Per un'analisi della transmedialità intra- ed extra-letteraria: *Swann* di Carol Shields

L'adattamento: qualche riflessione preliminare

Nell'epoca delle "convergenze" (Ceserani 2010), dell'interdisciplinarietà e dei dialoghi fra campi di studio differenti, il problema dell'adattamento potrebbe essere paragonato, a prima vista, al fenomeno in fisica dei passaggi di stato della materia. Ogni sostanza, in natura, si trova in un determinato stato di aggregazione, una determinata strutturazione interna, dalla quale dipende anche l'aspetto 'esteriore' della stessa. In determinate condizioni, una sostanza può subire un passaggio di stato, cioè il passaggio da uno stato di aggregazione ad un altro. Tale passaggio non comporta una modificazione sostanziale della composizione della sostanza (la molecola dell'acqua rimane H_2O sia che essa si trovi sottoforma di acqua corrente, vapore o ghiaccio), ma la strutturazione interna delle molecole e la percezione che se ne ha da parte di un osservatore esterno sono profondamente cambiate. Qualcosa di simile, in fin dei conti, accade per le opere artistiche nel momento in cui vengano investite dal procedimento dell'adattamento. In questo caso, si potrebbe paragonare lo stato di aggregazione alla combinazione fra *medium* (opera letteraria, quadro, film, opera musicale) e genere o modo del discorso (tragico, comico, *romance* ecc.), e il passaggio implicherebbe una modificazione, talora anche sostanziale, di questi due elementi. La principale differenza fra i due fenomeni consiste, ovviamente, proprio nella misura di questo cambiamento. Nell'opera artistica, una modificazione delle regole di strutturazione interna implica sempre un cambiamento non innocente anche delle possibili

letture che si possono dare della nuova opera. L'adattamento di un'opera, dopotutto, è non solo una nuova lettura dell'opera di riferimento, ma anche la creazione di un'opera completamente nuova, che può intrattenere molteplici rapporti nei confronti dell'ipotesto di partenza. Se un adattamento non è 'originale' nel senso più letterale del termine, dal momento che esso non ha un'origine propria, in termini romantici, ma trae origine da un 'già detto' ben definibile, tuttavia, nel migliore dei casi, il nuovo testo vive di una vita propria rispetto al punto di partenza, non potendo pur tuttavia prescindere mai completamente da esso.

Uno dei molti tratti con cui si è tentato di descrivere il postmoderno è la generale auto-consapevolezza con cui molte opere, artistiche in senso lato, riflettono sui meccanismi del proprio medium di riferimento[1]. In un'epoca dunque dominata da una transmedialità[2]

---

[1] In merito al problema dei fenomeni di *self-reflexivity* nell'ambito della letteratura postmoderna, si segnalano, fra i numerosissimi, due testi di Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative* (1980) e *A Poetics of Postmodernism* (1988). Un'interessante riflessione che abbraccia queste problematiche relative al mondo delle arti visive è offerta dalla recente pubblicazione di Rosalind Krauss, *Under Blue Cup* (2011).

[2] Rispetto ai fenomeni di intersezione fra media diversi, i termini utilizzati da parte della critica sono eterogenei e non sempre univoci. Per riferirsi ad una generale tendenza all'accostamento di media differenti, il termine 'multimedialità' sembrerebbe quello più generale ma anche più generico. L'idea convogliata dal prefisso 'multi-' indica semplicemente una pluralità, senza alludere, per quanto brevemente, ad un possibile rapporto assunto tra le diverse forme. 'Crossmedialità', per lo più attribuito al funzionamento di piattaforme digitali, tuttavia comincia a specificare in modo più preciso, ma forse anche restrittivo, quell'interazione fra media differenti per cui l'informazione, dispiegata su piani e modalità differenti, risulta da una convergenza, un rimandarsi da un canale all'altro. In ambito accademico, il termine che forse ha avuto maggior fortuna è 'transmedialità', coniato da Henry Jenkins in *Cultura Convergente* (2007). Anche il concetto di 'transmedialità', così come quello di 'crossmedialità', si riferisce ad un'interazione diretta fra media differenti, che si completano vicendevolmente (l'esempio offerto da

sempre più pervasiva, non è quindi raro imbattersi in opere che presentino, al proprio interno, un'anticipazione del proprio possibile adattamento, adattamento che poi, in taluni casi, si è effettivamente verificato. Un esempio di questo tipo è offerto dal romanzo *Swann* della scrittrice canadese Carol Shields, pubblicato nel 1987. Si tratta di un'opera dalla struttura diegetica estremamente complessa, polifonicamente costruito, e che pone anche una drammatizzazione narrativa di uno snodo teorico imprescindibile per la poetica postmoderna, la cosiddetta 'morte dell'autore'[3]. Quello su cui intendo concentrarmi relativamente al rapporto fra questo romanzo e il problema dell'adattamento si può riassumere in due punti. In primo luogo mi interessa evidenziare come l'opera sembri anticipare al suo interno la possibilità di un suo adattamento cinematografico,

---

Jenckins è quello di *The Matrix*, fra film, informazioni su internet per fedelissimi appassionati e gioco virtuale), ma in questo caso l'accento è maggiormente posto sulla dimensione interattiva e partecipativa del fruitore nel processo semiotico e interpretativo. Nello specifico caso che mi accingo ad analizzare, il termine 'transmedialità' mi sembra quello che meglio definisce la complessità dei rapporti che si instaurano in particolare per il primo fenomeno di 'auto-adattamento' che andrò ad analizzare e che definirò come un caso di *mise en abyme* appunto transmediale. Nel caso dell'adattamento cinematografico del romanzo, trattandosi di due opere comunque distinte, l'uso di questo termine potrebbe essere obiettato. Tuttavia, dal momento che dell'adattamento mi interessa analizzare in particolare gli slittamenti semantici e strutturali da una forma all'altra derivanti dal passaggio di *medium*, in relazione ovviamente al fruitore, credo che anche in questo caso il termine 'transmediale' possa essere più proficuo di quello di 'multimediale'.

[3] Appellandosi alla "morte dell'autore" e sulla scorta delle teorie di Foucault, Barthes e Bourdieu, il romanzo *Swann* è stato letto da numerosi critici come la celebrazione parodica di tale fenomeno. La risoluzione dell'enigma legato alla 'vera' Mary Swann, nucleo centrale di un *detective novel* al contrario, non trova un finale svelamento, e sembrano prevalere i discorsi 'altri', ormai irrimediabilmente sovrapposti alla realtà dell'opera della poetessa. Sull'argomento rimando ai saggi di B. Johnson (1995) e Mary Eagleton (2003 e 2005).

scoprendo, al contempo, la finzionalità del proprio impianto mimetico. Questo procedimento si realizza, come cercherò di dimostrare, all'interno dell'ultimo sperimentale capitolo, che mette in campo quella che può essere definita una *mise en abyme* transmediale. In secondo luogo, mi concentrerò sull'effettivo adattamento cinematografico del romanzo che è stato realizzato, per la regia di Anna Benson Gyles, nel 1996, dal titolo omonimo *Swann*. In questo caso, quello che ho intenzione di mettere in luce sono le scelte interpretative che sono state operate all'interno dell'adattamento, scelte che dipendono, a mio avviso, da precise logiche narrative e che hanno delle conseguenze sul trattamento non solo formale, ma anche contenutistico dell'opera.

La *mise en abyme* transmediale come fenomeno di adattamento interno all'opera

Il romanzo *Swann* si suddivide in cinque sezioni, di cui le prime quattro si focalizzano su altrettanti personaggi legati, per ragioni diverse, alla sfuggente e impalpabile protagonista dell'opera. Mary Swann, poetessa immaginaria dell'Ontario, è vissuta qualche decennio prima rispetto al tempo della storia ed è stata autrice di un pugno di poesie dallo stile semplice e tuttavia efficace prima di essere brutalmente uccisa dal marito. Ciascuno dei quattro personaggi, ai quali sono intitolati i capitoli, ha un rapporto per lo più indiretto e di natura intellettuale con la poetessa. Sarah Maloney è una ricercatrice universitaria femminista ed è colei che, come lei stessa afferma, ha "inventato" Mary Swann. Infatti per prima ha dato rilievo critico alla figura della scomparsa poetessa dopo aver scoperto in modo fortuito, nella casa dell'ex fidanzato, il suo unico libro di poesie, *Swann's Songs*. Morton Jimroy sta scrivendo una biografia della poetessa ed è alla ricerca di ogni dettaglio possibile che riguardi la sua vita, comprese tracce materiali (fotografie, diari ecc.) che possano gettar luce su un'esistenza apparentemente insignificante. Rose Hindmarch è la bibliotecaria di Nadeau, il paese natale di Mary Swann, ed è uno dei pochi personaggi ad aver avuto un contatto diretto con Mary Swann.

Frederic Cruzzi è stato l'editore di Mary Swann, cui la stessa si è rivolta, poche ore prima della morte, per consegnargli i suoi versi, scritti su effimeri pezzi di carta. Il filo conduttore che accompagna il lettore attraverso questa multifocalità è la scomparsa progressiva delle tracce materiali ricollegabili a Mary Swann. Questo mistero viene svelato nel quinto capitolo sperimentale, dal momento che si tratta di una sceneggiatura cinematografica avente per soggetto un simposio accademico in cui tutti i partecipanti, fra cui i quattro personaggi principali, vengono derubati delle proprie copie delle poesie di Swann. Il lettore intuisce l'identità del colpevole, ovvero Brownie, ex amante di Sarah, un commerciante di libri rari, il cui scopo è speculare sulla vendita di questi libri ormai diventati introvabili. A questo punto gli studiosi al convegno intraprendono uno sforzo memoriale collettivo per ricostruire, verso per verso, le poesie di Mary Swann.

È proprio quest'ultimo capitolo ad offrire una prima occasione di riflessione sulla transmedialità, in questo caso una intra-transmedialità, dal momento che si tratta di un fenomeno interno all'opera. L'incipit di questo capitolo, una sorta di manifesto della poetica dell'ipotetica/o regista, svela immediatamente il suo carattere *en abyme*. Infatti, all'interno di queste note viene rimarcato non solo il carattere assolutamente finzionale dello script cinematografico, definito opera di fantasia, ma viene altresì denunciato il carattere puramente artificiale e immaginario di tutta la vicenda precedente.

> DIRECTOR'S NOTE: *The Swann Symposium* is a film lasting approximately 120 minutes. The main characters, Sarah Maloney, Morton Jimroy, Rose Hindmarch, and Frederic Cruzzi, are fictional creations, as is the tragic Mary Swann, poète naïve, of rural Ontario. The film may be described (for distribution purposes) as a thriller. A subtext focuses on the more subtle thefts and acts of cannibalism that tempt and mystify the main characters. The director hopes to remain unobtrusive throughout, allowing dialogues and visual effects (and not private passions) to carry the weight of the narrative. (Shields 2006: 231).

Riprendendo le classificazioni più generali di *mise en abyme* proposte da Lucien Dällenbach, possiamo definire le righe appena riportate come un esempio di *mise en abyme* paradossale[4]. Essa si presenta come una porzione limitata di testo, che si colloca separatamente sia rispetto agli altri capitoli del romanzo, sia rispetto a quello in cui è contenuto (dal momento che ne costituisce una nota preliminare). Tuttavia riesce a inglobare complessivamente tutta la struttura del romanzo, conchiudendo i capitoli precedenti in una sorta di antefatto-sceneggiatura, e rivelandone, al contempo, la squisita natura finzionale. Proprio la rottura dello schermo mimetico suggerisce un'ambigua interpretazione. Da un lato avviene la denuncia del carattere immaginario dell'intera storia, e soprattutto del personaggio di Mary Swann, sulla quale gli altri personaggi si erano tanto interrogati per scoprirne il mistero poetico. Dall'altro, tuttavia, tale deflagrazione dello specchio viene introdotta da una delle forme d'arte mimetiche per eccellenza, il film, il quale è teso a riprodurre la realtà mediante i suoi stessi mezzi (immagini, suoni, colori, musiche), e che si traduce, sulla pagina scritta, nella multifocalità del montaggio e del dialogo. Il carattere transmediale di tale *mise en abyme* ci induce al alcune considerazioni rilevanti. Innanzi tutto, la *mise an abyme* si struttura come una vera e propria opera d'arte (in questo caso un'opera cinematografica), il che, secondo Dällenbach, tende a rafforzare il senso della struttura dell'opera principale che la contiene grazie alle qualità di coerenza e unitarietà, intrinseche a qualunque forma artistica. Tuttavia in questo caso l'effetto risulta doppiamente paradossale, nella misura in cui lo script filmico da un lato decostruisce l'effetto di realtà

[4] «Il termine 'mise en abyme' mira a raggruppare un insieme di realtà distinte. Queste ultime […] si riducono a tre figure essenziali che sono la *duplicazione semplice* (frammento che intrattiene con l'opera che lo include un rapporto di similitudine), la *duplicazione all'infinito* (frammento che intrattiene con l'opera che lo include un rapporto di similitudine e che include anch'esso un frammento che … e così di seguito) e la *duplicazione aporistica* [o *paradossale*] (frammento che presumibilmente include l'opera che lo include)» (Dällenbach 1994: 47).

configuratosi nei capitoli precedenti, dall'altro prosegue quella stessa illusione narrativa, sancendone la conclusione. Viene riproposto, in forma dialettica, il complesso rapporto fra fiction e realtà dato dalla compresenza di sfere ontologiche differenti, secondo una struttura a scatole cinesi[5] che possiamo esemplificare utilizzando una rappresentazione insiemistica. All'interno della 'vera' realtà R del lettore, si colloca una dimensione fittizia R' in cui un/a regista allestisce un film intitolato *The Swann Symposium*, dentro la quale trova spazio la dimensione ulteriormente immaginaria R'' del soggetto cinematografico. I quattro capitoli iniziali e il mondo possibile da essi configurato possono considerarsi contemporaneamente sia sul livello R' (rispetto al lettore che non ha ancora letto l'ultimo capitolo) sia su quello di R'' (da una lettura retrospettiva attuata da un lettore giunto all'ultimo capitolo). Inoltre il passaggio da un *medium* all'altro, dalla scrittura narrativa a quella filmica, impone un processo di autoriflessione che esula dai confini della struttura interna per riversarsi sul piano formale, imponendo al lettore una considerazione sulle molteplici possibilità espressive attraverso cui una storia può essere narrata, e convogliando l'attenzione sul piano dello *storytelling*, cui peraltro mira la generale sperimentazione dei processi di focalizzazione ravvisabile in tutto il romanzo. Come abbiamo osservato, questo particolare caso di *mise en abyme*, in quanto prospettato secondo una relazione di paradossalità, non contempla una vera e propria ripetizione della struttura dell'opera, bensì ne implica la prosecuzione dal punto dell'intreccio, prospettandosi al contempo come sua cornice di contenimento: un rapporto che per certi lati può essere assimilato a quello parergonale di matrice derridiana proposto da Luca Berta (Berta 2006)[6]. Inoltre, la paradossalità implica, come

[5] Per una riflessione sulle strutture autoriflessive e sulla compresenza di piani ontologici differenti in tali forme, si rimanda al capitolo *Chinese-Box Worlds* del saggio di Brian McHale (McHale 1987: 112-130).

[6] «Il parergon è letteralmente la cosa o l'opera secondaria, accessoria, l'appendice che si aggiunge ai bordi dell'opera principale, la cornice che ne delimita il confine fra il dentro e il fuori» (Berta 2006: 96).

abbiamo osservato, uno sdoppiamento e commistione di piani ontologici, per cui la *mise en abyme* di *Swann* non si esplica, propriamente sul piano d'azione dei personaggi, ma crea piuttosto una nuova dimensione di realtà, all'interno della quale i suddetti appaiono doppiamente fittizi, prodotti immaginari in un mondo immaginario, elevandone al quadrato il carattere artificiale.

Questa *mise an abyme* transmediale mette in scena sul piano narrativo e mimetico quel rapporto di tensione dinamica che Linda Hutcheon ha evidenziato nella sua trattazione teorica sull'adattamento: quello fra raccontare e mostrare, fra *telling* e *showing* (Hutcheon 2011: 67-78). Oltre all'incipit *en abyme*, l'ultimo capitolo del romanzo amplifica la riflessione transmediale e intermediale presentando, fra un dialogo e l'altro, alcune note di regia che non solo includono alcune azioni dei personaggi, ma soprattutto alcune notazioni riguardanti le inquadrature e la colonna sonora:

> CAMERA pans open highway and fields. Snow is blowing across the road, but houses and barns can be glimpsed in outline. MUSIC, an alto clarinet, makes a jaunty counterpoint to the rather laconic conversation. (Shields 2006: 232)

Siamo di fronte ad un vero e proprio meccanismo rappresentativo che tenta di eludere i limiti della rappresentazione narrativa facendo riferimento alle potenzialità delle tecniche cinematografiche. Infatti, come ricorda Hutcheon, quest'ultime evidenziano «uno dei principali vantaggi […]: l'uso di un medium multimediale che tramite la mediazione della macchina da presa può dirigere o espandere le possibilità della nostra percezione» (Hutcheon 2011: 73-74).

Per chiudere la riflessione sull'autoreferenzialità transmediale di *Swann*, l'incipit dell'ultimo capitolo che abbiamo ricordato all'inizio pone, fra le sue righe, due problemi sui quali rifletterò fra poco riferendomi al 'vero' adattamento cinematografico: il genere (inteso come genere del discorso) e la focalizzazione. Esplicitando una possibile definizione del film in quanto thriller, la voce narrante mette in scena il problema della riaccentuazione non solo insita nel passaggio

da un *medium* all'altro (Hutcheon 2011: 70) ma anche dipendente da ragioni pragmatiche (la citata "distribuzione"), che tuttavia influiscono in modo profondo anche sulle scelte strutturali di articolazione dell'opera. Inoltre, questa indicazione contiene un alto potenziale metariflessivo, in cui, con un'ironia tutta postmoderna, si gioca sulla popolarità di determinati generi di consumo, con l'assunzione da parte della letteratura alta di determinate 'etichette' laddove, in realtà, si decide di superare proprio i confini di quella dicitura, mettendone in luce i limiti sia strutturali che ermeneutici. Inoltre, la dichiarazione di poetica riferita alla regia introduce un elemento di riflessione sul principio di focalizzazione, che costituisce uno degli aspetti fondanti dell'intera architettura diegetica del romanzo.

Rifocalizzazioni e riformulazioni nell'adattamento cinematografico: *Swann* di Anna Benson Gyles

Passo ora al secondo aspetto che voglio affrontare, che riguarda, in maniera più prossima, il problema dell'adattamento. Quella che intendo tentare è una lettura dell'adattamento cinematografico di *Swann* in relazione al rispettivo romanzo secondo due tagli principali. Il primo concerne il problema della focalizzazione, del punto di vista, l'impianto narratoriale che pertiene alla dimensione formale delle due opere; il secondo riguarda gli eventuali passaggi semantici, gli slittamenti, i cambiamenti che vengono operati nel passaggio da una forma all'altra.

Per quanto riguarda i dispositivi di focalizzazione, si evince una precisa strategia rappresentativa espressa dalle scelte operate dalla regista. Dei quattro protagonisti del romanzo, vengono messi in primo piano solamente i personaggi femminili, Rose e Sarah, mentre Cruzzi e Jimroy assumono il ruolo di figure di contorno, comparse brevi e fugaci del tutto private del ruolo narrativo, anche cruciale, che essi hanno nel romanzo. Infatti è proprio in questo che risiede anche la principale differenza fra il romanzo e il film, una differenza che risulta decisiva per quanto riguarda il significato della riscrittura filmica della trama di

questo romanzo. Nel testo di Shields, il principale elemento che conferisce indeterminatezza alla figura autoriale di Mary Swann consiste nello scoprire, da parte del lettore, che i versi della poetessa sono stati parzialmente riscritti e modificati in seguito ad un incidente occorso agli effimeri pezzi di carta su cui erano scritte le poesie. Nel romanzo questo incidente è attribuito ai coniugi Cruzzi, rendendoli in questo modo un perno, un fulcro della trama. Inoltre lo scatto d'ira in preda cui cade Cruzzi, che colpisce la moglie, responsabile ingenuamente del danno, si lega inscindibilmente alla tematizzazione della violenza maschile già avviata con il ricordo dell'omicidio di Mary Swann. Nel film, invece, questa azione (l'incidente e la successiva ricostruzione) viene attribuita a Rose, la quale viene investita di una funzione di creazione/salvazione memoriale che nel romanzo viene invece equamente distribuita fra tutti i personaggi. Inoltre l'azione mistificante viene svelata allo spettatore all'interno di una conversazione fra Rose e Sarah che rimarrà privata, quasi si trattasse di un segreto femminile, un patto di alleanza stipulato fra le due protagoniste, cui non partecipano gli altri personaggi. Si impone quindi una lettura femminile dell'opera indubbiamente inscritta anche nel romanzo di riferimento, eppure completamente reinterpretata da parte del film. Infatti nel romanzo è Sarah a farsi portatrice di un pensiero femminista che traspare tanto dalla sfera lavorativa quanto da quella privata. Nel film Sarah viene invece riconfigurata all'interno di un plot tipicamente *romance*, che si conclude in un *happy ending* deproblematizzato proprio rispetto alla rappresentazione della condizione femminile. Non solo il personaggio viene inserito all'interno di un triangolo amoroso quasi inesistente nel romanzo, ma proprio la riuscita di questo plot la induce ad abbandonare il progetto di scrivere il libro su Mary Swann, lasciando che sia Rose l'unica effettiva depositaria del segreto della poetessa.

Queste riformulazioni della trama rimandano a quel problema, cui ho brevemente accennato poc'anzi, dei generi. Come puntualizzato anche da Hutcheon, «il passaggio dalla modalità narrativa a quella mostrativa può anche comprendere un cambio di genere» (Hutcheon 2011: 77). In questo caso, è ben nota la predilezione da parte del pubblico, specie femminile, per la commedia romantica, e benché in questo

caso il film venga definito come un thriller (anche da parte della 'reale' distribuzione), l'inserimento di una storia d'amore, specie se a lieto fine, di certo non guasta. Qualcosa di analogo riguarda un altro dato di sfasamento particolarmente interessante, che concerne la rappresentazione dell'ambiente universitario. Il mondo accademico, ben riconoscibile e presente all'interno del romanzo, svanisce quasi del tutto per quanto riguarda il film, per essere parzialmente sostituito con quello editoriale. Le ragioni di tale scelta, anche in questo caso, si legano probabilmente al gusto del pubblico del grande schermo: l'università viene percepita come stantia, meno duttile e appetibile non solamente per quanto riguarda i possibili intrecci (a differenza di quanto accade nella ricca tradizione romanzesca del *campus novel*), ma soprattutto per quel che riguarda la messa in scena visiva, nonché la rappresentazione di scene 'sociali' o di gruppo. Nel romanzo Sarah è un'accademica di successo, ha una cattedra di *Women Studies* presso l'Università di Chicago e ha conquistato un vasto pubblico di lettori con la pubblicazione della sua tesi di dottorato *The Female Prism*. Nel film Sarah è più informalmente una scrittrice, che partecipa a cocktail party e vernissage. Nel romanzo il simposio accademico acquisisce una funzione fondante: non solo è l'oggetto della sceneggiatura filmica finale, ma in esso si compie anche la complessa dinamica di sparizione e ricostruzione memoriale su cui è imperniato l'intero intreccio. Nel film l'ambientazione universitaria viene parzialmente sostituita nella scena finale dalla biblioteca di Nadeau. Questo cambio di ambientazione acquisisce un notevole rilievo nel processo di accentuazione della figura di Rose. Tuttavia esso al contempo contiene alcune discrepanze più specifiche rispetto alla costruzione della stessa trama filmica. Nel libro tutto il materiale legato a Mary Swann (dai manoscritti al diario ai testi) viene rubato, cosicché l'atto di ricostruire a memoria i versi perduti assume un significato assolutizzante. Nell'adattamento cinematografico il diario (nel quale, a differenza del romanzo, sono contenuti alcuni versi della poetessa) non viene rubato, né tantomeno i manoscritti che dovrebbero essere in mano a Sarah. Dunque la ricostruzione finale pare essere più un espediente per la performance finale, la recita a memo-

ria da parte di Rose dell'ultima poesia, che nel libro occupa l'ultima pagina.

È infine particolarmente interessante uno strumento formale attraverso cui l'adattamento cinematografico riprende, a livello isotopico, il tema della poesia finale, *Lost Things*, una meditazione sul tema della perdita con cui si chiudono sia la narrazione romanzesca che il film. Si tratta di una breve scena, riproposta più volte allo spettatore, ambientata all'interno di un centro di smaltimento rifiuti: l'inquadratura coglie alcuni libri che vanno al macero, e l'obiettivo della cinepresa si sofferma sul gorgo grigio torbido di materiale che viene a prodursi dalla distruzione dei pezzi di carta. Questa scena viene inizialmente mostrata allo spettatore senza un apparente motivo, cioè in un momento in cui essa non pare legarsi ad alcuna situazione specifica. La stessa inquadratura viene tuttavia riproposta nel momento in cui Brownie, l'ex amante di Sarah, si rivela essere il colpevole del furto di tutte le copie dei *Swann's Songs*. Il personaggio distrugge una ad una le copie rubate, lasciandone superstite solamente una. Quest'immagine appare efficace nel dare forma a quella sensazione di svanimento, di perdita, di sommersione del quotidiano che la poesia finale di *Swann* lascia immaginare al lettore. La carrellata di correlativi che il componimento propone trova in quest'immagine, dal sapore industriale e post-industriale allo stesso tempo, un'efficace reinterpretazione. Inoltre, essa modifica in modo sostanziale le motivazioni del furto del personaggio dal romanzo rispetto al film (là si trattava della volontà di guadagno, qui di vendetta amorosa nei confronti di Sarah), andando pertanto a sostegno di quel *romance plot* che il film decide di sviluppare.

Per concludere, ho cercato di dar conto delle riflessioni che mi hanno indotto a considerare il caso di *Swann* alla luce della teoria degli adattamenti. Ciò che ho cercato di mettere in luce relativamente a questo *case study*, è l'interessante comparazione fra un'operazione di adattamento interno all'opera, che complica in questo caso l'assetto ontologico e narratoriale del romanzo, ed un'operazione di adattamento esterno all'opera stessa, che necessariamente semplifica, interpreta e sceglie uno dei possibili *pattern* narrativi, uno fra i tanti che l'opera di riferimento propone.

Bibliografia

Berta, Luca, *Oltre la mise en abyme. Metatestualità fra letteratura e filosofia*, Bergamo, Franco Angeli, 2006.

Ceserani, Remo, *Convergenze: gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Mondadori, 2010.

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (1977), trad. it. *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994.

Eagleton, Mary, *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

Ead., "Carol Shields and Pierre Bourdieu: Reading *Swann*", *Critinque*, 44/3 (Spring 2003): 313-328.

Hutcheon, Linda, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, New York – London, Methuen, 1980.

Ead., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.

Ead., *A Theory of Adaptation* (2006), trad. it. *Teoria degli adattamenti: i percorsi delle storie fra letteratura cinema e nuovi media*, Roma, Armando editore, 2011.

Jenkins, Henry, *Convergence Culture* (2006), trad. it. *Cultura Convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

Johnson, Brian, "Necessary Illusions: Foucault's Author Function in Carol Shields' *Swann*", *Prairie Fire*, 16/1 (Spring 1995): 56-70.

Krauss, Rosalind, *Under Blue Cup*, MIT Press, 2011.

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York – London, Methuen, 1987.

Shields, Carol, *Swann: A Mystery* (1987), ed. cons. *Mary Swann*, London, Harper Perennial, 2006.

Filmografia

Swann, Dir. Anna Benson Gyles, Canada, 1996.

L'autrice

Beatrice Seligardi

Dottoranda in Letterature euroamericane presso l'Università degli studi di Bergamo. Partecipante al programma dottorale europeo PhDnet in Literary and Cultural Studies.

E-mail: beatrice.seligardi@unibg.it

L'articolo

Data invio: 31/08/2012
Data accettazione: 20/09/2012
Data pubblicazione: 30/11/2012

Come citare questo articolo

Seligardi, Beatrice, "Per un'analisi della transmedialità intra- ed extra-letteraria: *Swann* di Carol Shields", *Between*, II.4 (2012), http://www.Between-journal.it