



IVANA CALCEGLIA

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
icalceglia@unior.it

DA *MARIANELA* A *NELA* (RAYCO PULIDO RODRÍGUEZ)

UNA PROPOSTA DI ANALISI DEL PROCESSO DI ADATTAMENTO GRAFICO DEL ROMANZO GALDOSIANO

Riassunto

L'articolo propone un'analisi del processo di adattamento grafico realizzato da Rayco Pulido Rodríguez nel 2013 del romanzo *Marianela* (1878) di Benito Pérez Galdós, e intitolato *Nela. Una adaptación gráfica de la novela Marianela de Benito Pérez Galdós*. Particolare attenzione viene data alle modalità di riformulazione e ai meccanismi di riscrittura grafica applicati da Pulido in fase di adattamento, e relativi ai livelli formale, strutturale e linguistico del testo. Obiettivo del lavoro è individuare e analizzare tali meccanismi di rielaborazione grafica, e dimostrare l'influenza esercitata dal nuovo contesto di ricezione sul processo di adattamento testuale. Pertanto, ad una prima parte introduttiva sul concetto e sul processo di "adattamento", seguirà l'analisi dell'ipertesto e la comparazione tra questo e l'ipotesto di riferimento.

Abstract

The paper analyzes the graphic adaptation process of the novel *Marianela* (Benito Pérez Galdós, 1878) carried out by Rayco Pulido Rodríguez in 2013. Particular attention has been given to the reformulation methods and the graphic rewriting mechanisms applied by Pulido during the adaptation phase and related to the formal, structural and linguistic levels of the text. The paper aims at analyzing graphic rewriting mechanisms and demonstrating the influence of the new receptive context on the adaptation process. Therefore, an introduction on the concept and the process of "adaptation" will be followed by the analysis of the hypertext, and the comparison between this one and the related hypotext.

1. Introduzione al concetto di "adattamento"

Gérard Genette definisce l'adattamento come un cambio nella modalità narrativa di un testo, una variazione nella forma con cui viene

enunciato il contenuto di un'opera e, dunque, il passaggio da un testo di partenza detto "ipotesto" ad uno finale chiamato, invece, "ipertesto"¹. Un adattamento appare, pertanto, come una rielaborazione formale in grado di stabilire un legame tra due testi, ciascuno dei quali risulta dotato di una propria autonomia strutturale e argomentativa. Ciò, se da un lato evidenzia la versatilità del processo di riscrittura testuale, dall'altro mostra la tendenza, da parte della critica, a considerare l'adattamento come un'espressione artistica di secondo ordine², un esempio di paraletteratura dalla valenza estetica generalmente inferiore rispetto a quella del testo di partenza.

In ambito iberico, M^a Victoria Sotomayor Sáez, in un saggio del 2005 intitolato "Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias", riprende la visione genettiana e, alla varianza formale – e, dunque, al *modo* in cui una storia viene raccontata –, aggiunge un cambio in altre due categorie essenziali in una narrazione, quali il tempo narrativo e la voce narrante. Pertanto, secondo la studiosa, un adattamento è definibile come una riformulazione testuale basata su un processo di manipolazione non solo formale ma anche argomentativa, nettamente distinta dalla 'versione' caratterizzata, invece, solo da un cambio formale e, dunque, per certi versi più vicina ad una traduzione intersemiotica che a una riformulazione del testo di partenza:

La adaptación es una forma de intertextualidad en tanto que siempre hay un texto primero (hipotexto) que se modifica para hacerlo corresponder con un nuevo contexto de recepción, de donde resulta un segundo texto adaptado (hipertexto). Supone una transformación directa en la línea que hemos mencionado anteriormente (contar lo mismo de otra manera) con la inclusión necesaria de la finalidad: se transforma para facilitar su lectura a un público determinado. La versión sólo da cuenta de la transformación producida, en especial la que afecta al modo de presentación de un texto, o sea, a su código genérico. En definitiva, lo que define a la adaptación es la presencia de un receptor

¹ G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid 1989, p. 311.

² L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York-London 2006, p. XI.

específico, y, como forma de intertextualidad que es, puede utilizar todo un abanico de procedimientos para el logro de su propósito³.

Stando alle parole della studiosa, un adattamento rappresenta una sorta di trasformazione “intra-modale”⁴, un processo di riformulazione testuale che avviene all’interno della stessa modalità narrativa e che è determinato, nella maggior parte dei casi, dalle caratteristiche del nuovo ricettore e, in particolare, dalle sue conoscenze pregresse e dalle competenze linguistico-letterarie. Al contrario, la versione, maggiormente caratterizzata da un cambio nel “supporto” espressivo impiegato nella trasmissione del messaggio, costituisce un esempio di trasformazione “inter-modale”⁵, indipendente dal nuovo contesto di ricezione e dal nuovo ricettore. Inoltre, alle riflessioni sulla fase ideativa e (ri)creativa del processo di riscrittura, la studiosa affianca anche questioni legate al momento comunicativo e ricettivo del nuovo testo, evidenziando come il reale valore di un adattamento risieda, in realtà, nella sua capacità di adeguarsi all’immaginario culturale del nuovo destinatario e, più in generale, al contesto sociale di arrivo. La riscrittura di un testo costituisce, pertanto, un processo ermeneutico prima ancora che creativo, vista la preponderanza della ri-significazione sulla ri-codificazione, maggiormente centrale, invece, nel processo di versione. Adattare un testo comporta, pertanto, una sua interpretazione creativa continua, un lavoro costante di sofisticazione testuale capace di generare quello che la studiosa canadese Linda Hutcheon definisce “a work that is second without being secondary”⁶, ossia una riformulazione del testo di partenza e non una sua semplificazione.

Oltre ad una potenziale definizione, Sotomayor Sáez propone anche una sistematizzazione del fenomeno e individua una serie di

³ M^a Victoria Sotomayor Sáez, “Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias”, en *Revista de Educación*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: Centro de Publicaciones, núm. extraordinario 2005, p. 223.

⁴ G. Genette, *op. cit.*, p. 356.

⁵ *Ibidem*.

⁶ L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 9.

meccanismi di manipolazione testuale maggiormente impiegati in fase di adattamento quali: la riduzione testuale, la soppressione di episodi e di storie secondarie, il taglio degli elementi linguistici e argomentativi non fondamentali nella diegesi principale, la sostituzione di parti narrate con dialoghi e, più in generale, l'uso del discorso diretto, l'introduzione di elementi come personaggi, ambientazioni ed esperienze familiari per il nuovo lettore e, infine, frequenti commenti e segmenti riepilogativi della narrazione principale⁷. Inoltre, la studiosa individua quattro categorie di ipotesti particolarmente adatti alla riscrittura, quali: il racconto folclorico-popolare, un classico della letteratura universale, un classico della narrativa di avventura e, infine, un classico della letteratura infantile. Centrale, in questa sede, è l'adattamento di un classico della letteratura universale, ossia di un ipotesto in cui sono presenti rimandi evidenti al contesto sociale e culturale di scrittura. Un suo adattamento implica, infatti, una rielaborazione non solo del livello formale ma anche di quello argomentativo così da innovare il contenuto dell'ipotesto e adeguarlo al contesto di ricezione dell'ipertesto⁸. Da un punto di vista narrativo e strutturale, un adattamento nasce, dunque, da una combinazione di una invarianza tematica con una varianza materiale e, in alcuni casi, argomentativa dei fatti narrati⁹, stabilendo un dialogo costante tra il testo di partenza e quello di arrivo e, di conseguenza, una evidente relazione intertestuale tra i due. Detto in altri termini, un adattamento conserva il contenuto del testo di partenza ma non il suo contenitore, dal momento che una sua riscrittura si basa sostanzialmente su manipolazioni che interessano soprattutto il livello strutturale e formale del testo di partenza, dando vita a una sorta di rielaborazione intersemiotica¹⁰.

L'adattamento grafico di un testo narrativo è un esempio interessante di trasformazione "mista" collocabile, cioè, a metà strada tra una

⁷ M^a Victoria Sotomayor Sáez, *art. cit.*, pp. 224-225.

⁸ *Ibid.*, p. 225.

⁹ L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰ Cfr. L. Hutcheon, *op. cit.*

pratica intra-modale e una inter-modale, dal momento che una sua riscrittura, oltre ad una varianza argomentativa, comporta un cambio nella modalità narrativa e, in concreto, il passaggio da un testo di natura completamente verbale ad uno iconico-verbale, data la duplicità formale dell'ipertesto, ossia un *graphic novel*¹¹.

Un esempio interessante di riscrittura "mista" di un romanzo è *Nela*, adattamento grafico del romanzo galdosiano *Marianela* (1878) realizzato dal disegnatore canario Rayco Pulido Rodríguez nel 2013.

2. Da *Marianela* a *Nela*. Una proposta di analisi dell'adattamento grafico del romanzo galdosiano¹²

Nela. Una adaptación gráfica de la novela Marianela de Benito Pérez Galdós rappresenta un esempio di riscrittura mista che nasce, cioè, dalla unione di variazioni intra-modali ed inter-modali che interessano tanto la sfera formale quanto quella argomentativa del testo di partenza. Infatti, l'adattamento non solo prevede un cambio nella forma e nella modalità narrativa seguita, ma anche variazioni di natura tematica e argomentativa evidenti già a partire dal paratesto e, in particolare, dal titolo. Se *Marianela*, titolo dell'ipertesto, rimanda alla protagonista della

¹¹ Per un approfondimento della forma-*graphic novel/novela grafica* cfr.: D. Barbieri, *Semiotica del fumetto*, Carocci editore – Bussola, Roma 2017; J. Baetens, H. Frey, *Graphic Novel. An Introduction*, Cambridge University Press, New York 2015; J. M. Díaz de Guereña, *Hacia un cómic de autor. A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*, Publicaciones de la Universidad de Deusto, Bilbao 2014; S. García (Coord.), *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*, Errata naturae editores, Madrid 2013; S. Weiner, *Faster Than A Speeding Bullet: The Rise of the Graphic Novel*, Second Edition – Introduction by Will Eisner, NBM Publishing Company, New York 2013; J. M. Trabado, *Antes de la novela gráfica. Clásico del cómic en la prensa norteamericana*, Ediciones Cátedra – Signo e Imagen, Madrid 2012; W. Eisner, *El cómic y el arte secuencial. Teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo. Versión ampliada con la impresión digital*, NORMA Editorial, Barcelona 2007 [Traduzione spagnola di Enrique S. Abulí].

¹² Le edizioni consultate in questa sede sono: B. Pérez Galdós, *Marianela*, Edición de Francisco Caudet, Ediciones Cátedra, Madrid 2016; R. Pulido Rodríguez, *Nela. Una adaptación gráfica de la novela Marianela de Benito Pérez Galdós*, Astiberri Ediciones, Bilbao 2013 [Le pagine del volume non sono numerate, per cui il riferimento in nota per ogni citazione tratta dal *graphic novel* si riferirà al numero progressivo delle tavole dei singoli capitoli].

narrazione e, in un certo senso, alla sua storia personale e al suo amore per Pablo, il titolo dell'ipertesto ne costituisce una rielaborazione in cui, al diminutivo del nome della protagonista l'autore affianca un sottotitolo dalla funzione esplicativa con cui comunica al nuovo lettore ideale che il *graphic novel* non è, in realtà, un'opera completamente originale bensì un adattamento grafico la cui natura formale iconico-verbale è diversa da quella del testo di partenza, completamente verbale. Inoltre, oltre ad una variazione nel modo, l'ipertesto presenta una varianza anche nel tempo e nella voce della narrazione, determinando un cambio nell'intreccio, e quindi nella sequenza cronologica del racconto, con frequenti casi di analepsi e prolessi. La *fabula*, invece, si conserva intatta nel passaggio dall'ipotesto all'ipertesto, fatta eccezione per alcuni passaggi e personaggi secondari che mancano del tutto nell'adattamento poiché poco funzionali al fluire della storia.

In entrambi i testi, la protagonista è Marianela/Nela, un'adolescente di sedici anni orfana, minuta e deforme che si innamora di Pablo Penáguilas, giovane cieco dalla nascita che accompagna e serve da *lazarillo*. L'idillio amoroso tra i due giovani si interrompe in seguito all'operazione che ridarà la vista all'uomo, e alla decisione improvvisa di questi di sposare sua cugina Florentina, causando la morte di Marianela. La storia è ambientata per metà a Socartes, cittadina mineraria, e per metà ad Aldeacorba, zona rurale dove vivono don Francisco Penáguilas e suo figlio Pablo.

Benito Pérez Galdós pubblica il romanzo *Marianela* nel 1878 e, come segnala Joaquín Casalduero:

Discorre, pues en dos direcciones completamente distintas. De un lado tenemos el idilio entre Nela y Pablo, y de otro el problema social, que presenta la vida del proletariado y la actitud de los ricos ante la miseria. Estos dos temas a primera vista se presentan totalmente independientes el uno del otro¹³.

¹³ Citato in W. T. Pattison, *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1954, p. 114.

Si tratta, pertanto, di una *novela de tesis*, di un romanzo ideologico in cui l'autore affronta alcune questioni di natura sociale ed etica legate, essenzialmente, all'incontro tra classi sociali differenti e, in concreto, tra la borghesia e il proletariato nella Spagna di fine 800. A tali aspetti di natura ideologica, si affiancano elementi propri del Costumbrismo – come la descrizione dettagliata dell'ambientazione *norteña* e della vita nella regione cantabrica –, e del Romanticismo¹⁴, soprattutto nelle pagine dedicate all'amore non corrisposto di Marianela per Pablo, e alla morte della giovane per il dolore causatole dal rifiuto dell'uomo. A livello strutturale, il romanzo è diviso in ventidue capitoli in cui, alla diegesi principale incentrata sui personaggi di Marianela e Pablo, affianca una serie di diegesi secondarie e parallele relative ad altrettante figure coinvolte nella storia e, in particolare, ai fratelli Golfín, a Celipe e a Florentina. Inoltre la narrazione del romanzo, il cui inizio in *medias res* porta il lettore nel nord della Spagna in viaggio con don Teodoro Golfín, è affidata ad un narratore extradiegetico onnisciente.

L'adattamento grafico realizzato da Pulido Rodríguez è composto, invece, da ventuno capitoli più una sorta di prologo inserito dall'autore nella parte finale del *graphic novel*, immediatamente dopo l'epilogo. Il numero di capitoli in cui è diviso l'ipertesto risulta inferiore rispetto a quello dell'ipotesto per la soppressione, nell'adattamento, del quinto capitolo del romanzo intitolato "Trabajo. Paisaje. Figura" e dedicato alla descrizione della vita e del lavoro nelle miniere. Inoltre, l'autore modifica l'intreccio del romanzo di partenza cambiando l'ordine di alcuni capitoli e, nello specifico, del IX e del X intitolati, rispettivamente, "Los Golfines" e "Historia de dos hijos del pueblo".

"Trabajo. Paisaje. Figura", quinto capitolo del romanzo, come indica già il titolo, introduce il lettore al *lavoro* nelle miniere di Socartes, al *paesaggio* di Aldeacorba e alla *figura* di Pablo Penáguilas. In questa parte del romanzo, le descrizioni avvengono, generalmente, su un piano figurato della narrazione dal momento che l'autore utilizza almeno tre differenti tropi per descrivere i luoghi dell'azione, quali la metafora, la similitudine e la personificazione.

¹⁴ F. Caudet, *Introducción*, en B. Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 50.

Nella rielaborazione grafica, il capitolo manca completamente, rappresentando una vera e propria perdita, un'erosione dell'ipotesto dovuta, probabilmente, al carattere secondario e poco funzionale della descrizione all'avanzamento della storia. Nel corso dell'adattamento non mancano, infatti, casi di trasposizione grafica di tropi e figure retoriche e, in particolare, di metafore, di comparazioni e di metonimie. Particolarmente interessante è, ad esempio, la resa grafica del seguente passo del capitolo XIV del romanzo in cui Galdós, per introdurre il personaggio di Florentina, si serve di una metafora il cui carattere figurato viene modulato nel corso delle pagine fino a trasformarsi in una similitudine:

La Nela sintió que las ramas se agitaban a su derecha; miró... ¡Cielos divinos! Allí estaba, dentro de un marco de verdura, la Virgen María Inmaculada, con su propia cara, sus propios ojos, que al mirar reflejaban toda la hermosura del Cielo. La Nela se quedó muda, petrificada, con una sensación en que se confundían el fervor y el espanto. No pudo dar un paso, ni gritar, ni moverse, ni respirar, ni apartar sus ojos de aquella aparición maravillosa. Había aparecido entre el follaje, mostrando completamente todo su busto y cara. Era, sí, la auténtica imagen de aquella escogida doncella de Nazareth, cuya perfección moral han tratado de expresar por medio de la forma pictórica los artistas de diez y ocho siglos, desde San Lucas hasta los contemporáneos. La Humanidad ha visto a esta sacra persona con distintos ojos [...] Pasado el primer instante de estupor, lo que ante todo observó Marianela, llenándose de confusión, fue que la bella Virgen tenía una corbata azul en su garganta, adorno que ella no había visto jamás en las Vírgenes soñadas ni en las pintadas. Inmediatamente notó también que los hombros y el pecho de la divina mujer se cubrían con un vestido en el cual todo era semejante a los que usan las mujeres del día. Pero lo que más turbó y desconcertó a la pobre muchacha fue ver que la gentil imagen estaba cogiendo moras de zarza... y comiéndoselas. Empezaba a hacer los juicios a que daba ocasión esta extraña conducta de la Virgen, cuando oyó una voz varonil y chillona que decía: -¡Florentina, Florentina!¹⁵

¹⁵ B. Pérez Galdós, *op. cit.*, pp. 174-176.

Nel riformulare graficamente tale passaggio, Pulido Rodríguez si serve di due tavole che corrispondono alla terza e alla quarta pagina del quattordicesimo capitolo in cui è diviso il *graphic novel*. Nella prima tavola, composta da una sola immagine, l'autore inserisce una rappresentazione della metafora presente nella prima parte della citazione, mentre nella seconda, attraverso quattro vignette di pari dimensioni, rende l'attenuazione del grado della metafora e la successiva sua trasformazione in una similitudine:



Fig. I – 14. “De cómo la Virgen María se le apareció a la Nela”, tavole 3 e 4¹⁶

Il passaggio tra i due tropi, ossia dalla metafora alla comparazione, è segnato dallo sdoppiamento, nell'ultima vignetta della seconda tavola, della sovrapposizione tra l'immagine della donna e quella della Vergine inserita nella prima tavola, e rappresentativa del processo di trasposizione simbolica di un'immagine reale con una immaginaria

¹⁶ R. Pulido Rodríguez, *op. cit.*, cap. 14, tavole 3-4.

alla base della metafora. L'attenuazione del tropo, la sua successiva trasformazione in una similitudine e, infine, la separazione netta tra le due immagini con ritorno della narrazione al piano reale sono visibili, invece, nella seconda tavola e riferibili al cromatismo utilizzato dal disegnatore. Infatti, se il dorato è il colore della Vergine (e, più in generale, di quanto è riconducibile nella narrazione alla spiritualità) e la combinazione tra il bianco e nero rappresenta, invece, la terrena Florentina, la compresenza dei tre colori nelle prime tre vignette della seconda tavola e l'uso del solo bianco e nero nella quarta e ultima segnano, rispettivamente, il passaggio dalla metafora alla similitudine e quello della narrazione da un piano figurato a uno reale.

Altro esempio interessante di resa grafica di una figura retorica e, in concreto, di una metonimia riguarda il paragrafo iniziale del capitolo XVI del romanzo intitolato "La promesa". Qui Galdós descrive gli atti precedenti all'operazione alla vista di Pablo, soffermandosi sul personaggio di Teodoro Golfín e, in particolare, sul suo lavoro di oftalmologo:

En los siguientes días no pasó nada; mas vino uno en el cual ocurrió un hecho asombroso, capital, culminante. Teodoro Golfín, aquel artífice sublime en cuyas manos el cuchillo del cirujano era el cincel del genio, había emprendido la corrección de una delicada hechura de la Naturaleza. Intrépido y sereno, había entrado con su ciencia y su experiencia en el maravilloso recinto cuya construcción es compendio y abreviado resumen de la inmensa arquitectura del universo. Era preciso hacer frente a los más grandes misterios de la vida, interrogarlos y explorar las causas que impedían a los ojos de un hombre el conocimiento de la realidad visible. Para esto había que trabajar con ánimo resuelto, rompiendo uno de los más delicados organismos: la córnea; apoderarse del crystalino y echarlo fuera, respetando las hialoides y tratando con la mayor consideración al humor vítreo; ensanchar con un corte las dimensiones de la pupila, y examinar por inducción o por medio de la catóptrica el estado de la cámara posterior. Pocas palabras siguieron a esta audaz expedición por el interior de un mundo microscópico, empresa no menos colosal que medir la distancia de los astros en las infinitas magnitudes del espacio. Mudos y espantados presenciaban el caso los individuos de la familia. Cuando se

espera la resurrección de un muerto o la creación de un mundo, no se está de otro modo. Pero Golfín no decía nada concreto; sus palabras eran: -Contractilidad de la pupila...; retina sensible...; algo de estado pigmentarios...; nervios llenos de vida (sottolineato mio)¹⁷.

Nella rielaborazione grafica, Pulido Rodríguez si serve di una metonimia, concentrandosi proprio sui riferimenti alla branca della oftalmologia sottolineati nel testo citato. In questo modo, utilizzando una sola tavola, e attraverso la rappresentazione degli strumenti impiegati dal medico, l'autore introduce il nuovo lettore al lavoro di don Teodoro Golfín e alla imminente operazione di Pablo:



Fig. II - 16. "La promesa", tavola 1¹⁸

La rielaborazione grafica è evidente anche a livello paratestuale e, in particolare, nella parte conclusiva dell'adattamento. Qui, infatti, subito dopo l'epilogo, Pulido Rodríguez inserisce un prologo che manca del tutto nel testo di partenza e che chiama "Prólogo fuera de sitio". Si tratta, in realtà, di un breve saggio introduttivo al romanzo galdosiano, diviso

¹⁷ B. Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 186.

¹⁸ R. Pulido Rodríguez, *op. cit.*, cap. 16, tavola 1.

in cinque paragrafi dalla evidente funzione didattica, con cui l'autore introduce il nuovo destinatario nel contesto storico e letterario di ideazione e scrittura del romanzo di partenza. Pertanto, ad una parte 'creativa' relativa alla trasposizione grafica della narrazione, e ad una 'ri-creativa' legata alla rielaborazione della modalità verbale del testo di partenza, Pulido Rodríguez affianca anche una parte 'metanarrativa' con funzione esplicativo-didattica in cui riflette sul processo stesso di riscrittura e di rielaborazione grafica del romanzo. Con molta probabilità, l'obiettivo è quello di avvicinare il nuovo ricettore al contesto sociale di scrittura dell'ipotesto, così da spiegare i riferimenti culturali presenti e poterli adattare al nuovo contesto di ricezione. Particolarmente interessante in questa sezione del volume è il paragrafo tre intitolato "Sobre la adaptación" in cui il disegnatore coinvolge il lettore nel processo di riscrittura realizzato, mostrandone le fasi principali e le maggiori difficoltà incontrate nella resa grafica dell'ipotesto.

Se il cambio nella modalità narrativa si limita al passaggio da un testo prettamente verbale a uno iconico-verbale, differenti risultano, invece, le variazioni apportate all'intreccio e, dunque, al tempo narrativo e alla voce narrante. Il passaggio dal romanzo *Marianela* al *graphic novel* è segnato, infatti, da un cambio nella struttura interna della narrazione e nell'organizzazione sequenziale dei fatti narrati. Ciò è particolarmente evidente nei tagli frequenti apportati dall'autore e relativi a parti – a volte a capitoli interi – e a personaggi secondari che risultano poco o per nulla funzionali all'evoluzione della *fabula*. Inoltre, tali variazioni nell'intreccio rispetto all'ipotesto sono evidenti anche nel paratesto e, in concreto, nell'uso di titoli diversi per i vari capitoli, a dimostrazione del differente peso dato ai vari episodi e personaggi all'interno dell'adattamento. Interessante è, ad esempio, la perdita nell'ipertesto del capitolo V dell'ipotesto intitolato "Trabajo. Paisaje. Figura" e menzionato nelle pagine precedenti. La sua assenza nell'adattamento è dovuta, probabilmente, al carattere descrittivo del testo e, dunque, alla sua funzione digressiva all'interno dell'ipotesto. Nella rielaborazione grafica, un suo inserimento avrebbe interrotto il fluire della storia, apportando poche informazioni utili allo sviluppo dei fatti narrati e, in concreto, alla storia personale di Nela. Inoltre, il carattere

descrittivo del testo, affidato quasi completamente al narratore onnisciente e del tutto privo di dialoghi e di interiezioni tra i personaggi, nell'ipertesto avrebbe generato una sorta di pausa narrativa, trasformandosi in tavole dotate di didascalie ma del tutto prive di *balloon* e dialoghi e, dunque, poco funzionali alla resa complessiva di un romanzo grafico. Non meno decisiva a tale proposito è stata la scelta di inserire, nelle varie tavole dell'adattamento, sfondi rappresentativi delle miniere e del lavoro dei minatori, recuperando, seppure in sezioni diverse dell'ipertesto, alcune parti dell'ipotesto che altrimenti sarebbero andate perdute. Un esempio ci viene dalla rielaborazione del secondo capitolo dell'ipotesto, intitolato "Guido", in cui Galdós, per mezzo del dialogo tra don Teodoro Golfín e Pablo, attraversa una zona desolata del paesaggio cantabrico chiamata "Terrible":

El viajero, que había andado algunos pasos junto a su guía, se detuvo asombrado de la perspectiva fantástica que a sus ojos se ofrecía. Hallábase en un lugar hondo, semejante al cráter de un volcán, de suelo irregular, de paredes más irregulares aún. En los bordes y en el centro de la enorme caldera, cuya magnitud era aumentada por el engañoso claroscuro de la noche, se elevaban figuras colosales, hombres disformes, monstruos volcados y patas arriba, brazos inmensos desperezándose, pies truncados, dispersas figuras semejantes a las que forman el caprichoso andar de las nubes en el cielo; pero quietas, inmóviles, endurecidas. Era su color el de las momias, color terroso tirando a rojo; su actitud, la del movimiento febril sorprendido y atajado por la muerte. [...] –¿En dónde estamos, buen amigo? –dijo Golfín–. Esto es una pesadilla. –Esta zona de la mina se llama la Terrible –repuso el ciego, indiferente al estupor de su compañero de camino–. [...] –Espectáculo asombroso, sí –dijo el forastero, deteniéndose en contemplarlo–, pero que a mí antes me causaba espanto que placer, porque lo asocio al recuerdo de mis neuralgias. ¿Sabe usted lo que me parece? Pues que estoy viajando por el interior de un cerebro atacado de violentísima jaqueca. Estas figuras son como las formas perceptibles que acepta el dolor cefalálgico, confundándose con los terroríficos bultos y sombras que engendra la fiebre¹⁹.

¹⁹ B. Pérez Galdós, *op. cit.*, pp. 76-78.

Nell'adattamento, più che il cammino intrapreso dai due personaggi, l'elemento più significativo del secondo capitolo è l'incontro tra l'oftalmologo e il giovane tanto da modificare il titolo stesso della sezione in "Encontrado". In questa parte, lo sfondo delle vignette è proprio il paesaggio desertico della "Terrible", e, più in generale, l'ambientazione descritta nel capitolo soppresso, ossia "Trabajo. Paisaje. Figura". Riformulazione simile viene riservata anche alla rappresentazione del lavoro nelle miniere e del personaggio di Pablo, dislocate in punti diversi del *graphic novel*.



Fig. III – 2. "Encontrado", tavole 1 e 2²⁰

Altra variazione significativa nel passaggio dall'ipotesto all'ipertesto è il cambio nella voce narrante. Mentre nel romanzo di partenza la narrazione è affidata ad un narratore onnisciente, nell'adattamento la presenza del narratore extradiegetico si limita a pochi punti della storia e attraverso l'impiego di didascalie esplicative. Nella maggior parte dei casi, infatti, la narrazione è priva di segmenti descrittivi e introduttivi sostituiti, invece, dall'elemento grafico, e il racconto è di

²⁰ R. Pulido Rodríguez, *op. cit.*, cap. 2, tavole 1-2.

solito affidato ai vari personaggi attraverso l'uso costante di parti dialogate. In un certo senso, il narratore extradiegetico prima detto è qui sostituito da un elemento grafico, visivo, ossia dal limite della tavola e, in concreto, dalla forma e dallo spessore dei bordi delle singole vignette. In questo modo, infatti, Pulido Rodríguez modula la presenza del narratore, evidenziando graficamente la polifonia testuale e il passaggio dai segmenti descrittivi a quelli dialogati presenti nella narrazione di partenza. Inoltre, l'uso in alcune vignette di uno sfondo scuro, in netto contrasto con il bianco della maggior parte delle tavole, costituisce un ulteriore riferimento al narratore extradiegetico e un modo per introdurre alcune digressioni dalla storia, spesso segnate da improvvisi sbalzi temporali e spaziali. Ad esempio, risultano del tutto prive di bordi le vignette in cui l'autore rappresenta i casi di analessi e di prolessi presenti nel romanzo, quasi a evidenziare, attraverso l'assenza del limite fisico del bordo, un cambio nella sequenza temporale dei fatti narrati e la funzione digressiva della raffigurazione dei ricordi.

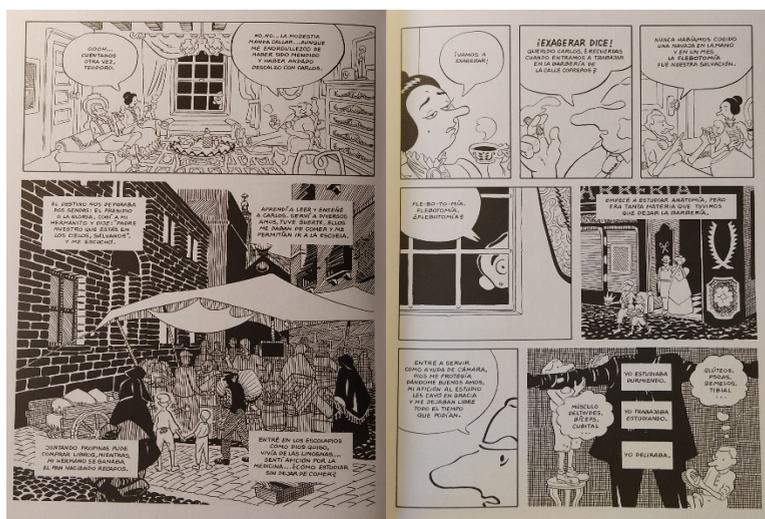


Fig. IV – 9. “Historia de dos hijos del pueblo”, tavole 3 e 4²¹

²¹ R. Pulido Rodríguez, *op. cit.*, cap. 9, tavole 3-4.

Nelle tavole, terza e quarta del capitolo IX intitolato "Historia de dos hijos del pueblo", Pulido Rodríguez si serve di tre vignette con funzione analettica, in concreto, la seconda della prima tavola e la quinta e la settima della seconda tavola. Nelle tre vignette, il rimando ad eventi lontani nel tempo e nello spazio e relativi al passato dei fratelli Golfín è evidenziato dalla preponderanza del nero sul bianco delle immagini e dall'assenza di bordi esterni, quasi a rappresentare la labilità dei ricordi.

Altra differenza sostanziale tra i due testi riguarda il linguaggio utilizzato e, in particolare, la caratterizzazione linguistica dei personaggi, particolarmente utile nel romanzo di partenza per presentare e denunciare questioni sociali centrali nella Spagna di fine '800. In fase di adattamento, Pulido Rodríguez riformula il linguaggio galdosiano, attuando una semplificazione lessicale e un abbassamento del registro linguistico. Preferisce, pertanto, un lessico dalla densità informativa bassa ed elimina molti dei tecnicismi presenti nel testo di partenza e relativi, in particolare, all'ambito medico e al lavoro nelle miniere. Le uniche eccezioni sono rappresentate dai personaggi di don Teodoro Golfín e di Celipín, oftalmologo il primo e giovanissimo aspirante medico il secondo. Nel romanzo galdosiano, infatti, entrambi i personaggi sono caratterizzati da idioletti facilmente riconoscibili e particolarmente funzionali alla rappresentazione di questioni sociali centrali in Spagna al tempo della scrittura, come la necessità di un sistema educativo realmente valido e la possibilità di una certa "permeabilidad social"²², capace di aprire un dialogo tra classi sociali diverse. Nel caso di don Teodoro, ad esempio, la tendenza ad utilizzare termini tecnici relativi all'ambito medico e, dunque, rimandi costanti alla propria professione anche in riferimento a questioni di vita quotidiana, rappresenta, in un certo senso, il riscatto sociale dell'uomo e la sua emancipazione dalle origini umili della famiglia di provenienza. Nel testo non mancano riferimenti al passato dell'uomo e, in particolare, alla povertà della famiglia Golfín e alle difficoltà

²² F. Caudet, *Introducción*, in B. Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 42.

incontrate dai due fratelli, Teodoro e Carlos, durante il periodo universitario e i primi anni lavorativi:

Los dos hermanos se profesaban vivo cariño. Nacidos en la clase más humilde, habían luchado solos en edad temprana por salir de la ignorancia y de la pobreza, viéndose a punto de sucumbir diferentes veces; mas tanto pudo en ellos el impulso de una voluntad heroica, que, al fin, llegaron jadeantes a la ansiada orilla, dejando atrás las turbias olas en que se agita en constante estado de naufragio el grosero vulgo. Teodoro, que era el mayor, fue médico antes que Carlos ingeniero. Ayudó a éste con todas sus fuerzas mientras el joven lo necesitara, y cuando le vio en camino, tomó el que anhelaba a su corazón aventurero, yéndose a América²³.

Nell'adattamento, pur invertendo l'ordine delle due sezioni, Pulido Rodríguez conserva molte delle informazioni inserite da Galdós sulla famiglia Golfín nei capitoli IX e X del romanzo. Inoltre, inserisce frequenti esempi dell'idioletto di don Teodoro, a dimostrazione della sua tendenza ad utilizzare termini ed espressioni proprie della oftalmologia anche nei dialoghi di vita quotidiana che intrattiene con gli altri personaggi del romanzo.

Nel caso di Celipín, invece, l'idioletto si caratterizza per la presenza di modismi e di espressioni colloquiali e per le difficoltà espressive del giovane. Anche in questo caso, come con don Teodoro, il linguaggio permette a Galdós di *mostrare* la classe sociale di provenienza dei personaggi e, al contempo, di denunciare i mali della Spagna di fine secolo come, ad esempio, la difficilissima scalata sociale e l'assenza di un sistema educativo nazionale efficiente²⁴:

–Mía tú... yo tengo pensado irme derecho a una barbería... Yo me pinto solo para reparar... ¡Pues soy yo poco listo en gracia de Dios!

²³ B. Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 136.

²⁴ Per un approfondimento del tema cfr.: O. Negrín Fajardo, *Historia de la educación en España*, UNED ed., Madrid 2011; M. de Puellas Benítez, *Educación e ideología en la España contemporánea (1767-1975)*, Editorial Tecnos, Madrid 2010; Delgado Criado Buenaventura, *Historia de la educación en España y América. La educación en la España contemporánea (1789-1975)*, Ediciones Morata, Madrid 2002, vol. III; A. Capitán Díaz, *Historia de la educación en España*, Editorial Dykinson, Madrid 1994, voll. I (*De los orígenes al reglamento General de Instrucción Pública*); II (*Pedagogía Contemporánea*); A. Escolano Benito, *L'educazione in Spagna*, Mursia, Milano 1992.

Desde que yo llegué a Madrid, por un lado rapando y por otro estudiando, he de aprender en dos meses toda la ciencia. *Miá* tú, ahora se me ha ocurrido que debo tirar para médico... Sí, médico, que echando una mano a este pulso, otra mano al otro, se llena de dinero el bolsillo. –Don Teodoro –dijo Nela– tenía menos que tú, porque tú vas a tener cinco duros, y con cinco duros parece que todo se ha de venir a la mano. ¡Aquí de los hombres guapos! Don Teodoro y don Carlos eran como los pájaros que andan solos por el mundo. Ellos con su buen gobierno se volvieron sabios²⁵.

Nel passo, tratto dal capitolo XII e intitolato “El doctor Celipín”, Celipín e Marianela riflettono proprio sulle difficoltà di emancipazione sociale incontrate dalle classi meno abbienti nella Spagna di fine secolo, mostrando i fratelli Golfines come un valido esempio di volontà e di caparbietà. Nel dialogo sono presenti alcuni esempi di formule colloquiali e di modismi utilizzati frequentemente da Celipín e, dunque, caratteristici del suo idioletto. Anche in questo caso, Pulido Rodríguez conserva la caratterizzazione linguistica del giovane personaggio:



Fig. V – 12. “El doctor Celipín”, tavole 2 e 3²⁶

²⁵ B. Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 162.

²⁶ R. Pulido Rodríguez, *op. cit.*, cap. 12, tavole 2-3.

3. Conclusioni

L'adattamento grafico realizzato da Pulido Rodríguez costituisce un esempio di riscrittura mista poiché nasce dalla unione di una trasformazione intra-modale con una inter-modale, ed è segnata non solo da un cambio nel supporto utilizzato per la trasmissione del messaggio, ma anche da una riformulazione del testo in relazione al nuovo contesto di ricezione.

In realtà, il processo di riscrittura grafica di *Nela* sembra riservare un'attenzione maggiore alla fase ricettiva del messaggio veicolato più che a quella ermeneutica dell'ipotesto, risultando spesso focalizzato più sulle potenziali caratteristiche del nuovo lettore ideale che sulle peculiarità effettive del testo di partenza. Ciò a dimostrazione di quanto affermato da Sotomayor Sáez nel saggio del 2005 e relativo alla potenziale interrelazione esistente tra il processo di riscrittura e le conoscenze pregresse possedute dal nuovo ricettore, oltre alle sue competenze linguistico-letterarie. L'influenza esercitata dal contesto ricettivo di arrivo in un processo di riformulazione testuale è tale da determinare le caratteristiche dell'ipertesto e sancirne la valenza estetica e il grado di letterarietà.

Nel caso della rielaborazione proposta dal disegnatore canario, la tendenza ad adeguare l'ipertesto all'immaginario culturale e sociale del nuovo contesto ricettivo è evidenziata dalla presenza, nella parte finale del volume, di un prologo "fuera de sitio" in cui l'autore, oltre a motivare le scelte adattive, introduce una serie di informazioni relative al contesto storico e culturale di scrittura del romanzo galdosiano. Tali schede, dalla funzione evidentemente informativa e didattica, più che proporre un'analisi dell'ipotesto e individuare i suoi punti di forza, ne descrive le problematicità e, nello specifico, tutti quegli elementi narrativi che, nella visione di Pulido Rodríguez, rendono difficoltosa la lettura del romanzo per un lettore del XXI secolo a causa della loro evidente "carga retórica". Nello specifico, il disegnatore individua tre "problemas" nella narrazione e relativi, essenzialmente, alla presenza di un narratore onnisciente ingombrante e, allo stesso tempo, di numerosi personaggi "sin voz", ossia quasi del tutto privi di voce narrativa

nonostante la loro importanza nel romanzo²⁷. La centralità riservata al nuovo ricettore dal disegnatore canario è evidente nel corso dell'intero adattamento e interessa tanto il modo, quanto il tempo e la voce della narrazione. L'attenzione riservata al nuovo destinatario da parte di Pulido Rodríguez si traduce in una sorta di semplificazione eccessiva dell'ipotesto attraverso la soppressione e il taglio di tutti quegli elementi poco funzionali alla narrazione, e una intensa riformulazione testuale, soprattutto a livello linguistico. In definitiva, l'adattamento realizzato da Pulido Rodríguez non rappresenta una semplice riproduzione dell'ipotesto bensì una sorta di metanarrazione con cui l'autore riflette sul processo di scrittura realizzato da Galdós e cerca di adeguarlo al nuovo immaginario di ricezione, modernizzando le tematiche affrontate e la lingua impiegata, e adattandole al nuovo lettore.

²⁷ Cfr. R. Pulido Rodríguez, "Prólogo fuera de sitio. Cinco notas sobre Galdós 'Marianela' y su adaptación", in *op. cit.*.