Oana BOȘCA-MĂLIN
(Università di Bucarest)

# *Il nome della rosa*, dal meta-romanzo best-seller diventato canonico, al film neogotico di nicchia

**Abstract**: (***The Name of the Rose*, from best-seller meta-novel brought to canon, to neo-gothic niche movie**) This paper analyses from four different perspectives a notorious and long debated novel, Umberto Eco's *The Name of the Rose*. Comparing it with other meta-novels (*Il gioco dell'oca – Snakes and ladders* by Eduardo Sanguineti, *Rayuela* by Julio Cortázar, *If on a winter's night a traveler* by Calvino and *For Isabel. A mandala* by Tabucchi), they share some elements (ludic structure of the plot, one of the key symbols, author's weak position and its detachment from fiction), while other characteristics prove *The Name of the Rose* as part of traditional narrative. If we consider it as a best-seller, the question is if Eco wisely picks and mixes up elements of old recipes, rather than applying a pattern. Regarding it as a new entry in the canon, it is perhaps useful to remember the novel's revolutionary position and to identify those characteristics that have brought it to breach into the list of great literature. Finally, the paper focuses on Jean-Jaques Annaud's free adaptation of the book, in search not of plane differences between hyper and hypo text, but mostly of those elements that turn Annaud's palimpsest into a reductive transposition and even into a betrayal of the original text.

**Keywords**: canon, best-seller, labyrinth, public's reception, film transposition.

**Riassunto**: Il presente articolo prende in analisi un testo famoso e lungamente dibattuto dagli studiosi, *Il nome della rosa* di Umberto Eco, da quattro prospettive diverse. Come meta-romanzo, viene messo in rapporto con altri meta-romanzi (*Il gioco dell'oca* di Eduardo Sanguineti, *Il gioco del mondo* di Julio Cortázar, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino e *Per Isabel. Un mandala* di Tabucchi), con cui condivide la struttura ludica della trama, uno dei simboli importanti, la posizione debole dell'autore e il suo distacco dalla finzione, mentre invece se ne discosta per altre caratteristiche che rendono *Il nome della rosa* una narrazione tradizionale. Come best-seller, sorge la domanda in che misura si può parlare qui di un modello applicato o piuttosto di un ricettario di elementi sapientemente amalgamati da Eco. Come nuovo testo canonico, si tenta di dimostrarne il carattere rivoluzionario e di identificarne quelle caratteristiche che hanno portato il romanzo a fare breccia nel canone. Finalmente, lo studio prende di mira il film di Jean-Jaques Annaud, liberamente tratto da Eco, alla ricerca non tanto delle banali differenze contenutistiche tra ipertesto e ipotesto, quanto alle caratteristiche che rendono il palimpsesto di Annaud una trasposizione cinematografica riduttiva, sennò addirittura un tradimento del testo base.

**Parole-chiave**: canone, best-seller, labirinto, ricezione, trasposizione cinematografica.

## I. Meta-romanzo

*Il Nome della rosa* si iscrive in una gloriosa serie di metaromanzi: *Il gioco del mondo* (*Rayuela*) di Julio Cortazar (1963), *Il Giuoco dell'oca* di Edoardo Sanguineti (1967), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino (1979) e *Per Isabel. Un mandala* di Antonio Tabucchi (2013). Due di questi testi, quelli di Sanguineti e di Cortazar, hanno in comune l'originale provocazione del lettore di interagire con il libro, anche o soprattutto a livello formale, attraverso le scelte combinatorie di lettura, nonché l'implicita illusione di libertà: l'opera diventa cinetica, variabile; la lettura si confonde con la scrittura del romanzo; il labirinto inghiottisce il lettore e lo rende *lector in fabula*,



BDD-A28980 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:57:27 UTC)

partecipe, creatore del proprio romanzo, nella maniera strutturalista fondamentalmente democratica – attraverso combinazioni potenziali di strutture e schemi – propugnata dal gruppo dell'OuLiPo. Calvino, d'altra parte, in quanto autore, è il gestore unico di un testo che finge l'indeterminatezza e che fa esplodere il nucleo narrativo. Eco, finalmente, opera uno pseudo ritorno all'ordine, nel suo caso la condizione autoriale ritorna ad essere una demiurgica e la trama possiede continuità e scorrevolezza, è tradizionale in questo senso, seppure marginale, messa tra le virgolette.

Vi sono, tuttavia, tre elementi che collegano i romanzi sopracitati. Innanzitutto la posizione soltanto apparentemente debole dell'autore, che si smaschera come artigiano e sollecita la collaborazione del pubblico. In secondo luogo, il crollo dello zoccolo su cui si era innalzata la finzione, che viene anch'essa rivelata proprio in quanto tale: nei romanzi citati, non è tanto la trama che conta, bensì la tecnica narrativa; nel caso di Eco, tuttavia, anche la trama è significativa, ma soltanto ad un livello immediato ed epidermico di lettura, come si sa. E da qui ne deriva l'inserimento nel codice genetico stesso dell'opera non soltanto di un pubblico ideale, ma anche di uno possibile, capace di capire e accettare questa provocazione e di reagire positivamente allo shock subito dal suo orizzonte d'attesa. Finalmente, il terzo elemento è il labirinto, che in tutti questi testi cessa di essere un semplice motivo letterario e diventa l'essenza stessa della ricerca e dell'interpretazione, il luogo di un *quest*, un ritorno all'antica mandala. Vi sono, però, due tipi di *quest*: uno interno alla fiction, in qui il lettore ha il privilegio di affiancarsi ai personaggi (in Calvino, Eco, Tabucchi) e un altro esterno, in cui il lettore deve compiere il proprio percorso di ricerca e ha la propria missione (in Sanguineti, Cortazar e, di nuovo, in Eco). Talvolta, nel primo tipo di missione, il personaggio-narratore perde di vista che deve aggiornare il lettore sulla successione degli eventi, lo lascia all'oscuro e di conseguenza ottiene un vantaggio, un fattore di sorpresa che desta nel lettore perplessità e frustrazione e l'aggiornamento non si fa più con informazione "di prima mano", ma già pre-interpretata: Il lettore perde la complicità, si limita ad assistere alla storia.

In effetti, anche nel caso de *Il nome della rosa*, si sa, ci si confronta con una missione di ricerca che sembra dare, a distanza di quasi 20 anni, la risposta di Eco ad una tenzona immaginaria avuta con l'amico Edoardo Sanguineti, quando quest'ultimo aveva scritto *Il giuoco dell'oca,* negli anni del Gruppo 63. Il gioco dell'autore con il lettore è costante: esistono delle prove, degli indizi, degli aiuti, degli antagonisti misteriosi, un premio, un labirinto e persino una mappa data come strumento, insomma, tutto il corredo necessario non soltanto per il *quest* in qui il lettore è chiamato ad accompagnare Guglielmo e Adso, ma anche per il *quest* interpretativo che chi legge deve compiere nel labirinto progettato *per lui* dall'autore. Tuttavia, le regole del gioco non sono liquide: ognuno arriva laddove la sua conoscenza culturale e letteraria, perizia di interpretazione e immaginazione lo possono portare; mentre, nel caso di Sanguineti, le regole, seppure esistono, sono da scoprire durante il gioco e l'esito, così come il percorso stesso, è sorprendente e soprattutto diverso da un lettore all'altro e persino da una lettura all'altra.

Volendo spendere qualche parola sulla *mise-en-abîme*, essa si nota in quasi tutti i casi (tranne quello di Sanguineti) nell'esistenza di almeno una cornice e, nel caso di Tabucchi, come gioco narratologico e come metafora della scrittura, da ritrovare nel



BDD-A28980 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:57:27 UTC)

simbolo del mandala[1]. In *Isabel*, la fotografa Christine opera il racconto del racconto; Roux, lo scrittore dilettante, racconta il libro che sta immaginando. È come una fuoriuscita dalla fontana, come rivoltare un calzino: il personaggio pseudo-scrittore racconta ciò che il lettore ha già letto. La finzione della scrittura rappresenta qui una mimesi di terzo grado: se, come ci insegna Auerbach, la realtà è la mimesi dell'essenza, la scrittura rappresenta la mimesi della realtà; lui finge che sta scrivendo. E allorquando, nel libro di Tabucchi, la storia raccontata raggiunge il presente di chi racconta, il serpente morde la propria coda creando un cerchio: un mandala, appunto. Nell'occhio del mandala si colloca l'immagine speculare del ricercato / ricercatore poiché, in fondo, chi cerca si ricerca. Ci troviamo, con questa tecnica, nel Postmodernismo inoltrato, allo stesso livello del celebre finale di *Il nome della rosa.*

## II. Best-seller

Dato che uno degli scopi del romanzo è quello di attirare un pubblico quanto più numeroso, molte delle caratteristiche del romanzo attingono al ricettario del best-seller. Il palese antagonismo tra i personaggi porta a patteggiare facilmente con i più simpatici, con i "buoni". L'esistenza di un *plot* e il rigoroso percorso che porta alla soluzione di questo accattivano il lettore e lo portano per mano fino all'ultima pagina di una scrittura che, da una parte, incita a trovare una soluzione all'enigma e, d'altra parte, sorprende con i capovolgimenti della situazione, con il barocchismo di alcune scene e la grandiosità di altre ancora (si veda quella dell'incendio). Inoltre, il testo abbonda di espressioni gnomiche, di premonizioni su quello che per il lettore è ormai passato e di sentenze dei personaggi invalidate dalla sovrastruttura di cui loro restano all'ignoto, ma il lettore no: tutti elementi che fanno parte del classico strumentario atto a ottenere la complicità e la gratificazione del lettore. Insomma, si tratta di espedienti letterari arci-conosciuti, appartenenti ormai da molto tempo al patrimonio narrativo e che, di conseguenza, vengono usati a doppio taglio: il pubblico medio gli riconosce soddisfatto, mentre quello colto percepisce l'ironia dell'autore.

Il topos del manoscritto ritrovato, per fare un altro esempio, è ripreso dalla letteratura anteriore – dove già Cervantes e Manzoni l'avevano usato in chiave ironica – e gli vengono rivelati i significati conosciuti di offuscamento dell'identità dell'autore per evitare la censura e di garanzia dell'autenticità della scrittura con il pretesto della scoperta; il tutto con un unico inserto narrativo – "certamente, un manoscritto" – proprio per essere esposto come una carcassa narrativa. Lo stesso avviene per altri motivi come il sogno o il labirinto, usati sempre con doppio senso e doppio intento: al pubblico medio per conoscenza e a quello colto per riconoscimento. Entrambi i tipi di pubblico sono, quindi, integrati nel codice genetico del romanzo come pubblico presupposto e non deve sorprendere il fatto che tutti e due hanno reagito gratificando il romanzo, ciascuno nella propria maniera.

Nel suo studio del 1983 sul best-seller all'italiana, Gian Carlo Ferretti considerava che, rispetto alla letteratura straniera di mero intrattenimento, il romanzo italiano medio di qualità resta accantonato in uno spazio equivoco determinato dalla

1. Etimologicamente (sanscr.) significa "cerchio" e "contenitore". Nel buddhismo e nell'induismo è un'imago *mundi* e un pantheon simbolico perché vi sono raffigurate le divinità tantriche.



BDD-A28980 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:57:27 UTC)

complessità, dalla condizione di ibrido tra letterarietà e mercato; ibrido che arriva fino a compromettere il professionalismo di alcuni degli scrittori. Ancora di più, all'epoca il critico lanciava l'ipotesi che lo scrittore italiano in genere non aveva ancora avuto il distacco, l'autoironia e il coraggio di scrivere in modo programmatico un vero e proprio romanzo commerciale, privo di ambizioni: forse a causa del pudore, del complesso di casta, dell'incapacità di documentarsi, della difficoltà di costituire un progetto, quindi per un evidente limite di professionismo. Ebbene, al momento del 1983, Eco aveva già pubblicato *Il nome della rosa*, libro che rispondeva a quasi tutte le richieste, tranne quella di voler essere *soltanto* un titolo commerciale, privo di ambizioni. Emerso alla luce della fiction come teorico e critico letterario già affermato, l'autore aveva una doppia posta: quella di scrivere un libro di intrattenimento e quella di essere ironico con sé stesso e con la sua casta, ed anche di dare una forte prova di alta scrittura.

Da allora, le cose sono cambiate radicalmente sul mercato del best-seller all'italiana, che vede proliferare scritti del tipo *instant-book* spontaneo come quelli di De Crescenzo, di critica umoristica dei costumi (Beppe Severgnini), narrativa femminile di qualità e di costruzione epica simile a quella praticata dalla nota Isabel Allende (Dacia Maraini, Melania Mazzucco, Margaret Mazzantini, ecc.) oppure intimista e sentimentale destinata esclusivamente al pubblico femminile (Cristina Comencini, Susanna Tamaro, Elena Ferrante), ma anche gialli di qualità con un tocco italianissimo de dialettalismi e di cultura locale (Fois, Camilleri) o narrativa minimalista gnomica con incursioni nella prosa lirica, di tipo coheliano (Erri De Luca).

## III. Libro classico (che fa breccia nel canone)

È stato detto che il romanzo di debutto dello studioso bolognese che rappresenti la quintessenza del postmodernismo. In effetti, si può affermare senza paura di sbagliare che si tratta di un testo didattico-postmodernista e non di uno provocatorio-postmoderno: un manuale di letteratura postmodernista ad uso del pubblico ampio. In questo ambito rientrano la letterarietà consapevole, il gusto per la *pastische*, gli ammiccamenti al lettore attraverso la complessa rete di allusioni culturali e di intertestualità, la stessa fusione tra cultura alta e bassa, popolare. Con il suo back-ground culturale e teorico e con lo spirito ludico e provocatorio che lo caratterizza, Eco scrive la sua propria variante di "antiromanzo" e, nel processo della scrittura, crea il suo proprio stile e mette in pratica le sue proprie teorie – essendo queste, probabilmente, le sue poste personali, e non tanto quella di esemplificare una corrente letteraria.

È ormai una cosa ben nota e ampiamente studiata la struttura narrativa atipica e teoricamente trattata dell'opera: a livello estensivo, l'azione viene costruita su un percorso rigorosamente cronologico, con la tecnica dell'accumulazione; a livello intensivo, il filo narrativo nasconde molteplici piani sottostanti. Tale struttura stratificata, destinata a livelli successivi di penetrazione e di fruizione (dalla paraletteratura al romanzo teo-filosofico ed esoterico), lungi dall'offendere il pubblico, gli offre una via d'accesso alla quale adattare le proprie abilità e disponibilità: come un supermercato, offre il prodotto adatto a qualsiasi tipo di lettore. Non indifferente, in questo senso, anche il latto allegorico, vale a dire i riferimenti alla società e politica anni '70[2].

2. Eco comincia la stesura del romanzo nel marzo del 1978, proprio nei giorni del delitto Moro; forse la



BDD-A28980 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:57:27 UTC)

Ovviamente, come avviene nei giochi logici, la soddisfazione maggiore è data dalla penetrazione di quanti più piani, dalla scoperta di quanti più simboli e riferimenti culturali, che garantiscono l'ottenimento di un alto punteggio di lettura. D'altra parte, le allusioni e le intertestualità con romanzi di genere molto conosciuti (la serie del personaggio di Sherlock Holmes di A. Conan Doyle, i romanzi con assassini che avvengono in spazi ermetici di Agatha Christie), nonché con i testi classici di cultura generale (*Don Quijote* di Cervates), quelli della cultura elitaria chic (l'*Ulysses* i James Joyce) – appartengono, fino ad un certo punto, al patrimonio culturale del lettore medio, pur supponendo una certa disponibilità e flessibilità di interpretazione per essere colte. Il libro è un ologramma visibile soltanto da certe prospettive e solo se il lettore dispone di una buona capacità di penetrazione e di comprensione. Come nel caso di Calvino con *Se una notte d'inverno un viaggiatore,* tutti questi elementi convergono nell'idea che, per quanto riguarda la condensazione del pubblico reale, l'irradiazione è stata fatta dai lettori d'élite verso il pubblico medio, trattandosi di una scrittura che non è ermetica, ma neanche di comprensione immediata, indipendentemente dall'intento effettivo del lettore. O, meglio dire, è *anche* immediata, ma a questo livello l'interpretazione è, a dire il vero, frustrante: se anche non abbandona dopo qualche pagina questo impressionante malloppo, il lettore più modesto si renderà conto presto che il testo nasconde qualcosa di più, e la frustrazione può essere fatale. Può darsi che Eco si sia dato la provocazione di scrivere un romanzo destinato a tutti i lettori, e tuttavia questi hanno bisogno di una guida di lettura. Proprio per questo si può dedurre che il pubblico possibile non possiede soltanto le abilità per capire questo, ma anche quella di elaborare eventualmente per i lettori inesperti un tale set di istruzioni, al posto dell'autore. È vero che *Il nome della rosa* rappresenta un'applicazione pratica del concetto teorico di *opera aperta*, tanto cara al teorico della letteratura. Ma più che *aperta* è *apribile*, in base ad un codice di accesso che deriva dalle performances interpretative di ciascun lettore o, come è avvenuto, dall'interesse di informarsi sull'esegesi echiana.

Inoltre, l'opera porta con sé un flusso completamente nuovo nella letteratura della Penisola, se fosse solo per il fatto che rilegittima e rinvigorisce il genere del romanzo storico e che riporta dai margini verso il *main-stream* il romanzo di investigazione, con il dovuto riconoscimento dei suoi autori più prestigiosi[3].

Il ruolo del fruitore della letteratura, poi, appare come strategico nel suo caso, in quanto innalzato a deuteragonista esperto, come si è avuto modo di dimostrare.

Tuttavia, il carattere veramente rivoluzionario dello scritto proviene dal fatto che offre una soluzione per la crisi del romanzo degli anni '70 e per le paure che questa crisi aveva destato nel mondo letterario, paure generate in grande misura dalla dinamica del pubblico. A ciascuno il suo, tra le copertine di un solo libro. Eppure la soluzione, per quanto rivoluzionaria, stenta ad avere una continuazione: gli autori non hanno tutti la stessa facilità culturale, non tutti sono interessati a soddisfare ampie fasce di pubblico, ben pochi di loro sono empatici con le angosce della critica letteraria.

Suggestivo è il fatto che se, nelle decine di anni che sono scorsi dalla sua

parte finale, delusa e apocalittica, corrisponde all'afflizione provata quando iniziava a scrivere il romanzo.
3. Per un altro caso di evoluzione dalla letteratura di genere a quella istituzionale e al riconoscimento della critica si veda l'introduzione al romanzo *Elias Portolu* di Grazia Deledda firmata da Vittorio Spinazzola e ripresa nel volume *Dalla narrativa d'appendice al premio Nobel*, Oscar Mondadori, Milano 1970).



BDD-A28980 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:57:27 UTC)

apparizione, da una parte ha suscitato lunghe polemiche della critica, d'altra parte è stato adottato e assimilato nella cultura pop con una tempistica da record. Al livello degli addetti al lavoro, è interessante notare la vastità del fenomeno e la forza dell'ondata di rimbalzo, che ha determinato la scrittura di decine di studi critici con prospettive ermeneutiche tra le più varie e l'organizzazione di vari convegni internazionali. *Il nome della rosa* è diventato ed è rimasto un reperto per la critica accademica e per quella istituzionale: in fondo, è stato introdotto nella bibliografia d'obbligo delle scuole superiori italiane e l'internet abbonda di siti che ne offrono riassunti e commenti ad uso scolastico, come per i testi classici.

Del suo destino popolare e da long-seller ne rendono testimonianza le edizioni successive – di cui quella del '94 è apparsa con le postille dell'autore – e anche l'idea del trust media dell'Espresso che, nel 2002, all'inizio della campagna di "educazione del pubblico" attivata attraverso il quotidiano „La Repubblica", ha distribuito gratuitamente il romanzo in oltre un milione di copie, con il giornale. Ma la misura delle costanti quote di entusiasmo è data anche da altre reazioni del pubblico italiano e non soltanto, come gli adattamenti successivi del romanzo a vari codici di comunicazione: le letture pubbliche nelle comunità locali; l'esistenza di circoli culturali „Il nome della rosa", come quello dell'Abruzzo; l''aver ispirato uno dei più famosi videogiochi spagnoli degli anni '80, *La abadia del crimen*; l'omaggio portato attraverso la trasposizione a fumetti (*L'abbazia del mistero*, n. 317-320 della rivista „Zagor", realizzata da de Moreno Burattini e Gallieno Ferri); le parodie nella rivista per bambini „Topolino" (*Il nome della mimosa*, con disegni di Giampiero Ubezio); adattamenti radiofonici per Rai Radio 2 nel 2005; l'aver ispirato una canzone heavy-metal della famosa rock band Iron Maiden; l'aver dato il nome ad un complesso musicale giapponese, ecc. Persino le comunità LGBT hanno sentito il bisogno di rapportarsi al romanzo e di esprimere delle opinioni ufficiali, accusandolo successivamente di contenere elementi omofobi e machisti. I socialisti, poi, lo hanno tassato come romanzo di destra, e così via.

Finalmente, si può ben affermare che il libro sia riuscito ad annullare il forte contrasto tra il best-seller e il libro di cultura, essendo l'uno e l'altro allo stesso tempo. Come reperto di misura per la narrativa successiva, è stato quindi canonizzato e, come conseguenza, il "caso" suscitato è ormai classificato, la crisi che aveva destato ha imposto nuove prospettive che ora diventano di uso comune e il fatto che sia sempre più citato e meno letto sta a dimostrare, in tono scherzoso ma neanche troppo, che si tratta di un testo ormai classico.

## IV. La trasposizione cinematografica: il film di Jean Jaques Annaud (1986)

Dopo cinque anni di lavoro preparatorio e decine di varianti di sceneggiatura, la trasposizione cinematografica del romanzo, firmata da Jean Jaques Annaud (sceneggiatura: Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin e Alain Godard) porta a nuova vita, come di solito succede, il romanzo. L'apparizione della pellicola produce clamore, non soltanto per il casting, per il budget e per la diffusione mondiale di cui gode, ma, per quanto ci interessa, anche per la perplessità che riesce a destare. Si parla di record di pubblico spettatore (piuttosto per la variante televisiva in Italia, mandata



BDD-A28980 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:57:27 UTC)

in onda dalla RAI a un anno dal lancio, con cifre da record, raggiunte e sorpassate soltanto dalla pellicola *La vita è bella*), di incassi al di sopra delle aspettative, di rilanci di carriere cinematografiche (Sean Connery), eppure il film è a dir poco una riduzione, è una diminuzione, sembra apportare porta una menomazione al romanzo. Una pubblicità suggestiva annunciava: "Intrighi, misteri, orti spaventose che richiamano i versi dell'apocalisse, sessualità ambigue e vaneggiamenti sul riso di Dio"[4].

Il regista francese protegge la sua interpretazione sotto la dicitura "A palimpsest of Umberto Eco's novel" che apporta sui titoli iniziali della pellicola. Dal canto suo, lo scrittore non poteva sconfessare un film con un casting internazionale di prestigio e neanche dissociarsi dal fenomeno mediatico che questo film prometteva di diventare. Ecco, infatti, la sua dichiarazione riportata in un articolo dell'epoca:

> "Annaud ha deciso", dice Eco, "di definire nei titoli di testa il suo film come un palinsesto dal *Nome della rosa*. Un palinsesto è un manoscritto che conteneva un testo originale e che è stato grattato per scrivervi sopra un altro testo. Si tratta dunque di due testi diversi". "Ed è bene" aggiunge Eco, "che ciascuno abbia la sua vita.
>
> Annaud non va in giro a fornire chiavi di lettura del mio libro e credo che ad Annaud spiacerebbe se io andassi in giro a fornire chiavi di lettura del suo film". "Posso solo dire" aggiunge Eco, "per tranquillizzare chi fosse ossessionato dal problema, che per contratto avevo diritto a vedere il film appena finito e decidere se acconsentivo a lasciare il mio nome come autore del testo ispiratore o se lo ritiravo perché giudicavo il film inaccettabile. Il mio nome è rimasto e se ne traggano le deduzioni del caso."[5]

Ciò nonostante, le differenze rispetto al romanzo, le distorsioni e gli errori sono tanti. La nuova narrazione conserva soltanto il livello del giallo condito di abbondanti elementi da thriller, tutta la componente storica è ridotta a contesto e scenografia, vi sono due nuclei narrativi distinti, la fine è modificata (la morte di Bernardo Gui non corrisponde alla verità storica, la ragazza si salva in seguito ad una muta rivolta popolare), i dialoghi sono molto impoveriti e la cornice è semplificata ad uso ancillare della fiction. Il passo più falso è decisamente quello di alimentare smisuratamente la figura della ragazza e la cosiddetta storia d'amore, fino al punto di appiopparle il nome di Rosa e di risolvere in questo modo l'enigma del titolo. Accanto a questo, altre differenze risultano minori, come l'accentuazione del rapporto paternalistico tra Guglielmo e il novizio Adso trattato da bambino ingenuo, l'esagerazione della struttura della biblioteca, l'appartenenza religiosa di Ubertino da Casale e di Adso stesso al francescanesimo, oppure l'attentato alla vita di Guglielmo per mano di Salvatore.

Da ricordare, d'altra parte, anche le ricostruzioni, l'attenzione per un'accurata ambientazione della storia e il rispetto per gli elementi del romanzo: tali la pluralità dei dialetti e la dinamica tra dialetti e lingue europee; le costruzioni architettoniche, gli interni (girati presso l'Abazia Eberbach, Germania), esterni in luoghi prestigiosi (Castel del Monte). E non è un caso che Jaques Le Goff sia stato uno dei consiglieri per

4. http://fenice.forumcommunity.net/?t=55042262.
5. *La Repubblica*, articolo del 12 ottobre 1986, pag. 33, sezione *Spettacoli*.



BDD-A28980 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:57:27 UTC)

la ricostruzione dell'autenticità storica del contesto e dei dettagli.

Il film, in consonanza con il romanzo, è ricco di richiami e citazioni intertestuali alla produzione iconografica e cinematografica che si rivolgono a un pubblico di gusti e back-ground diversi. Da Arthur Conan Doyle riprende la celebre battuta: "My dear Adso, it's so simple, it's elementary!"; l'aiuto bibliotecario Berengario accenna, per gli appassionati del cinema *noir*, allo zio Fester della serie *Famiglia Adams* (di cui la prima variante televisiva è del 1964); i contadini che vivono e si comportano come bestie nella casa / stalla ricordano gli esseri subumani che vivono nel pollaio in *Pane e cioccolata* (Franco Brusati 1973); Salvatore è l'uomo scimmia, in un'autocitazione d'autore (v. Annaud, *La guerra del fuoco* con lo stesso Ron Perlman). Passando nella zona dell'iconografia statica tradizionale, il labirinto pluridimensionale della biblioteca ricorda Escher, *Relatività* (riconosciuta dallo scenografo Dante Ferretti) e la processione dei condannati portati a rogo allude alla danza macabra o, come in Eco, "la terra balla la danza di Macabrè".

Annaud, noto per il gusto per lo spettacolare, teso a dare una risposta europea al grande cinema hollywoodiano degli anni '80-'90, non è da inquadrare nella lunga schiera di registi francesi del cinema d'autore inteso come cinema d'arte, ermetico o meno, poetico o meno, dedicato ai palati raffinati. E' così che spiega l'attenzione che egli presta agli elementi di spettacolarizzazione e alle concessioni per il pubblico di massa che accantonano il film nella zona del consumo: il trionfo del bene e punizione dei cattivi; la classificazione dei personaggi e opposizioni nette tra di loro; il *suspense*; i colpi di scena accompagnati da motivi musicali "inquietanti" e suggestivi, che guidano l'interpretazione; l'anticipazione della risposta al mistero del libro della Poetica, nel primo dialogo tra Guglielmo e Jorge ('35), gli elementi *gothic*; le acrobazie e le scene pericolose (come quella di Jorge che corre in fiamme come in certe scene alla Belmondo, ma anche intrappolamenti, crolli nelle voragini, ecc.); gli scorci paesaggistici, i tramonti e le albe da dipinti romantici; la sessualità esplicita, compresa la nudità maschile; le scene comiche e i gag (come Guglielmo con gli occhiali, le scivolate o la ragazza-scimmia che mangia i pidocchi, ecc.).

Come tocco distintivo, il film è imbevuto, appunto, di elementi del neo-*gothic* di stampo inglese traslati al cinema: sangue, atmosfera lugubre e tenebrosa (scene notturne, foschia, successioni di albe e tramonti, torbide giornate invernali), statue grottesche, gargouille, cripte con ossuari. I personaggi secondari e le comparse sfregiano figure patibolari, di attori pasoliniani, fra i contadini come fra i monaci. Non vengono risparmiati al pubblico corpi mutilati, attorcigliati o morti atroci. Inoltre, pur non essendoci presenti esseri soprannaturali o elementi fantastici, si manifestano accuse di stregonerie e di pratiche magiche.

Alcune delle scelte che possono risultare ad un primo sguardo facili, grottesche e fastidiose, servono alla chiave metaforica che il regista aggiunge alla sua opera, e soprattutto quel suo sparare a zero contro il clero. Molto enfatizzato, inoltre, è il ruolo degli eretici dolciniani (Salvatore e Remigio), anche nel contesto di una riscoperta del dolcinianismo alla fine degli anni '70. I rimandi ai media sono anche questi presenti, in quanto il contrasto tra i francescani e i rappresentanti del papa ricorda l'atmosfera dei talk-show. Le allusioni politiche non mancano: i francescani alludono ai comunisti pauperisti e il dibattito dogmatico tra loro e i rappresentanti del papato sembra quello



BDD-A28980 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:57:27 UTC)

tra i progressisti e i conservatori.

Nonostante tutti questi espedienti per attualizzare il contenuto storico, a differenza del romanzo, il film, unica trasposizione cinematografica de *Il nome della rosa,* non ha retto alla prova del tempo: passato il fumo dello scoppio iniziale, è rientrato nel dimenticatoio del cinema del nono decennio del secolo passato, piuttosto come curiosità e come fenomeno nella coda della cometa del romanzo, che non opera estetica a sé stante. Semmai resta una curiosità nell'ambito dei film di nicchia. A differenza del romanzo che, per il suo carattere insolito, per la complessa combinazione di letteratura popolare, erudizione e raffinatezza narrativa, per lo sguardo disincantato, accorto, colto su un'epoca del passato, per l'esser riuscito a scuotere l'orizzonte di attesa dei lettori hard e di incuriosire quelli soft dopo una serie di annate magre nella produzione letteraria della penisola, insomma, per tutte queste ragioni riesce a scuotere la compagine letteraria, a preoccupare critica e pubblico, a diventare classico. E siccome ad una distanza di 35 anni dalla pubblicazione la targa resiste e l'opera è diventata un punto di riferimento, anche se non ripetibile, potremo concludere che *Il nome della rosa* ha determinato veramente un'operazione di modifica del canone letterario italiano e si è adagiato dentro l'elenco dei titoli rappresentativi ed esemplari.

## Rimandi bibliografici


Eco, Umberto 1994. *Il nome della rosa,* Milano: Bompiani (I ed. 1980).

Bloom, Harold. 1996. *Il canone occidentale. I Libri e le Scuole delle Età*. A cura e traduzione di Francesco Saba Sardi. Milano: Bompiani.

Boşca-Mălin, Oana. 2012. *Spectacularizarea prozei italiene. Tendințe actuale în raport cu cititorii, lumea editorială și manifestările celebrative*. Bucuresti: Editura Universității din București.

Cadioli, Alberto. 1998. *La ricezione.* Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli.

Cortázar, Julio. 2005. Șoron. Iași: Polirom.

Ferretti, Gian Carlo. 1983. *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo "di qualità"*. Roma-Bari: Laterza.

Jauss, Hans Robert. 1988. *Estetica della ricezione*. A cura di Antonello Giugliano. Introduzione di Anna Mattei, Napoli: Guida Editori.

Olivieri, Ugo M. (a cura di). 2001. *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*. Milano: Mondadori.

Onofri, Massimo. 2001. *Il canone letterario*. Roma – Bari: Editori Laterza.

Pischedda, Bruno. 2016. *Eco: guida al* Nome della rosa. Roma: Carocci editore.

Sanguineti, Edoardo. 2007. *Il guoco dell'oca* in *Smorfie. Romanzi e racconti*. Milano: Feltrinelli.

Spinazzola,Vittorio (a cura di). 1985. *Il successo letterario*. Saggi di M. Barenghi, G. Canova, L. Clerici, B. Falcetto, G. Gallo, F. Gambaro, M. Sofia Petruzzi, G. Rosa, P. Soraci, G. Turchetta. Milano: Edizioni Unicopli.

Tabucchi, Antonio. 2013. *Per Isabel. Un mandala*. Milano: Feltrinelli.




BDD-A28980 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:57:27 UTC)