, accompagnando l'azione e le scene iniziali, conclusive o quelle importanti per una sequenza dell'azione filmica. L'esempio migliore sarebbe la fine del film che descrive l'abbazia bruciata, e Adso e Guglielmo che la lasciano mentre i contadini saccheggiano quello che è rimasto salvato (TNR minuto 02:04:17-02:07:00). La musica di questo esempio rappresenta la musica empatica, che è una dei tre tipi possibili: *la musica empatica*, *la musica a-empatica* e *la musica contrappuntistica didattica*. La musica empatica partecipa e trasmette le emozioni dei personaggi, la musica a-empatica è indifferente e finalmente la musica contrappuntistica didattica cerca di provocare l'idea ironica nella mente degli spettatori (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 64).

4.9. I personaggi

L'analisi dei personaggi che fanno parte del racconto rappresenta una delle parti più importanti dell'analisi intersemiotica, specialmente quando questa analisi si occupa delle similarità e delle differenze tra il romanzo e il suo adattamento cinematografico. *La messa in inquadratura* rappresenta un tipo di inquadratura con la quale il regista presenta per la prima volta il personaggio o i personaggi principali, cioè protagonista o co-protagonisti (Cecconi 109). In letteratura questa presentazione è stata fatta attraverso descrizioni dettagliate del personaggio in questione, che così

entra nell'azione. Nei film, questa scena è destinata a consentire al pubblico di creare la prima impressione del protagonista. Questa scena generalmente segue dopo che al pubblico è stato presentato con il luogo e il tempo dell'azione accompagnati con le inquadrature del contesto geografico. Tutto questo serve per presentare il pubblico con la situazione generale. Tuttavia, esistono le differenze tra il romanzo e il film. Nel romanzo *Il nome della rosa* Guglielmo da Baskerville è stato descritto da Adso già in prologo. „Era dunque l'apparenza fisica di frate Guglielmo tale da attirare l'attenzione dell'osservatore più distratto. La sua statura superava quella di un uomo normale ed era tanto magro che sembrava più alto” (Eco 23). Adso, d'altra parte, descrive anche se stesso nello stesso prologo. „Fanciullo com'ero, ...” (Eco 23). Nel film Guglielmo e Adso sono presentati visualmente quando entrano il monastero (TNR minuto 00:03:15-00:03:40). Come detto in precedenza, nei film la grande importanza è data alle scelte del regista. Nelle scene presentate di sopra, il regista ha scelto il tipo e il colore dell'abbigliamento dei monaci, cercando di rimanere fedele all'originale e dentro la realtà di un mondo possibile narrativo. Ha selezionato anche i capelli, cercando di seguire l'accuratezza storica. Così, mentre nel romanzo Adso è un monaco benedettino e Guglielmo francescano, nel film ambedue sembrano monaci francescani. Così le cose rimaste omesse o presentate in modo implicito, sono compensate nella presentazione in media diverso dall'originale. Lo stesso accade con i dialoghi che sono in alcuni casi abbreviati e la loro durata compensata con la presentazione visuale, la sceneggiatura e gli aspetti sonori. Per i personaggi principali è importante anche il modo in cui creano la prima impressione sui lettori o il pubblico. Le narrazioni così offrono ai lettori l'opportunità di collegarsi con i personaggi che seguiranno nel corso del romanzo. Guglielmo dall'inizio dà prova del suo acume presentandosi come un personaggio con grande esperienza, dotto e intelligente, mentre Adso dà l'impressione di un ragazzo che sta all'inizio della sua vita monastica. Guglielmo è calmo, ma curioso, dove Adso è timido, insicuro e curioso. Questo si può vedere facilmente nelle loro espressioni e nei loro movimenti (TNR minuto 00:10:00-00:10:50).

Per quanto riguarda altri personaggi, esistono le similarità e le differenze nella loro descrizione, loro comportamento e i ruoli che hanno nel romanzo e nel film. Vediamo prima Ubertino da Casale. “Ai piedi della Vergine, in preghiera, quasi prostrato, stava un uomo, vestito con gli abiti dell'ordine cluniacense. [...] Era un

vegliardo, col volto glabro, il cranio senza capelli, i grandi occhi celesti, una bocca sottile e rossa, la pelle candida” (Eco 56). Nel film la sua descrizione corrisponde esattamente a quella trovata nel romanzo (*TNR* minuto 00:12:00-00:12:15). Per continuare, Salvatore, un ex-eretico dolciniano e amico di cellario Remigio, nel film corrisponde alla descrizione trovata nel romanzo.

“La testa rasata, ma non per penitenza, bensì per l’azione remota di qualche viscido eczema, la fronte bassa, chè se egli avesse avuto capelli sul capo essi si sarebbero confusi con le sopracciglia (che aveva dense e incolte), gli occhi erano rotondi, con le pupille piccole e mobilissime, e lo sguardo non so se innocente o maligno, e forse entrambe le cose, a tratti e in momenti diversi [...]” (Eco 53).

Salvatore nel film ha gli stessi problemi con i suoi capelli, e parla nello stesso modo strano come nel romanzo (*TNR* minuto 00:28:53-00:29:20). Anche Malachia da Hildesheim, il bibliotecario dell’abbazia, nel film corrisponde esattamente alla descrizione letteraria trovata nel romanzo.

“La sua figura era alta e, benchè estremamente magra, le sue membra erano grandi e sgraziate. Come procedeva a grandi passi, avvolto nelle nere vesti dell’ordine, v’era qualcosa di inquietante nel suo aspetto. Il cappuccio, che venendo di fuori aveva ancora levato, gettava un’ombra sul pallore del suo volto e conferiva un non so che di doloroso ai suoi grandi occhi melanconici” (Eco 81; *TNR* minuto 00:56:35-00:57:23).

Lo stesso accade con il monaco Jorge da Burgos, principale antagonista del racconto. “Chi aveva parlato era un monaco curvo per il peso degli anni, bianco come la neve, non dico solo il pelo, ma pure il viso, e le pupille. Mi avvidi che era cieco. La voce era ancora maestosa e le membra possenti anche se il corpo era rattappito dal peso dell’età” (Eco 86). Anche nel film Jorge è quasi cieco, e la sua descrizione, il suo comportamento e il ruolo che ha seguono esattamente le scelte fatte da Eco nel romanzo (*TNR* minuto 00:34:25-00:36:20). Quanto alla figura e il ruolo di Bernardo Gui, il capo inquisitore della delegazione papale, ci sono alcune differenze tra il romanzo e il film. “Era un domenicano di circa settant’anni, esile ma diritto nella figura. Mi colpirono i suoi occhi grigi, freddi, capaci di fissare senza espressione, e che molte volte avrei visto invece balenare di lampi equivoci, abile sia nel celare

pensieri e passioni che nell'esprimerli a bella posta" (Eco 303). Nel film è molto più giovane in confronto con il personaggio descritto nel romanzo. Le sue scene differiscono da quelle di romanzo, e lui finisce la storia in un modo completamente diverso, che verrà spiegato nel capitolo seguente (*TNR* minuto 01:25:45-01:25:55). Dagli esempi presentati, si può vedere che Jean-Jacques Annaud, il regista del film *The Name of the Rose* ha cercato di seguire in modo il più possibile le scelte e le descrizioni dei personaggi fatte da Umberto Eco. Il film, d'altra parte, differisce dal romanzo nel numero dei personaggi. Quelli essenziali per la storia sono fedeli alle loro descrizioni trovate nel romanzo, dove gli altri che non hanno i ruoli importanti per la storia sono buttati fuori e non fanno parte del film, come per esempio i monaci Alinardo da Grottaferrata, Bencio da Upsala, e Nicola da Morimondo, il vetraio. Si può dire che i personaggi attivi e quelli caratterizzati come gli influenzatori dell'azione, a causa della loro importanza, si trovano in ambedue esempi analizzati in questa tesi, mentre alcuni personaggi passivi sono omessi (Casetti, Di Chio 20).

4.10. L'ordinamento dell'intreccio

Esistono ampie differenze nell'ordine di successione degli eventi del racconto. Questi saranno presentati in seguito attraverso alcuni esempi. La prima differenza si vede nell'ordine definito dei capitoli del romanzo e delle scene del film. Il romanzo *Il nome della rosa* è diviso "in sette giornate e ciascuna giornata in periodi corrispondenti alle ore liturgiche" (Eco 16). Ogni periodo infatti sottocapitolo, quarantotto in totale, contiene anche una descrizione o sommario per i lettori. Nel film, le scene generalmente seguono le giornate, ma non le parti del giorno. Ci sono alcune similarità ma gli episodi e gli elementi meno importanti variano tra il romanzo e il film, e viene seguita fedelmente solo l'azione principale.

Esistono per esempio gli episodi di importanza secondaria che sono trasmesse dal romanzo al film in modo parziale, simili ma non identici all'originale, come per esempio quando Guglielmo nel film nasconde la sua clessidra e l'orologio solare perché capisce i tempi oscuri in cui vive e i pericoli che un uomo saggio potrebbe avere proprio per la sua saggezza (*TNR* minuto 00:06:25-00:06:42). Nel romanzo questa parte è descritta attraverso la narrazione introduttiva fatta da Adso in prologo, dove lui descrive il suo maestro come un uomo saggio ma cauto (Eco 25). La

seconda differenza si può trovare quando Guglielmo dà prova del suo acume. Nel romanzo questo è descritto con la scena dove lui riesce a trovare Brunello, il cavallo preferito dell'Abate, senza averlo mai visto prima. “Ma se cercate Brunello, l'animale non può che essere là dove io ho detto” (Eco 31). Nel film, d'altra parte, Guglielmo dà prova del suo acume in una situazione completamente diversa. La scena del romanzo è buttata fuori e sostituita con la scena dove Adso ha urgente bisogno di bagno e Guglielmo lo spiega dove potrebbe trovarlo, senza averlo mai visto prima (*TNR* minuto 00:05:11-00:06:11). Nel romanzo Guglielmo trova il cavallo Brunello analizzando le impronte sulla neve e la direzione nella quale andavano. “Così le idee, che io usavo prima per figurarmi un cavallo che non avevo ancora visto, erano puri segni, come erano segni dell'idea di cavallo le impronte sulla neve: e si usano segni e segni di segni solo quando ci fanno difetto le cose” (Eco 36). Nel film, la scena con le impronte sulla neve non si usa per trovare il cavallo Brunello, ma per trovare Berengario, l'aiuto bibliotecario, dopo che lui ha tirato il corpo di morto Venanzio dallo scriptorium al cimitero (*TNR* minuto 00:31:30-00:32:30, 01:04:15-01:04:29). Nel romanzo l'abate Abbone già all'inizio spiega a Guglielmo che è proibito entrare nel labirinto. “Solo il bibliotecario, oltre a sapere, ha il diritto di muoversi nel labirinto dei libri, egli solo sa dove trovarli e dove riporli, egli solo è responsabile della loro conservazione” (Eco 45). Nel film l'azione si svolge nel modo diverso dal romanzo e Malachia, il bibliotecario, proibisce a Guglielmo e Adso di entrare nel labirinto quando provano a farlo (*TNR* minuto 00:56:25-00:57:15). Per continuare, quando Adso nel romanzo scopre il portale della chiesa abbaziale le immagini che incontra provocano una visione terribile di Satana e le sue creature, dopo che parla con Salvatore, uno dei monaci (Eco 49-53). Nel film Adso analizza i dettagli del portale ma non ha nessuna visione. Invece della visione una delle teste che fa parte delle decorazioni si muove, forse per contribuire al senso di disagio che Adso sente. Le ombre sono usate per lo stesso motivo. Nel film Adso è attaccato da Salvatore che gli spiega le immagini finché non viene Guglielmo (*TNR* minuto 00:27:40-00:29:25). Nel romanzo Adso ha un'altra visione nel labirinto dopo aver letto *Dies irae*, dove nel film questa parte è omessa. Il capitolo dove si spiega la completa storia di fra Dolcino e degli eretici dolciniani non fa parte del film, probabilmente perché è troppo dettagliato e perché i film hanno i limiti di durata, qualcosa che nello stesso modo non esiste nella letteratura. In relazione a questo, la completa storia secondaria delle lettere segrete di fra Dolcino, nascoste da Malachia

dentro il labirinto e trovate da Bernardo Gui alla fine del processo inquisitorio, nel film è omessa. D'altra parte, nel film, la scena del secondo omicidio corrisponde alla descrizione trovata nel romanzo. Le grida dei servi interrompono l'ufficio nella chiesa abbaziale, e, quando tutti escono, trovano uno dei monaci messo con la testa in giù in un vaso di sangue (Eco 111, *TNR* minuto 00:23:40-00:24:15).

Per continuare, tranne il ruolo d'investigatore nel romanzo Guglielmo prende anche il ruolo di organizzatore dell'incontro tra la legazione papale e quella imperiale, come anche di mediatore tra questi due gruppi. "Di organizzare questo primo incontro era stato appunto incaricato Guglielmo da Baskerville" (Eco 152). Nel film Guglielmo è invitato dall'abate di investigare gli omicidi nell'abbazia, ma lui solo fa parte dell'incontro rappresentando il suo ordine francescano. Lui non è l'organizzatore. Nel romanzo gli è richiesto di dare la sua opinione e ha un monologo estensivo, mentre nel film solo partecipa parzialmente nell'incontro, presentando il suo ordine, ma non esprime la sua opinione. Per lo più, nel romanzo Guglielmo e il dibattito non sono interrotti dall'arrivo di Severino, mentre nel film, Severino attraverso la finestra parla con Guglielmo (*TNR* minuto 01:31:37-01:36:50).

Le differenze si possono trovare anche nelle analisi delle azioni dei personaggi che fanno parte del romanzo ma non si trovano nell'adattamento cinematografico. Per esempio, nel romanzo il vecchio monaco Alinardo da Grottaferrata spiega a Guglielmo il modo di entrare nel labirinto dall'ossario. "È quella con la pietra dell'altare scolpita con mille scheletri. Il quarto teschio a destra, spingi negli occhi... E sei nell'ossario" (Eco 163). Come nel film non c'è Alinardo le sue azioni e i dialoghi sono cambiati. Adso e Guglielmo scoprono come entrare nel labirinto quando vedono il bibliotecario Malachia uscire dalla piccola porta e entrare nell'ufficio nella chiesa abbaziale. Avendo visto la ragnatela sul suo cappuccio subito capiscono che è stato dentro l'ossario (*TNR* minuto 01:08:25-01:09:00). Nel romanzo Berengario ruba il libro d'Aristotele insieme con le lenti di Guglielmo. Guglielmo trova le lenti verso la fine del romanzo, ma occorre che Nicola, il vetraio, costruisce un nuovo paio di lenti e Guglielmo così finisce con due paia, uno dei quali regala a Adso. "In quel mentre ci raggiunse Severino. Portava in mano le lenti di Guglielmo, quelle che gli erano state sottratte due notti prima. "Li ho trovati nel saio di Berengario", disse" (Eco 279). Come nel film non c'è Nicola, la parte dove lui costruisce un nuovo paio è buttato fuori e sostituito dalla parte dove Guglielmo da

solo trova le sue lenti rubate. Generalmente c'è solo un paio di lenti che Guglielmo regala ad Adso (*TNR* minuto 02:07:10-02:07:25). Nel romanzo Adso e Guglielmo trovano il corpo di Berengario annegato nei bagni, mentre nel film questo è stato fatto da Severino, che invita Adso e Guglielmo (*TNR* minuto 00:59:20-1:00:00). Quando nel labirinto per la prima volta Adso e Guglielmo si perdono dentro le sue sale numerose nel romanzo loro quasi perdono speranza, ma alla fine trovano una via d'uscita inaspettatamente, per pura fortuna (Eco 181). Nel film, Adso usa la sua veste come una corda, così trovando la via d'uscita (*TNR* minuto 01:22:35-01:23:10).

Quando Bernardo Gui cattura Remigio da Varagine, Salvatore e la ragazza del villaggio e inizia il processo inquisitorio, oltre a se stesso sceglie anche due altri giudici. Nel romanzo, la legazione papale sceglie questi due giudici. “Accanto a lui un domenicano svolgeva le funzioni di notaio e due prelati della legazione pontificia gli stavano a lato come giudici” (Eco 373). Il film differisce dal romanzo perché Bernardo Gui invece dei prelati invita Guglielmo e l'abate Abbone a far parte del processo come giudici (*TNR* minuto 01:38:30-01:39:25). Quando il processo inquisitorio finisce, le decisioni portate dalla inquisizione papale di nuovo differiscono tra il romanzo e il film. Nel romanzo Salvatore e Remigio sono dichiarati eretici e devono accompagnare Bernardo Gui ad Avignone per la continuazione del processo giudiziario, mentre la ragazza è dichiarata strega e condannata a morte sul rogo. “E cosa accadrà a Salvatore...e alla ragazza? Salvatore accompagnerà il cellario, perché dovrà testimoniare al suo processo. E la ragazza? Te l'ho detto, è carne bruciata” (Eco 408). Nel film Salvatore e Remigio sono dichiarati eretici e la ragazza strega, e tutti e tre sono condannati a morte sul rogo. Remigio e Salvatore sono bruciati, ma la ragazza è salvata ed ha sopravvissuto (*TNR* minuto 02:04:35-02:04:45).

Non tutte le morti nel film corrispondono alle loro descrizioni nel romanzo. Adelmo da Otranto commette suicidio; Venanzio viene trovato morto nell'orcio pieno di sangue con la testa in giù; Berengario annega sotto l'effetto del veleno trovato nelle pagine del libro in greco; Severino è ucciso con un globo di metallo; Malachia cade per terra avvelenato dopo aver letto il libro in greco, e Jorge si suicida mangiando le pagine avvelenate del libro in greco. Qui le similarità finiscono. Nel romanzo Jorge uccide l'abate Abbone chiudendolo dentro un passaggio segreto del labirinto e lasciandolo soffocare “Ora il passaggio è chiuso, da ambo le parti, e non

potresti riannodare i fili di quel congegno. L'Abate è morto" (Eco 468). Nel film questa parte è omessa. Nel romanzo Bernardo Gui lascia abbazia con due prigionieri, Remigio e Salvatore, e ritorna ad Avignone. Nel film i contadini del villaggio attaccano la delegazione papale e uccidono Bernardo Gui spingendo il suo carrello giù dalla scogliera (*TNR* minuto 02:02:15-02:03:15). Nel film la ragazza del villaggio sopravvive e Adso la incontra alla fine (*TNR* minuto 02:05:20-02:07:00). Nel romanzo, dopo che si sono separati, Adso scopre che Guglielmo è morto a causa della pestilenza. "Non lo vidi più. Seppi molto più tardi che era morto durante la grande pestilenza che infierì sull'Europa verso la metà di questo secolo" (Eco 501). Nel film questo non è menzionato.

Per di più, nel romanzo sono descritte tre situazioni dove Guglielmo e Jorge dibattono sull'importanza del riso. La prima occorre nello scriptorium, la seconda durante la cena, e la terza di nuovo nello scriptorium (Eco 87, 103, 137). Nel film la prima è omessa, durante la seconda diversamente dal romanzo Jorge rimane senza commenti, mentre nella terza ha un vivace dibattito con Guglielmo (*TNR* minuto 00:19:30-00:20:00, 00:34:25-00:36:15). Quanto alle visite nel labirinto, nel romanzo Adso e Guglielmo fanno due, e Adso fa ancora una da solo (Eco 173, 313, 467), mentre nel film fanno due visite insieme, e la visita d'Adso è omessa (*TNR* minuto 01:11:00-01:20:40, 01:49:20-01:54:30). La differenza nei diversi modi di leggere il romanzo e di guardare il film si possono capire meglio dall'esempio seguente; nel romanzo Adso fa l'amore con la contadina del villaggio e dopo spesso pensa a lei. La differenza è che nel romanzo lui pensa a lei quasi trenta pagine dopo (Eco 246-252, 280), mentre nel film questo occorre nella scena seguente (*TNR* minuto 00:52:40-00:55:20). Le differenze esistono anche nell'ordine degli elementi dell'intreccio. Per esempio, nel film i frati minori arrivano prima che Adso e Guglielmo scoprono Berengario annegato. Nel romanzo il loro arrivo occorre dopo, verso la fine del romanzo. Lo stesso accade con la fuga di Ubertino da Casale. Nel romanzo la delegazione papale arriva il quarto giorno (Eco 303), mentre Ubertino si dà alla fuga il giorno dopo (Eco 394). Nel film Ubertino fugge da solo prima dell'arrivo della delegazione papale (*TNR* minuto 01:09:10-01:10:30).

D'altra parte, tra le cose già menzionate anche nel film come nel romanzo Adso e Guglielmo cercano un libro in greco, cioè il secondo libro di Poetica di Aristotele, considerato perduto da tanto tempo. Jorge è il principale antagonista

responsabile di tutti gli omicidi. L'idea di base con veleno occorre anche nel film e tutti quelli che leggono il libro in greco muoiono con le dita nere. “Due morti, entrambi don le dita nere. Cosa ne deduci?” (Eco 265; *TNR* minuto 01:01:00-01:01:20). Le scene dell'edificio, della chiesa e dello scriptorium quanto è possibile corrispondono alle loro descrizioni trovate nel romanzo. Lo stesso capita, per esempio, nella scena della mattina nebbiosa prima del dibattito tra le due legazioni (Eco 339; *TNR* minuto 01:31:40-01:31:50). Quanto agli ordini religiosi, Guglielmo da Baskerville è nel romanzo e nel film un monaco francescano, Ubertino fa parte dell'ordine cluniacense, mentre tutti gli altri sono monaci benedettini. L'unica differenza è che nel romanzo Adso è il novizio benedettino, dove nel film porta la veste grigia come Guglielmo, e non quella nera come tutti gli altri monaci benedettini (*TNR* minuto 00:30:30-00:30:35).

5. Conclusione

Lo scopo principale di questa tesi era l'analisi intersemiotica del romanzo storico *Il nome della rosa* e la sua traduzione nel film *The Name of the Rose*, cioè l'analisi delle somiglianze e delle differenze tra i due media diversi. La parte introduttiva, che si occupa della terminologia di base, è indirizzata a spiegare la nozione del segno linguistico, la svolta semiologica, le differenze tra la semiologia e la linguistica, i termini *langue e parole*, e la differenza tra significante e significato.

Nel capitolo seguente è presentato lo sviluppo storico dell'analisi e della critica cinematografica che si sviluppavano in linea con il progresso dell'industria cinematografica. L'analisi principale della tesi è concentrata sulle caratteristiche principali di entrambi i testi, il romanzo e il film, analizzando aspetti diversi come; il concetto di mondi possibili narrativi, i tipi di narrazione, i diversi livelli narrativi, la figura del narratore, il concetto di focalizzazione e il punto di vista, la linearità del linguaggio letterario nei confronti con cinque aspetti principali del linguaggio cinematografico, la problematica traduttiva con i cambiamenti traduttivi, l'aspetto temporale, l'aspetto sonoro, i personaggi, e finalmente l'ordinamento degli elementi dell'intreccio. Per quanto riguarda il concetto di mondi possibili narrativi il romanzo *Il nome della rosa* rappresenta un romanzo storico ma anche un romanzo giallo e appartiene al mondo possibile verosimile perché le avventure sono messe nel periodo

storico reale e nel contesto storico reale. In questo aspetto il film *The Name of the Rose* è fedele all'originale. Ambedue, il romanzo e il film, sono caratterizzati da una forte narrazione con una serie di situazioni ben definite e concatenate tra di loro. Ambedue appartengono anche al tipo di narrativa basata sulle azioni con l'azione come il punto principale accompagnato dai personaggi che fanno parte di questa azione. Ambedue appartengono anche alle narrative naturali perchè cercano di essere il più vicino possibile al mondo reale, spesso offrendo le date specifiche. Per quanto riguarda i livelli narrativi si può concludere che mentre il romanzo contiene quattro livelli narrativi ben distinti, l'adattamento cinematografico li contiene solo due. Quanto alla figura del narratore esterno, bisogna analizzare il contesto storico e sociale di Umberto Eco e Jean-Jacques Annaud. In questo senso esistono ampie differenze tra i due, dove Eco è stato influenzato dalla filosofia, dalla storia medievale e dalla religione, e Jean-Jacques Annaud da La Nouvelle Vague e dal film noir americano. Quando parliamo della focalizzazione e del punto di vista, nel romanzo e nel film si può concludere che la prospettiva narrativa coincide con quella del personaggio di Adso da Melk. Il punto di vista del lettore e dello spettatore è il punto di vista di Adso. Per continuare, la problematica traduttiva comincia con i diversi livelli narrativi che usano diverse lingue, ma che in verità rappresentano le invenzioni stilistiche di Eco che, a parte l'italiano, ha usato anche il latino in alcune parti del romanzo. Il film è, d'altra parte, redatto da un regista francese in cooperazione italiana-francese-tedesca, dove gli attori provenienti da paesi diversi parlano lingue diverse come inglese, italiano e latino. Ogni volta quando si traduce un testo, specialmente quando si fa l'adattamento in un altro *medium*, ci sono sempre differenze perché la traduzione rappresenta un lavoro nuovo di traduttore che diventa l'autore del testo tradotto. Per quanto riguarda la fedeltà al originale, l'adattamento del romanzo *Il nome della rosa* nel film rappresenta un adattamento fedele in alcune delle sue dominanti, mentre nelle altre differisce dall'originale. Possiamo sostenere che gli elementi principali del romanzo sono in maggior parte conservati nella sua riproduzione sullo schermo. Le differenze tra i due sono collegate principalmente con la natura dei due media diversi, dove la letteratura rappresenta un *medium* monomediale, e l'arte cinematografica un *medium* multimediale con immagini, parole, rumori, musica, e capacità e necessità di sottolineare gli aspetti che non sono stati evidenziati in precedenza, come l'inquadratura, l'abbigliamento, l'illuminazione della scena e così via. La parte dell'analisi dei cambiamenti traduttivi ha presentato

le similarità e le differenze attraverso l'uso delle diverse strategie traduttive come la localizzazione, l'esotizzazione, l'esplicitazione e la storicizzazione, cambiamenti di tempi e modi verbali, cambiamenti d'ordine di elementi dell'enunciato, le aggiunte e le omissioni, i residui traduttivi e tipi di compensazioni e così via. Quanto all'aspetto temporale, il tempo d'azione è lo stesso nel romanzo e nel film, ma esistono grandi differenze tra i due quando si analizza il tempo della storia e il tempo del discorso. Il tempo della storia in ambedue i casi dura sette giorni, ma il tempo del discorso differisce, nel romanzo dipendendo dei lettori e nel film dipendendo delle limitazioni dell'arte cinematografica. Ambedue, il romanzo e il film, hanno l'ordine temporale lineare perché le azioni si susseguono una dopo l'altra. Finalmente, quanto all'aspetto sonoro, si può concludere che l'aspetto sonoro attraverso la voce, i rumori e la musica rappresenta una delle differenze più grandi tra la letteratura e l'arte cinematografica. Nella letteratura il suono si può trovare al massimo in forma delle descrizioni dell'autore, mentre nei film ha il ruolo di un'importanza uguale a quella dell'immagine.

Per concludere, Vincenzo Buccheri ha scritto che l'analisi del film è un'impresa impossibile nello stesso modo come è impossibile conoscere davvero una persona. Guidato da questa logica, analisi di due testi che appartengono ai due media diversi è ancora più difficile. Così, anche se il film *The Name of the Rose* a prima vista sembra un adattamento molto vicino al testo originale del romanzo *Il nome della rosa*, sotto la superficie possiamo trovare ampie differenze. La traduzione segue l'originale in alcune sue dominanti ma differisce in aspetti dell'azione come gli episodi, il numero di personaggi, la lunghezza dei dialoghi, l'ordinamento dell'intreccio; gli elementi caratteristici di media diversi come il punto di vista, l'aspetto temporale e sonoro; e i cambiamenti traduttivi causati da queste differenze.

6. Bibliografia

Fonti primarie

Eco, Umberto. *Il nome della rosa*. Bologna: Toscabili Bompiani, 1980 Stampa.

The Name of the Rose. Diretto da Jean-Jacques Annaud, ruoli di Sean Connery e Cristian Slater, 20th Century Fox, 1986.

Fonti secondarie

Altrevista. *Breve Storia del Cinema*.
<http://brevestoriadelcinema.altrevista.org/> Web. il 13 marzo 2017.

Annaud, Jean-Jacques. “THE NAME OF THE ROSE Jean Jacques Annaud comment - exclusive”. *Youtube*, caricato da Jean-Jacques Annaud Tv, Web. il 27 ottobre 2017, www.youtube.com/watch?v=V6rknsMvUHg

Barthes, Roland. *Elementi di semiologia*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2002 Stampa. pp. ix-6.

Bordwell, David. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. London: Harvard University Press, 1991 PDF documento.

Bordwell, David. “Three Dimensions of Film Narrative”. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2007 PDF documento. pp. 1-56.

Breve Storia del Cinema. Web. il 10 gennaio 2017, brevestoriadelcinema.altrevista.org

Buccheri, Vincenzo. “L’analisi del film. Un’antologia critica.” *La post-analisi. Intorno e oltre l’analisi del film*. Torino: Edizioni Kaplan, 2005 PDF documento.

Casetti, Francesco. “Teorie del cinema”. *Enciclopedia del Cinema*. 2004 Microsoft Word documento. pp. 1-22.

Casetti, Francesco; Di Chio, Federico. *Analisi del film*. Milano: Bompiani, 1990 PDF documento.

Casetti, Francesco; Malavasi, Luca. “Linguaggio del cinema”. *Enciclopedia del Cinema*. 2003 Microsoft Word documento. pp. 1-10.

Cecconi, Gabriele. “La narrazione cinematografica”. *Il linguaggio cinematografico. Analisi comparata tra testo cinematografico e testo letterario*. Firenze: Edizioni Plan, 2004 PDF documento. pp. 93-109.

de Saussure, Ferdinand. *Corso di linguistica generale*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 2005 PDF documento.

Dusi, Nicola. “Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis”. *Semiotica*. Vol. 2015, Nu. 206, pp.181-205. PDF documento.

Jakobson, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*. 1959 PDF documento. pp. 232-239.

Marie, Michel. “Semiologia del cinema”. *Enciclopedia del Cinema*. 2004 Microsoft Word documento. pp. 1-3.

Osimo, Bruno. *Manuale del traduttore*. Milano: Hoepli, 2011 PDF documento.

Osimo, Bruno. *Traduzione e qualità*. Milano: Hoepli, 2004 PDF documento.

Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*. New York: Routledge, 2005 Stampa.

Volli, Ugo. *Manuale di semiotica*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 2008 PDF documento.

Zeljko-Lipovšćak, Bojana. “Prevođenje za televiziju”. *Prevoditelj*, Volume 22, Numero 66-67 (1996), pagina 24-25, Zagreb

7. Riassunto

Analisi intersemiotica del romanzo e del film *Il nome della rosa*

Questa tesi si occupa dell'analisi intersemiotica del romanzo *Il nome della rosa* e il suo adattamento cinematografico *The Name of the Rose*. La tesi comincia con la presentazione dei termini e argomenti principali per l'analisi intersemiotica, come il segno linguistico, significante e significato, *langue e parole*, la comprensione della svolta semiotica e le sue differenze dalla linguistica. In seguito si passa alla presentazione dello sviluppo storico dell'analisi e la critica cinematografica che si sviluppavano in linea con il progresso della propria industria cinematografica. L'analisi principale della tesi si concentra sulle caratteristiche principali di entrambi, il romanzo e il film, analizzando aspetti diversi come; il concetto di mondi possibili narrativi, i tipi di narrazione, i diversi livelli narrativi, la figura del narratore, il

concetto di focalizzazione e il punto di vista, la linearità del linguaggio letterario in confronto con i cinque aspetti principali del linguaggio cinematografico, la problematica traduttiva con i cambiamenti linguistici, l'aspetto temporale, l'aspetto sonoro, i personaggi, ed infine l'ordinamento degli elementi dell'intreccio.

Parole chiave: *l'analisi intersemiotica, la semiotica, il film, la cinematografia, il media, i problemi di traduzione, l'originale, le similarità, le differenze*

8. Sažetak

Intersemiotička analiza romana i filma *Ime ruže*

Ovaj diplomski rad bavi se intersemiotičkom analizom romana *Il nome della rosa* i njegove filmske adaptacije *The Name of the Rose*. Rad započinje pikazom najvažnijih termina i rasprava vezanih za intersemiotičku analizu, kao što su jezični znak, označitelj i označeno, jezik i govor, razumijevanje razvojnog puta semiotike i karakteristika po kojima se razlikuje od lingvistike. Nakon toga, rad se okreće prikazu povijesnog razvoja filmske analize i kritike, koje su se razvijale u korak s razvojem same kinematografije. Glavni dio rada bavi se najznačajnijim karakteristikama romana i filma, analizirajući tako različite karakteristike obaju kao; koncept mogućih narativnih svjetova, vrste naracije, različite narativne razine, figuru pripovjedača, koncept središta pozornosti i točke gledišta, linearnost književnog jezika u usporedbi s pet osnovnih aspekata filmskog jezika, prevoditeljsku problematiku s napravljenim jezičnim izmjenama između originala i prijevoda, vremenski aspekt, zvučni aspekt, likove, i na koncu poredak elemenata radnje.

Ključne riječi: *intersemiotička analiza, semiotika, kinematografija, medij, problematika prijevoda, original, prijevod, sličnosti, razlike*

9. Abstract

Intersemiotic analysis of novel and film *The Name of the Rose*

This thesis deals with the intersemiotic analysis between the novel *Il nome della rosa* and its film adaptation, *The Name of the Rose*. The thesis begins with the presentation of the terms and arguments principal for the intersemiotic analysis, such

as the linguistic sign, signifier and signified, language and speech, the understanding of the historical development of semiotics and its differences from the field of linguistics. In the following section of the thesis the attention turns toward the historical development of the film analysis as well as film criticism that have developed in line with the growth of the film industry. The main part of the thesis focuses on the principal characteristics of both the novel and the film, analyzing different aspects such as; the concept of possible narrative worlds, the types of narration, different narrative levels, the figure of the narrator, the concept of focus and point of view, the linearity of literary language in comparison with the five main aspects of cinematic language, the problems of translation together with the different linguistic changes that occur as a result of the translation process, the temporal aspect, the sound aspect, the characters, and finally the ordering of the plot elements.

Key words: intersemiotic analysis, semiotics, cinematography, media, translation issues, original, translation, similarities, differences