

Figure eretiche e conflitti socioculturali ne "Il nome della rosa", fra serie tv e romanzo*

Federico Montanari**

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

The intention of this article is to analyze and discuss, from a socio-semiotic and media theory point of view, some emerging narratives and discursive figures, starting from the novel by Eco (1980), from its film adaptation (1986), but above all to get to the new Tv series (2019). We will discuss the "figure of the heretic", also considering the scientific and general interest that this multiple image has always aroused, of course, also starting from the studies on the Middle Ages. We will consider some characters, as they are built within the novel of Eco, trying to see how they reticulate above all in the adaptation to a television series, with the aim of understanding their genesis and the transformation of those figures and their discursive devices (as well as ideological and axiological one). And also providing a broader reference to the recent panorama of media and Tv studies, applied to digital media and social media; but also trying to evaluate the "subtextual" network and the textual archipelago (like historical references, both medieval and contemporary) created by Eco. Finally considering it as a starting point for a possible reasoning on the "palimpsestual" forms of current media phenomena, including social media and cross- and trans-media narrative practices.

Keywords: Socio-semiotics; Tv Series; Transmedia storytelling; Heresies; Middle Ages

Eresie sotto traccia

Questo intervento parte da un'idea ed una ipotesi generale: che il tema delle eresie e dei movimenti ereticali, raccontati dalla serie Tv *Il nome della rosa*, prima ancora che dal romanzo di Eco, assuma un ruolo particolare non solo per la sua intrinseca rilevanza, ma per la sua capacità di costruire una vera e propria rete pervasiva ed una trama tematico-testuale e socio-culturale, che si sviluppa sia sul piano espressivo che del contenuto. E questo fino alla costruzione di una figura non soltanto strettamente letteraria e poi filmica e seriale, ma, appunto, propriamente socio-semiotica, quella dell'"eroe/eroina, eretica". Tuttavia, una premessa è qui necessaria. Cosa vuol dire parlare di socio-semiotica per quanto concerne le forme della fiction, dei media e serialità televisiva? Non vogliamo certo riproporre concezioni desuete di "contesto" d'uso di un dato prodotto mediale, ma, riprendendo diverse discussioni che nel corso dei decenni si sono susseguite all'interno sia degli studi sulla comunicazione e della semiotica e poi nell'ambito dei media studies e degli audience studies¹, si tratta di pensare piuttosto ad un'idea di "situazione" e di scenario in cui quel dato testo o prodotto mediale agisce e con cui interagisce come oggetto socio-culturale² oltre che mediale. Si tratterebbe quindi di pensare di più ad una

* Articolo proposto il 20/11/2019. Articolo accettato il 20/02/2020

** federico.montanari@unimore.it

sorta di “scenario” o, meglio, di “sfondo” attivo che interagisce con - e si va a co-costituire assieme a - un dato oggetto testuale e mediale. Pensiamo agli innumerevoli esempi di serie – su cui non è il caso di ritornare qui, viste anche le tante ricerche che hanno approfondito questo tema³ – che negli ultimi anni hanno prodotto non solo forme di partecipazione attiva e pro-attiva dei pubblici e delle comunità di appassionati, ma anche a vere e proprie invenzioni e trasformazioni di tendenze socio-culturali. Una studiosa come Sandra Laugier (2019) insiste molto, riprendendo Dewey e altri filosofi e studiosi, su questo punto: le serie televisive, nelle loro recenti evoluzioni, hanno non solo provocato una trasformazione e “democratizzazione” estetica e soprattutto sociale della partecipazione dei pubblici, ma hanno consentito la costruzione di forme di esperienza condivisa, immediata, di cui si discute e a cui si partecipa; ciò avviene anche in una sorta di “auto-formazione”, e di una “pedagogia” delle passioni, delle azioni, così come delle forme di conversazione e di una sorta di attesa che è al contempo soggettiva e intersoggettiva. Sempre comunque “partagée” e in comune nell’apprendere “à faire confiance à son expérience et à autonomiser son jugement”, che si tratti di diventare esperti di un genere filmico o di una serie tv, o di appassionarsi alle trasformazioni valoriali di un personaggio o di un eroe (Laugier, ib., pp. 55, 83, 105).

Tornando al nostro caso, apparentemente, per tutti quelli che hanno letto il libro e poi visto il film e ora la serie tv *Il nome della rosa*, la forte presenza della figura degli eretici, sembrerebbe quasi ovvia e scontata. Ricordiamo alcuni temi che attraversavano sia il libro di Eco sia, anche se solo in parte, il film, per arrivare alla serie: la lotta per la libertà delle idee contro il dogma; il periodo storico in cui è collocata l’azione (siamo, lo ricordiamo, all’inizio del XIV secolo, in un periodo di drammatiche lotte fra il potere del Papa e il potere politico espresso dall’imperatore, con il Papato spostato ad Avignone), e in cui viene condotta una strenua battaglia, da parte della Chiesa, attraverso l’istituzione dell’Inquisizione, per reprimere i movimenti ereticali, che da oramai due secoli si diffondono in Europa, dal Sud della Francia alla zona in cui viene collocata la storia (il nord ovest d’Italia).

Si tratta di movimenti che spesso assumono anche i tratti di una ribellione politico-economica, movimenti pauperistici e di contadini ridotti in miseria, che predicano la rinuncia da parte della Chiesa ai beni materiali. O la ripresa della ricerca di ideali di purezza e di povertà: pensiamo, nell’epoca della vicenda raccontata da *Il nome della rosa*, a movimenti anche ai margini della Chiesa e degli ordini ufficiali, degli stessi francescani, come gli “spirituali”, o di poco precedenti, come il movimento pauperistico di Fra’ Dolcino. O, ancora, circa un secolo prima, gli importanti movimenti dei Catari, o Albigesi - annientati nel sangue nel sud della Francia non molto tempo prima, nel XIII secolo - che predicavano la rinuncia a questo mondo, che per essi rappresentava il vero inferno. Certo, per chi ricorda il libro, o il film di Annaud o, più di recente, ha visto la serie tv, dirà che tuttavia sono presenti tanti altri livelli, altrettanto importanti (il carattere di genere poliziesco, la storia d’amore, gli intrighi, gli omicidi, la rappresentazione del potere, appunto). Ma la nostra idea e ipotesi è che, lo ripetiamo, la vera trama sia più profonda, sul piano simbolico e narrativo: quella relativa alle eresie; e che essa si sviluppi non solo su un piano tematico e narrativo, ma anche su quello espressivo e figurale. E che questa vera

trama venga fatta emergere e articolata soprattutto dalla serie tv (meno dal film); pur essendo quest'ultima, certo, un prodotto "mainstream", perlomeno per quanto riguarda, se non i temi e la storia, il mercato di destinazione, pensato per un'ampia distribuzione a livello mondiale.

Aperture e chiusure nei sistemi testuali: fra semiotica e sociologia.

Prima di entrare nel vivo dell'analisi è necessario un ulteriore inciso, di tipo più teorico e generale, e solo in apparenza lontano dalla questione di una lettura socio-semiotica e di media studies. È possibile riprendere, per quanto riguarda il lavoro letterario di Eco – che, come sappiamo, si è sempre sviluppato in stretta connessione con il suo lavoro teorico – alcune idee utilizzate da lui stesso, che in qualche modo hanno anticipato concetti recenti, come ad esempio quello di "ecosistema narrativo"⁴. Pensiamo, ad esempio, all'uso da parte di Eco del celebre concetto deleuziano-guattariano di rizoma. Sappiamo bene che Eco riprese il concetto di rizoma fin dai primi anni '80⁵ per trovare un "metamodello" per la sua idea di "enciclopedia", intesa come sistema di organizzazione delle forme della semiosi e di deposito di contenuti di senso all'interno di un dato sistema culturale (Eco, 1984). E ricordiamo, all'avvento del web, il suo grande interesse, anche di tipo applicativo, grazie anche al lavoro di alcuni suoi allievi, per le tecnologie della rete: è dunque il concetto di "rete delle reti", di sistema (testuale o culturale a seconda delle estensioni) che crea continue interconnessioni e ulteriori possibilità di produzione semiotica; e che poi un "abito", un dato tipo di interpretazione, può fermare o chiudere o, al contrario, rilanciare.

Inoltre, proprio solo un anno prima del romanzo, Eco pubblica *Lector in fabula*, in cui sviluppa il concetto di principio di cooperazione del lettore e le idee di *intentio auctoris* e *lectoris*; articola poi le idee di autore e lettore-modello, introducendo la questione dei Mondi Possibili, riprendendo tale concezione dalle logiche modali, per poi porla sul piano delle costruzioni di mondi narrativo-testuali che devono essere "arredati" dalla produzione narrativa dell'autore, e ricostruiti e immaginati dai lettori. In effetti, ne le *Postille a Il Nome della Rosa* e in successivi interventi anche in forma di interviste all'interno di video e documentari, Eco insiste molto su questo punto: il lavoro preliminare ad un romanzo è un lungo lavoro di liste, di costruzione di ambienti, e di spazi, di allestimento di mondi e di ambienti. *Il nome della rosa*, romanzo, sembra dunque quasi il laboratorio, come è stato varie volte detto, di quelle categorie e concetti⁶.

Tuttavia, il libro è precedente di pochi anni, alla diffusione dei computer e di Internet e poi, a seguire, l'avvento del Web. Attraverso il concetto di opera aperta, Eco aveva teorizzato, come noto, sin dagli anni '60, un concetto di testualità aperta, in cui i confini delle opere sono sempre in fase di potenziale negoziazione. Successivamente il suo lavoro di studioso l'aveva portato ad elaborare il complesso della triangolazione fra lettore, interprete/autore, *intentio lectoris/testualità*. Tuttavia, anche se queste nozioni sono assai note, oggi, in epoca di reti e di interconnessioni, come abbiamo visto prima, sono emersi da tempo nuovi concetti e fenomeni: transmedialità, transmedia storytelling, intertestualità.

Concetti che, in qualche modo, sembrano essere già prefigurati, in nuce, nel lavoro anche letterario di Eco⁷.

La nostra questione riguarda un punto più specifico: come noto è stato molte volte sostenuto – e lo stesso Eco ne *Le postille* e in diverse considerazioni e interviste, autorizza in modo esplicito a pensarlo – che, riguardo al suo primo lavoro letterario, egli avesse concepito l'opera, se non in una forma sperimentale, come una struttura, che, diceva Eco, prestandosi a numerose letture per diverse tipologie di pubblici, si articolava anche nella forma di una architettura multilivello.

Oggi, con l'idea di pluritestualità, di letture molteplici, fino alle forme attuali di intertestualità, di ibridazione fra generi, così come all'idea di crossmedialità, ci troviamo di fronte a concetti forse sin troppo acquisiti, diventati quasi dei luoghi comuni. Tuttavia, oltre al fatto che a quel tempo, tale forma, anche di gioco fra letteratura alta e bassa, fra generi diversi (l'idea di "pastiche postmoderno" evocata dallo stesso Eco all'interno de *Le Postille*) fosse certo innovativa, quello che ci interessa qui è valutare se questo tipo di concezione testuale possa essere considerato come la base, l'anticipazione di una forma di proliferazione che oggi definiremmo appunto cross- e transmedia-storytelling; e quindi arrivare sino a generare, dal proprio interno, prodotti come la attuale serie tv, oltre e al di là del film di Annaud. E dobbiamo chiederci se non si possa parlare di una nuova fenomenologia pluritestuale che sia studiabile sotto lo sguardo di ulteriori categorie come quelle di ecosistemi narrativi, o di storyworld (cfr., Dusi, 2015; Innocenti, Pescatore, 2011). Infine, dobbiamo tenere conto anche di una suggestione che ci viene da una studiosa come Elena Esposito (cfr., Esposito, 2013), che ha lavorato sia sulla semiotica e Eco, ma in un confronto con la teoria dei sistemi sociali di Luhmann.

Esposito, nel chiedersi quali siano i possibili punti di contatto (con, aggiungiamo qui, auspicabili ulteriori sviluppi) fra teoria e analisi semiotica e teoria dei sistemi sociali complessi, sottolinea che, da un lato, la concezione di Eco pare lasciare irrisolto il problema della dinamicità della produzione di senso. Vale a dire che, se fin dai prime ricerche, Eco si era occupato del problema dell'"apertura" nelle diverse forme di testualità (attraverso il rapporto fra uso e interpretazione, e poi successivamente, come si diceva, attraverso il concetto di lettore modello e il principio di cooperazione testuale), secondo Esposito questa concezione sembra forse non del tutto adeguata a definire la questione della definizione dei confini di sistemi di senso complessi, forse anche di quelli testuali. D'altro canto, se è vero che la differenza fra la concezione semiotica, in particolare quella di Eco, e la concezione sistemica risiederebbe in una diversa visione epistemologica – realismo, "negativo", nel caso di Eco, costruttivismo radicale nel caso della teoria luhmanniana dei sistemi sociali – è anche vero che è possibile trovare alcuni punti di convergenza. I quali, crediamo, potrebbero tornare utili proprio per cercare di analizzare le attuali forme di complessità narrativa e socio-culturale.

In particolare, è con l'idea di "contingenza" che sembra si possa trovare un punto di interesse condiviso fra Eco e la teoria luhmanniana: "The affinity between the two approaches, one might say, lies primarily in their recognition of contingency (...) they study something whose identity is generated during the operations, could be different and keeps this basic indeterminacy." (Esposito, ib., p. 12). In effetti, la teoria dei sistemi, ma anche

Eco stesso, si domandano in cosa consista la *chiusura* sistemica, vale a dire, appunto, la natura delle “operazioni” interne ai sistemi (o, per la semiotica, i testi).

Sono i vincoli e la dimensione autopoietica, per dirla con il gergo della teoria dei sistemi complessi, e le forme di questi stessi confini che renderebbero possibile, in modo apparentemente paradossale, la stessa produttività e proliferazione testuale. Ritroviamo una riflessione simile anche in un campo forse non vicino alla teoria dei sistemi, nel solco della tradizione post-nietzscheiana, con Deleuze e Guattari (Deleuze, 1993; Deleuze e Guattari, 1991); ma che tuttavia oggi, con autori come Grusin, vengono ripresi in modo notevole, proprio nell’ambito dello studio dei media e di quello che Grusin chiama ambito dei fenomeni di “radical mediation” (Grusin, 2015). E questo avviene non tanto in rapporto alla già citata e famosa idea di rizoma, ma con la proposta di un’altra concezione: l’idea di pensare un “Esterno”, un “Aperto”, di un testo o di un universo di senso come intrinsecamente legato alla dimensione interna. Proviamo a chiarire questo punto, in apparenza contraddittorio. Se l’esterno è l’ambito della possibilità di cui si nutre l’universo intertestuale, vi è proliferazione esterna solo se c’è un “interno” che opera: un punto di osservazione, direbbe Luhmann, che però è anche di produzione di senso. A partire da Esposito (cit.) e da Luhmann, possiamo affermare un concetto apparentemente scontato per chi indaga sui fenomeni testuali (anche mediali, dei social media o della serialità contemporanea): vale a dire che il nodo centrale è “To study something whose identity is generated during the operation, could be different and keeps this basic indeterminacy”. (Esposito, *ibid.*, p. 12).

Tuttavia, proprio con Deleuze, e con Deleuze e Guattari è importante sottolineare l’importanza, “la puissance du milieu”, la forza di un ambiente (si tratti, affermano Deleuze e Guattari, di una geografia, non necessariamente fisica, ma anche sociale o mentale, di un ambiente storico-culturale, o relativo ad un testo, ad una pratica urbana, ad un paesaggio, ad uno scenario) che strappa la storia al “culto della necessità”, proprio per far valere “l’irréductibilité de la contingence” (Deleuze, Guattari, 1991, p. 92).

Cosa intendono qui Deleuze e Guattari, in una curiosa vicinanza con la concezione di una teoria dei sistemi? Senza poter qui approfondirne il senso filosofico ed epistemologico, questa contingenza è data proprio dal rapporto fra un “Esterno” che non è altro che l’insieme dei campi, “dei foyer”, dicono Deleuze e Guattari, d’immanenza che fanno irruzione nei meccanismi interni dei testi e nei sistemi socio-testuali, rimescolandone piani e livelli; e un “interno” in cui si rielaborano, e riproducono questi elementi esterni, dando continuamente luogo ad ulteriori “ambienti” interni al dato sistema/testo. In questo senso, per Deleuze, non vi può essere però un vero “esterno” o “apertura” indipendente: qualunque sensazione, dunque, qualunque costruzione di senso, anche in un testo o in un’opera è sempre un prodotto “realizzato nei materiali che non possono esistere fuori da questa stessa realizzazione”. Anche nei casi “estremi” o più radicali, nell’ambito dell’arte e della sperimentazione estetica contemporanea, il passaggio avviene comunque attraverso i meccanismi interni di produzione. Se questo punto può apparire forse scontato, ci pare invece che esso rappresenti la più vera e genuina definizione dei concetti di immanenza e, al contempo, di contingenza, e della loro concretizzazione nell’ambito degli studi dei testi, e in particolare dei fenomeni mediali. Vale a dire della capacità auto-produttiva e creativa

di qualunque testo e prodotto socio-culturale; della sua capacità di autoprodursi e di proliferare: facendo saltare l'opposizione, un po' stantia, e che tende oggi a tornare di moda, fra testi narrativamente "chiusi" e "aperti". In altri termini, quello che sembra qui emergere è una idea di sistemi complessi testuali e mediali che non oppone in modo tradizionale l'apertura alla chiusura, ma che concepisce la produzione testuale non solo in termini di proliferazione narrativa, ma composta di diversi strati di organizzazioni e di punti di vista. L'"esterno" non è il semplice "contesto", né un banale "deposito" dei materiali culturali e sociali da cui attinge un testo. Si tratta, invece di "ambienti", "sacche", o "luoghi" o spazi (foyers) che accompagnano e al contempo vengono prodotti dai testi stessi. Proviamo a portare qualche esempio: all'interno possiamo pensare si creino reti di osservatori, interni a dati testi, più o meno "complessi" – per come vengono intese, ad esempio, le serie televisive oggi (Mittell, 2015) –, una proposta che richiama un'idea di tipo "palinsestuale". Ad esempio, un testo complesso può, sulla base dei diversi livelli osservativi, dare vita a proliferazioni di tipo "metatestuale", o "parodico", per dirla con la proposta di Paolo Fabbri⁸; o, ancora, intertestuale, o dotato di capacità crossmediali; o infine, in grado di produrre attorno a sé diversi mondi sociali e trans-testuali, e, certo anche, di proliferazioni narrative "aperte" (pensiamo sempre all'oramai classico caso di *Lost* citato da Mittell e da altri autori). In questo senso Nicola Dusi, in un suo intervento (cfr., Dusi, 2020; 2019), insiste, proprio parlando anche del caso de *Il nome della rosa*, e riprendendo Mittell, su come le serie tv possono prendere una forma centripeta o, al contrario, centrifuga: da intendersi, nel primo caso, per la loro capacità di "approfondimento" (tematico, o di certe caratteristiche dei personaggi), e nel secondo di apertura verso narrazioni parallele, ad esempio inserendo componenti come i "paraquel" o forme di "prequel" o di veri e propri capitoli nuovi rispetto al testo-fonte, o, ancora, "trasgressioni" o invenzioni.

Dal libro alla serie e ritorno

Se ritorniamo al caso specifico, della nostra serie, certamente, è vero che, per quanto riguarda *Il nome della rosa*, non siamo di fronte ad un caso di sperimentazione linguistica; o, di sicuro, nemmeno ad esempi simili al già citato *Lost*, in cui la costruzione "ecosistemico-narrativa", come direbbero Pescatore ed altri (ib.; ma pensiamo, appunto, anche a *Complex Tv* di Mittell, ib.) è "centrifuga"; e in questo senso fornisce una struttura di base dello stesso prodotto: pensato in questi termini proprio per consentirne la proliferazione in modo aperto sul piano degli episodi e delle vicende. Mittell, a tale proposito, sottolinea che le attuali serie televisive è come se producessero una tipo di "complessità narrativa" ridefinendo "le forme a episodi in accordo a una narrazione seriale" (p. 47, tr. it.); tuttavia il carattere della nuova serialità consisterebbe soprattutto nel fatto che "non sono gli spettatori ad essere attivi, ma è l'oggetto culturale a imporlo: le serie sono fatte per stimolare gli spettatori, per confonderli in modo strategico e obbligarli a orientarsi nei vari mondi narrativi" (ib., p. 7). Questa affermazione potrebbe forse apparire contraddittoria rispetto a tutti i ragionamenti all'interno degli audience studies, sul fatto che

i pubblici negli ultimi anni sono “attivi”, fino ai casi più notevoli, in cui non solo essi commentano (sui social, ad esempio, creando delle communities) quel dato prodotto seriale, ma in certi casi partecipano e contribuiscono alle sceneggiature e alle narrazioni. Invece, ci pare che questa affermazione di Mittell colga nel segno: ancora una volta, è proprio la complessità di questi oggetti culturali ad attivare, ad “aizzare” e mobilitare i pubblici. Non perché essi siano, in principio, passivi, ma proprio per la potenza interna delle formazioni testuali. Si tratta di una nuova “centralità” dei testi: sì, ma a patto di considerarli come macchine di produzione culturale; e anche, lo ribadiamo, di non ricadere nell’ingenuità di una concezione di “mondo esterno” che viene inserito o “citato”, o ancora “catturato dai testi”. Spesso anche nelle serie più, per così dire “realistiche” o “politiche”, avviene il contrario: il mondo esterno, ovviamente già composto di testi e formazioni discorsive (visive, materiali, geografiche, politiche) vengono ritradotte e ri-filtrate; per poi spesso essere restituite ad un esterno in forme di narrative sul presente o sul recente passato (pensiamo ai casi di *Gomorra*, studiato sempre da Dusi, cit.; o, chiaramente, con forme diverse, ad esempi come *Homeland* o *The Americans*: si tratta precisamente di casi in cui non “si parla” di “terrorismo” o “di guerra fredda”, ma queste narrazioni vengono riscritte e, per così dire re-incise nelle reti socio-culturali).

E questo avviene anche nei casi ancora apparentemente più realistici come la serie *Chernobyl*. Anche se vi è fedeltà alla cronaca o ad un racconto-fonte di tipo giornalistico anche in questo caso la forma espressiva e prima discorsiva, fatta di diagrammi tonali, come direbbe Eugeni (2010), di organizzazioni che lavorano sul livello del sensibile e del percettivo: producono effetti, ovviamente di tipo drammaturgico, ma anche rielaborano le organizzazioni narrative, e alla fine valoriali, dei testi di partenza. (Qualche tempo fa si era provato a pensare che, certo, esistono testi-fonte e testi-foce, ma che questi ultimi possono poi assumere forme differenti e talvolta imprevedibili: dare vita a degli estuari, o a dei delta, fino agli infiniti rivoli che vanno a comporre laghi o stagni, fino a rimodellare il territorio circostante).

Le nuove forme di serialità sviluppatasi fra la fine degli anni '90 e il primo ventennio degli anni 2000 hanno, secondo diversi studiosi, operato una sorta di “nuove sintesi” fra la serie ad episodi, il serial, e la serie serializzata; che ha dato vita a organizzazioni testuali complesse e in forma di rete. Queste strutture testuali reticolari e complesse sono composte da un sovrapporsi di strutture a episodi; spesso antologizzate e interconnesse fra loro, attraverso strati diversi di organizzazioni sia narrativo-discorsive, che basate su “ordinamenti percettivi e sensibili”. Questi diversi strati fanno sia da cornice che da tenuta, e al contempo da mappe, in grado di indirizzare lo spettatore nella fruizione di questi prodotti (cfr., ad es., Eugeni, 2010; Mittell, cit.; Dusi 2019; Bernardelli, Grignaffini 2017; Innocenzi, Pescatore, cit.).

Nel caso de *Il nome della rosa*, al di là dei livelli più “esterni”, “connotativi”, di comunicazione, di promozione, di franchising e di marketing, delle forme di promozione televisiva (ad esempio di “piattaforma” sul portale RaiPlay, e poi su Netflix), da un lato; o della struttura narrativa apparentemente “standard”, dall’altro, il meccanismo di sviluppo, la dinamica e la forma della sua proliferazione, ci pare, per così dire, costituita su un piano

apparentemente più “interno”. Composta cioè di meccanismi isotopici, che operano sia a livello tematico e figurativo, che su un piano cosiddetto figurale e plastico (per dirla con gli strumenti della semiotica testuale visiva) ed essi vanno a costituire e a riarticolare, appunto, diversi temi e figure, anche incarnate in eroi e personaggi. Si tratta di un caso, dicevamo, apparentemente più “classico”, che riprende e cita gli stilemi narrativi sia del racconto storico per eroi (pensiamo a serie televisive nella forma degli *historical dramas*, come *I Medici*, o fatte le debite proporzioni, a *Vikings*, con i classici meccanismi relativi al racconto di “una lotta per il potere”); così come di ripresa dell’universo delle detective stories, come era del resto tipico anche, all’origine, del romanzo (Eco, ne le *Postille*, parlava appunto di “metafisica poliziesca”). Tuttavia, ci pare vi sia qualcosa di più sia nel plot narrativo che nelle organizzazioni testuali complessive: è abbastanza evidente come i produttori, gli sceneggiatori, compreso Turturro, e soprattutto il regista Giacomo Battiato, abbiano operato in modo da cogliere, o meglio riarticolare questo “qualcosa” (per citare sia Eco che Peirce: vi è come un “something” che innescherebbe un nuovo piano di senso). E questo “qualcosa” consiste proprio nell’espansione, sia orizzontale che verticale, di questo strato della “narrazione” e del “discorso delle eresie e delle figure degli eretici”.

Il racconto eretico

Venendo dunque al caso specifico, è necessario qui fare un salto indietro, anche se giocoforza piuttosto rapido, per riprendere alcuni spunti a partire dal romanzo di Eco.

Come si anticipava, fin dalla prima parte e dal primo capitolo del libro, troviamo continui e diffusi riferimenti alla questione delle eresie. Come dicevamo, la nostra ipotesi è che il “network tematico” delle isotopie e le loro connessioni tematiche concernenti le eresie sia molto più rilevante nel libro di Eco, in forma anche di organizzazioni narrative, valori e universo generale, culturale, di riferimento. E che la serie abbia lavorato amplificando e al contempo “spremendo” ed esplicitando questo livello.

Quasi ogni capitolo del romanzo di Eco è pieno di riferimenti, spiegazioni, approfondimenti riguardanti le eresie e i movimenti ereticali (in alcuni casi con uno stile che forse oggi percepiamo talvolta un po’ come “troppo” pedagogico e didattico-didascalico, malgrado le intenzioni). In particolare, soprattutto nei primi capitoli (ad es. quello denominato “Primo giorno, Sesta”, p. 58), dove si discute, non a caso, dopo la scena delle allucinazioni di Adso – suscitate a partire dalla vista del portale della chiesa dell’abbazia (e studiate per quanto riguarda la loro trasposizione nel film e nella serie da Nicola Dusi) – anche del rischio di proliferazione di “eresie interne” alla Chiesa e all’ordine francescano:

“E questo è il male che l’eresia fa al popolo cristiano, che rende oscure le idee e spinge tutti a diventare inquisitori per il proprio bene personale. Che poi quanto avrei visto all’abbazia mi avrebbe fatto pensar che spesso sono gli inquisitori a creare gli eretici. E non solo nel senso che se li figurano quando non ci sono, ma che reprimono con tanta veemenza la tabe eretica da spingere molti a farsene partecipi, in odio a loro. Davvero, un circolo immaginato dal demonio, che Dio ci salvi.”⁹

Oppure, nel precedente episodio della discussione fra l'abate e Guglielmo:

“‘Vi prego,’ disse Guglielmo, ‘non confondete cose diverse! Voi parlate come se fraticelli, patarini, valdesi, catari, e tra questi bogomili di Bulgaria ed eretici di Dragovitsa fossero tutti la stessa cosa!’
 ‘Lo sono’, disse seccamente l’Abate, ‘lo sono perché sono eretici e lo sono perché mettono a repentaglio l’ordine stesso del mondo civile, anche l’ordine dell’impero che voi sembrate auspicare. Cento e più anni fa i seguaci di Arnaldo da Brescia incendiarono le case dei nobili e dei cardinali, e questi furono i frutti dell’eresia lombarda dei patarini.’” (ib., p. 151).

E, ancora, alcune pagine prima:

“Giovanni aveva però capito che, per distruggere la mala pianta dei fraticelli, bisognava condannare come eretica l’idea che Cristo e gli apostoli non avessero mai avuto alcuna proprietà né individuale né in comune; e siccome proprio un anno prima il capitolo generale dei francescani a Perugia aveva sostenuto questa opinione, condannando i fraticelli il papa condannava l’ordine intero” (ib., pp. 60-61).

In che modo leggere questo repertorio di temi e di narrazioni e, soprattutto, come ricondurlo alla struttura della serie tv? Come è possibile, dunque, una lettura che tenga conto di questi punti, e come il vasto tema delle eresie viene rielaborato e ripreso dalla struttura seriale? La serie, dicevamo, attraverso le sue forme che sono quelle relativamente aperte e, per costruzione tipica, vale a dire in sequenza, crea continui rimandi fra momenti, episodi e personaggi: fa da griglia e “campo” di redistribuzione di questi oggetti isotopici (narrativo-tematici e dunque anche discorsivi, ma prima ancora valoriali e passionali). Proviamo rapidamente a far riferimento ad un caso, piuttosto noto e ripreso da diversi commentatori. Se, dicevamo, nel romanzo è possibile rilevare la comparsa di alcune figure socio-storiche e dell’interesse di Eco per le figure degli eretici, questi elementi tendono ad essere poi soppressi o comunque messi in secondo piano nel film di Annaud del 1986. Mentre invece, come sottolineato anche da Paolo Fabbri¹⁰, sotto un altro e più specifico punto di vista, questa presenza, secondo la nostra ipotesi sarebbe molto più diffusa e invasiva. Lo stesso Umberto Eco in una intervista che è molto circolata anche in rete, ricorda come l’eretico fra’ Dolcino e la sua compagna possano richiamare, rispettivamente, il capo delle Brigate Rosse, Renato Curcio e la sua compagna Mara (Margherita) Cagol¹¹:

“Nel corso della narrazione mi accorsi,” dice Eco, “che emergevano – attraverso questi fenomeni medievali di rivolta non organizzata – aspetti affini a quel terrorismo che stavamo vivendo proprio nel periodo in cui scrivevo, più o meno verso la fine degli anni Settanta. Certamente, anche se non avevo un’intenzione precisa, tutto ciò mi ha portato a sottolineare queste somiglianze, tanto che quando ho scoperto che la moglie di Fra Dolcino si chiamava Margherita, come la Margherita Cagol moglie di Curcio, morta più o meno in condizioni analoghe, l’ho espressamente citata nel racconto. Forse se si fosse chiamata diversamente non mi sarebbe venuto in mente di menzionarne il nome, ma non ho potuto resistere a questa sorta di strizzata d’occhio con il lettore”.

Dunque, in questo caso, il riferimento agli anni '70, ai cosiddetti anni di piombo in Italia e ai capi delle Brigate Rosse servirebbe a Eco più per agevolare un gioco con il lettore. Tuttavia, di nuovo, la questione delle eresie compare come una sorta di “segnale di fondo” per connettere e comunicare, sia con il lettore empirico, per dirla con i termini utilizzati da Eco (1979), che attivare la struttura interna del lettore/autore modello: ancora una volta essa funziona come “attivatore di isotopie”, di linee di forza interne al testo. O anche, come Eco sottolinea proprio nel suo lavoro *Lector in fabula*, possono poi funzionare attivazioni, attraverso queste isotopie, di potenziali “capitoli fantasma”; o approfondimenti di figure attoriali “fantasma” che non necessariamente attraversano la rete testuale del testo-fonte, ma che possono poi dar vita a nuovi capitoli o, meglio, episodi per quanto riguarda la serie. Dunque, la serie nel nostro caso si configurerebbe sì, come abbiamo detto, in forma “centripeta”, tuttavia dotata di un carattere centripeto peculiare: potremmo dire “spiraliforme”, proprio per la sua natura quasi palinsestuale. In cui vengono approfonditi, altri livelli, temi, percorsi narrativi, punti di vista, che accompagnano e fanno da “focalizzazione” su dati momenti e personaggi.

Per continuare con quello che potrebbe, ripetiamo, sembrare uno spunto in apparenza scontato, l'interesse di Eco per i movimenti ereticali, che ovviamente furono un fenomeno centrale che nessuno studioso del Medio Evo potrebbe mai trascurare, emerge invece un'ipotesi ulteriore e più generale: il tema diventa una sorta di sotto-tema portante, ma per poi arrivare a fungere quasi da meta-isotopia, fino ad aiutare lo stesso lavoro romanzesco a proliferare su se stesso.

Ma cosa accade, appunto, nella serie? Gli sceneggiatori ed il regista, in particolare, sembrano, dicevamo, non soltanto aver colto questo sottotema diffuso, ma, rispetto alla precedente esperienza filmica, costituita dal film di Annaud, hanno, come più volte detto, accentuato, sviluppato e ulteriormente diffuso tale tematica: in termini sia narrativi che discorsivi. E hanno trasformato questa rete isotopica di tipo tematico in qualcos'altro. Innanzi tutto, essa è stata sviluppata e ritradotta come struttura di base di un ulteriore universo narrativo (che nel libro era solo accennato e talvolta descritto, e più su di un piano informativo, come dicevamo sopra, con le descrizioni storico-didattiche dei movimenti ereticali o dei diversi avvenimenti del periodo). Universo narrativo talvolta allestito in forma di flashback, con aperture di vere e proprie “finestre” spazio-temporali, composte di “what is” and “what if”: cioè di veri e propri percorsi paralleli, di approfondimento o di rappresentazione di memorie e ricordi, non più solo paradigmatici (di tipo enciclopedico) ma discorsivi (svolgimenti di azioni ulteriori, ricordi, flash, dei protagonisti).

Spesso, infatti, nella serie troviamo irruzioni e citazioni figurative che richiamano altri periodi e situazioni temporali e spaziali diverse, anche se contigue o non lontane sul piano tematico e storico (i Catari di un secolo prima, rispetto alla vicenda narrata), e che vengono a rimescolarsi, nella rappresentazione della serie tv, nelle bande di Fra Dolcino, esse stesse narrate invece in forma di flashback – dato che la vicenda di Fra Dolcino risale anch'essa ad alcuni decenni prima – e che vengono fatte risalire all'epoca della giovinezza di alcuni dei protagonisti; o nel linguaggio della ragazza, che qui, nella serie,

diviene quasi un'eroina protagonista, che parla, significativamente, in occitano; mentre invece nel libro, pur essendo anche in quel caso, accusata di stregoneria, era quasi una "comparsa", nell'avventura erotica di Adso, così come, in modo simile, anche nel film di Annaud.

Dunque, troviamo i riferimenti ad una cultura e ad un immaginario universo cataro, ma questo accade in una forma di tipo "palinsestuale": riferendosi ad avvenimenti che nella storia sono accaduti, dicevamo, quasi un centinaio di anni prima rispetto agli anni '20 del XIV secolo, epoca in cui si svolge la vicenda narrata dalla serie. (Ma il riferimento va allora, con alcuni spunti precisi, anche al ben noto lavoro del grande storico Leroy Ladurie, su "Montaillou il villaggio occitano": con lo studio dei "Catari dopo la repressione" e delle varie forme di "resistenza" nei decenni successivi che seguirono lo stesso annientamento del movimento ereticale). In questo senso, concordiamo con Nicola Dusi quando sottolinea come

"la serie riapre infatti sia il romanzo sia il film e sfrutta entrambe le logiche della transmedialità utili a costruire mondi e ad espanderli. Logiche seriali che, in effetti, erano già presenti nei romanzi e nei sequel scritti da Dumas (e più tardi da Salgari), amati e analizzati da Umberto Eco ben prima di scrivere il suo romanzo d'esordio." (Dusi, 2020, p. 1).

Tuttavia, in che modo essa "riapre", per quanto riguarda il punto specifico che qui ci interessa? Stiamo chiedendo forse troppo alla serie tv? No, assolutamente. E ci pare lo dimostri l'intervista al regista. Gli sceneggiatori, e il regista della serie (e, come afferma, d'altra parte, in un'altra lunga intervista, anche lo stesso John Turturro, protagonista ma anche sceneggiatore appassionato e, sottolinea lui stesso, "ossessionato" dal pensiero di Eco e dal libro), così come, appunto, l'intervista al regista Giacomo Battiato, ma anche le interviste agli altri attori, sembrano confermare questa idea, anche con l'idea di invenzione di "backstories"¹².

Il sottotesto diffuso: temi, e rfigurazioni

Proprio nell'intervista al regista, si sottolinea come egli aveva seguito e studiato il lavoro di Eco; e di come egli si sia specializzato attraverso una tesi di laurea in storia medievale proprio sui Catari. Ed ecco che qui viene fuori il modo in cui si attiva come una sorta di risonanza a partire dal lavoro di Eco. Afferma infatti Battiato, che, chi leggeva Eco allora, ai tempi dell'uscita del romanzo, non poteva andare a fondo su certe tematiche; ma oggi, a quasi quarant'anni dal libro, questo torna ad essere possibile, proprio per una prospettiva e un quadro socio-culturale diverso. Insiste Battiato, sul fatto che, anche se una persona, lettore o spettatore, non ha la cultura per riconoscere i sottotesti, tuttavia la storia e l'indagine, la forma dell'inchiesta, così come la stessa atmosfera, possono aiutare ed essere ripresi nel linguaggio corrente, di oggi. E consentono in questo modo di "riattualizzare" certe tematiche e attivare scenari e atmosfere che prima erano solo sullo sfondo, o presenti in forma virtuale.

Cosa “aggiunge” la serie? Forse, più che aggiungere, essa riapre a nuovi approfondimenti, esplicita e riarticola, a partire dal libro di Eco. Si veda, ad esempio, nel romanzo, l’intenso capitolo intitolato “*Terzo giorno. Dopo Compieta*”, in cui Adso chiede informazioni, in una conversazione con Ubertino, sui movimenti eretici; legge un libro su questo argomento, e poi si ricorda di aver assistito, poco prima del suo incontro con frate Guglielmo, al terribile percorso verso il supplizio di un fraticello eretico, Michele, lungo le strade di Firenze; e infine, in un crescendo, anche in questo caso, quasi allucinatorio, dovuto alla vista di immagini di manoscritti miniati nella biblioteca, viene come trascinato all’incontro amoroso con la giovane contadina. In questo caso l’approfondimento nella serie va nella direzione di una ripresa delle scene dal libro e nella sottolineatura di percorsi storico-culturali, attraverso l’attivazione di nuove figure del mondo, e non solo singoli personaggi. Ma, soprattutto, lo scarto avviene di più rispetto al film di Annaud. Quali elementi invece sono ora presenti o riattivati nella serie tv diretta da Battiato? Sicuramente, possiamo dire, la dimensione (sia sul piano narrativo che tematico) “sociale” e politico-collettiva; dimensione che però ora è anche figurativa: di raffigurazione dei movimenti degli eretici, dei gruppi di contadini o seguaci di Fra Dolcino (uno scontro con gli armati; o le scene collettive di fuga). Inoltre, il lavoro viene condotto anche sulla figura duplice di Anna (non solo per il fatto di essere impersonata, dicevamo, dalla stessa attrice, che interpreta Margherita, Greta Scarano, ma anche perché è, al contempo, figlia di Margherita, l’eretica compagna di Fra Dolcino): Anna, che è al contempo guerriera e vendicatrice, e maga. Una sorta di Diana cacciatrice, dea dei boschi eretica e combattente (uccide due soldati che la inseguono). E qui sembra emergere, come un inciso, un altro sottotesto “competente” con alcuni riferimenti alle ricerche di Carlo Ginzburg, dedicate alle forme mitologiche e culturali delle ideologie “dualiste” che riprendendo tradizioni pre-cristiane e starebbero alla base del pensiero ereticale dei catari.

Ma, al di là di questi incisi, Battiato, e con lui Turturro, raccontano di come la terza stesura della scrittura della serie abbia significato tornare, e cercare di ritrovare, da un lato, a) “lo spirito di Eco”, il più possibile; ma soprattutto ritraducendolo in forma di ritmo e dunque di tipo di racconto per immagini (fatto di raccordi, di montaggio); e, b) la questione delle “passioni medievali”, come afferma il regista. Come trasformare le azioni in passioni? Ma anche, punto importante e, ci pare, tipico delle forme attuali della serialità odierna, in molte parti importanti del libro, Eco parla in continuazione in forma di citazioni e di riferimenti a informazioni (storiche, geografiche), nozioni, situazioni... Esse, nella serie, devono trasformarsi in personaggi dell’azione. Questo può sembrare banale ma è un punto importante. Infine, queste nozioni, e temi, trasformate in personaggi, devono come pulsare delle loro passioni, attivarsi affettivamente rispetto ad un sapere e ad un insieme sia di cognizioni che di valori.

Ecco che allora il regista Battiato (e la cosa viene sottolineata nelle interviste anche agli altri attori, ad esempio a Rupert Everett), insiste sul fatto di come vengano “ritradotti” al contempo i conflitti e la forma dell’inchiesta; la quale, si noti, non è più solo “poliziesca” o da “detective”, ma, specie nella serie, diventa una sorta di “mostrare”, anche visivamente, e sul piano figurativo delle più ampie immagini del mondo, “altre verità”. Si parla così delle

ricchezze della chiesa e della lotta che contro di esse viene condotta; di anni rivoluzionari. Dunque, ecco che si attiva così la relazione e il dibattito anche nei confronti della modernità. Così come lo scontro fra il Papa (Giovanni Ventiduesimo) ad Avignone e i francescani (con l'idea della difesa del pauperismo); e ancora, si diceva, la presenza di sette eretiche che erano certo "radicali" ed "aggressive" (ricordiamo ancora della connessione con il tema odierno del terrorismo, evocato da Eco e poi ripreso anche da Paolo Fabbri).

La povera ragazza contadina, figura che era, certo, presente in Eco, qui diventa una profuga, in fuga dalle guerre e dalle razzie, ma anche legata ai movimenti eretici. Dicevamo, a tale proposito, dell'introduzione della narrazione delle grandi eresie (Catari) ed il legame con le donne predicatrici; e al tempo stesso, il pensiero di una forma di egualitarismo, oltre che di integrazione e di rispetto per profughi e i fuggiaschi e migranti. Tutto questo, chiaramente, viene accentuato, anche nella prospettiva di un prodotto, la serie, il cui carattere è orientato e rivolto anche ad un mercato e ad un pubblico internazionale. E che diventa, così, anche potenzialmente, un modo e una forma di un linguaggio e di un discorso dotato di una capacità di comunicazione popolare, rivolto meglio ad audience più vaste.

Turturro, in questo senso, sostiene come si sia lavorato molto, in fase di stesura della sceneggiatura, proprio per "riportare Eco" e il suo pensiero nella storia; infatti, Turturro nell'intervista afferma che "almeno l'ottanta per cento" dei dialoghi e dei testi viene dal libro. Si tratta quindi, quasi di un lavoro di "depurazione" che al tempo stesso riattiva e amplifica i valori assiologici, così come le isotopie e i livelli narrativi e discorsivi del testo "fonte"; anche, si diceva, di quelle "implicite" o "fantasma".

In che modo avviene questo lavoro? Dicevamo dei temi e delle isotopie tematiche del romanzo che sono tradotte, non solo, ovviamente, in immagini, ma in vere e proprie figure sintetiche: ad esempio, si diceva, il popolo, dei profughi che è anche quello del ricordo di Fra Dolcino in fuga (dunque si tratta di una sorta di attualizzazione che va oltre l'ipotesi stessa proposta da Eco dell'eroe "isolato"). Così come la figura della ragazza cacciatrice nei boschi, figlia di fra Dolcino anch'essa multipla, e tornata a portare giustizia attraverso la vendetta.

In generale, questa trama eretica, non solo, dicevamo, pervade il libro, ma viene moltiplicata e amplificata nella serie. Tuttavia essa sembra fungere, ci pare, come da vero e proprio "mezzo di contrasto": percorso meta-isotopico in grado di mettere in luce valori, e narrazioni ulteriori. E sul piano figurale si vengono a creare così i passaggi dall'espressivo, soprattutto con il ritmo, la tonicità ed un certo tipo di riprese, e di una dimensione cromatica - molto spesso ci si trova nell'oscurità o con tinte spesso molto scure e contrastate -; fino al contenuto (cognitivo, il sapere della libertà; o pragmatico, la guerra e l'azione; o ancora passionale, le forme dell'amore; e, infine, con le promesse di libertà e di giustizia).

Certo, è chiaro, che si ritrovano delle sovrapposizioni con gli stilemi del cinema e della serialità contemporanea (a certi racconti epici da *Games of Thrones*, alla già citata serie *Vikings*, e prima ancora forse a saghe come Robin Hood e fino a citazioni come i super eroi *Avengers*, se pensiamo a certi tratti propri dell'eroina). Ma non dobbiamo dimenticare

che anche questi stilemi traggono a loro volta origine dagli antichi racconti, non solo di eroi e di amori, ma anche relativi alla possibilità di un mondo diverso, “altro” o rovesciato. Mondo che è anche quello dell’“inferno che è già qui” (uno dei miti di fondazione dei Catari) e ai “nuovi cieli e nuova terra” dei Bogomili: noi siamo già in un mondo in cui il demonio ci ha rinchiuso; via via fino al risuonare del “pentitenziagite” di fra Dolcino. E, dunque, di un’apocalisse come testo di riferimento delle eresie: come nuova scoperta, di nascita e di riapertura.

Note biografiche

Federico Montanari, dottore di ricerca, è professore associato, presso l’Università di Modena-Reggio Emilia, di Sociologia dei Processi culturali e comunicativi, dopo avere insegnato in diverse altre università, come il Politecnico di Milano, l’Università di Bologna, ISIA, Iulm Milano, e dopo essere stato visiting scholar presso l’Università della California, San Diego. Si occupa di analisi sociosemiotica applicata alle situazioni di guerra e di conflitto, allo studio degli spazi urbani e delle tecnologie, anche in rapporto agli studi culturali e media studies. Lavora inoltre sulla filosofia del poststrutturalismo. Su questi temi ha scritto diversi libri e articoli, fra i quali: *La forma mediale e seriale della guerra e dei conflitti* (2019); *Immagini coinvolte* (2016); *Morphogenesis and Individuation* (2014, con A. Sarti e F. Galofaro); *Actants, Actors, and Combat Units. The problem of conflict revisited: a semiocultural viewpoint* (2012)

Bibliografia

- Bernardelli, A. e Grignaffini, G. (2017). *Che cos’è una serie televisiva*, Roma: Carocci.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*, Paris: Minuit.
- Deleuze, G. e Guattari, F. (1993). *Qu’est-ce que la philosophie?*, Paris: Minuit.
- Dusi, N. (2014). *Dal cinema ai media digitali*, Milano-Udine: Mimesis.
- Dusi, N. (2016). “Seriality, Repetition and Innovation in Breaking Bad’s Recaps and Teasers”, *Cinergie*, n. 10, pp. 136-147.
- Dusi, N. (a cura di). (2019). *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie Tv*, Perugia: Morlacchi.
- Dusi, N. (2020). “Serializzare lo storyworld: mondi possibili “autoriali””, intervento al convegno “Forme della serialità”, Palermo, 29, 30 gennaio; ora in: *Quaderni del circolo semiologico siciliano*: <https://www.circolosemiologicosiciliano.it/forme-della-serialita/dusi/> (consultato online nel maggio 2020).
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*, Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1980). “Postille al Nome della rosa”, in: *Il nome della rosa*, Milano: Bompiani (ed. 1987).
- Eco, U. (1984a). “Tipologia della ripetizione”, in: Casetti, F. (a cura), *L’immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia: Marsilio.
- Eco, U. (1984b). *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino: Einaudi.
- Eco, U. (2018). *Sulla televisione: scritti 1956-2015*, (a cura di G. Marrone). Milano: La Nave di Teseo.

- Esposito, E. (2013). "Limits of Interpretation, Closure of Communication: Umberto Eco and Niklas Luhmann Observing Texts". In: la Cour A., Philippopoulos-Mihalopoulos A. (a cura di). *Luhmann Observed*, London: Palgrave-Macmillan.
- Eugeni, R. (2010). *Semiotica dei media*, Roma: Carocci.
- Evans, E. (2019). *Understanding Engagement in Transmedia Culture*, London: Routledge.
- Giovannoli, R. (a cura di). (1985). *Saggi su Il nome della rosa*, Milano: Bompiani.
- Grusin, R. (2015). "Radical Mediation", *Critical Inquiry*, Vol. 42, No. 1 (Autumn 2015), pp. 124-148.
- Innocenti, V. e Pescatore, G. (2011). "Architettura dell'informazione nella serialità televisiva", *Imago*, 2011, 3, pp. 135-144.
- Innocenti, V., Pescatore, G., Rosati, L. (2013). "Converging universes and media niches in serial narratives. An approach through information architecture", in *Media Convergence Handbook*, Vol. 2, Chapter: 2. 3, (a cura di). A. Lugmayr, C. Dal Zotto, Berlin: Springer.
- Jenkins, H., Ford, S., Green, J. (2013). *Spreadable Media. Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York: New York University Press.
- Jost, Fr. (2015). *Les nouveaux méchants*, Paris: Bayard.
- Landowski, E. (1989). *La société réfléchie*, Paris: Seuil (trad. it., *La società riflessa*, Roma: Meltemi, 1999).
- Laugier, S. (2019). *Nos vies en series*, Paris : Flammarion.
- Livingstone, S. (2005). *Audiences and Publics*, Chicago: University of Chicago Press.
- Lotman, J. M. (1984). "On the semiosphere", *Sign Systems Studies*, 33(1): 205–229.
- Mittell, J. (2015). *Complex Tv*, trad. it., Roma: Minimum Fax.
- Paolucci, C. (2017). *Umberto Eco: Tra ordine e avventura*, Milano: Feltrinelli.
- Torop, P. e Saldre, M. (2012). "Transmedia space". In: Ibrus, I. and Scolari C. A. (eds), *Crossmedia Innovation: Texts, Markets, Institutions*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012, pp. 25–44.

Note

1 Cfr., ad es., Livingstone, 2005; Evans, 2019.

2 Pensiamo, per quanto riguarda la semiotica e la socio-semiotica agli studi di Landowski, 1989. E in ambito più di una semiotica dei sistemi culturali a studi oramai classici con Lotman, proprio sulla nozione attiva di contesto, cfr. Lotman, 1984. Per una ripresa di Lotman in ambito di studi sui media, Torop, Saldre, 2012. E sull'idea di sistemi che lavorano anche sulla transmedialità e crossmedialità, cfr., Dusi, 2015; 2019; 2020.

3 Cfr., ad esempio, Innocenti, Pescatore, 2011.

4 Per una definizione di ecosistema narrativo, cfr. ancora Innocenti, Pescatore, cit.; Innocenti, Pescatore, Rosati, 2013.

5 In particolare, in Eco, 1984b.

6 Chiaramente le analisi e riletture critiche del *Il nome della rosa* sono innumerevoli. Qui rimandiamo, oltre alle *Postille*, ai *Saggi su Il nome della rosa*; Giovannoli, 1985, e all'edizione del romanzo commentata da Costantino Marmo. Per una discussione relativa ai rapporti fra produzione teorica e produzione non teorica in Eco, cfr., Paolucci, 2017: con una interessante discussione anche sul rapporto creativo fra produzione scientifica e produzione letteraria in Umberto Eco; per Paolucci, il nucleo centrale del pensiero di Eco

consisterebbe nel rapporto dialettico non fra il detto e il non detto, ma fra “ciò che viene detto e ciò che è solo mostrato, magari ad un altro livello”. Cfr., inoltre su questo, e sul rapporto fra dimensione narrativa e figurativa in Eco, Stefano Bartezzaghi in un recente articolo su Repubblica: “https://rep.repubblica.it/pwa/robinson/2020/05/13/news/il_metodo_eco_per_la_rosa256413358/?ref=RHPP BT-BH-IO-C8-P11-S1.8-T1.

7 Cfr., Eco, 2018; Dusi, 2020.

8 Paolo Fabbri, in un recente convegno sul tema della serialità, Palermo (gennaio 2020) suggeriva come gli esiti delle forme della serialità potessero essere quelle dei due poli, della parodia e del metalinguaggio. Su questo, cfr., anche Eco (2018), nel capitolo dedicato alla serialità.

9 Tratto da *Il nome della rosa*, p. 58, Milano: Bompiani, 1980.

10 In diversi interventi in convegni e seminari, ad esempio in occasione della presentazione di una giornata in onore di Umberto Eco, presso il Centro di Scienze Semiotiche dell'Università di Urbino, 21 febbraio 2017, re-inaugurato in memoria di Eco, e diretto dallo stesso Paolo Fabbri.

11 Alessandra Fagioli, “Il romanziere e lo storico. Intervista a Umberto Eco”, *Lettera Internazionale*, 75, 2003, p. 24.

12 Si vedano, rispettivamente, le interviste a John Turturro, in quanto non solo protagonista ma anche co-sceneggiatore e co-produttore, e, appunto, al regista Giacomo Battiato, tutte reperibili sul portale RaiPlay. Ci sembrano molto interessanti anche le interviste agli altri attori come Stefano Fresi (Salvatore), e Greta Scarano (Margherita e Anna), in cui si ribadisce l'importanza dell'inventare “backstories” per motivare le figure dei personaggi (Salvatore che non solo produce la carta ma che parlerebbe quella lingua fatta di tante lingue in quanto sarebbe stato una specie di venditore e povero ambulante). O i caratteri opposti di Margherita e Anna, figlia di Margherita, la moglie dell'eretico Fra Dolcino.