

*Questo volume è stato stampato con il contributo dell'Università Ca' Foscari Venezia  
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati*



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

© 2012 Granviale Editori

Alessandro Scarsella - Giuseppina Turano ~ *La scrittura obliqua di Ismail Kadare*

prima edizione novembre 2012

Tutti i diritti di riproduzione anche parziale del testo  
e delle illustrazioni sono riservati in tutto il mondo.

ISBN 978-88-95991-26-9

Seconda ristampa giugno 2013

GRANVIALE EDITORI s.a.s.

Venezia, Italia

Tel. e Fax 041-5268235

[www.granviale.it](http://www.granviale.it) - [info@granviale.it](mailto:info@granviale.it)

In copertina immagine di Giovanni Belluscio

Alessandro Scarsella – Giuseppina Turano

## LA SCRITTURA OBLIQUA DI ISMAIL KADARE L'ÉCRITURE OBLIQUE D'ISMAÏL KADARÉ

Balcanistica e comparatistica

Scritti di Gianpiero Ariola, Giovanni Belluscio, Katuscia Darici

Ariane Eissen, Delphine Gachet, Maria Teresa Giaveri

Peter Morgan, Albert Morales Moreno, Paolo Muner

Alessandro Scarsella, Stefano Trovato

Giuseppina Turano, Gloria Julieta Zarco

Introduzione di Paolo Ruffilli

Granviale  
Editori

*Indice*

<i>Nota dei curatori</i>	9
<i>Paolo Ruffilli</i> Introduzione	11
<i>Ariane Eissen</i> La réception d'Ismail Kadaré en France dans les années soixante-dix	13
<i>Peter Morgan</i> Ismail Kadare e l'orientalismo albanese	31
<i>Stefano Trovato</i> Universalismo spirituale e nazionalismi tra letteratura d'Italia e d'Albania	47
<i>Giovanni Belluscio</i> Le "ispirazioni giovanili" di Ismail Kadare nella sua prima raccolta poetica <i>Frymëzimet djalosbare</i> (1954)	59
<i>Giuseppina Turano</i> L'arte magica del creare. Neologismi nell'opera di Ismail Kadare	89
<i>Delphine Gachet</i> <i>La Peau de tambour</i> : ai margini dell'opera kadareana?	115

Comitato scientifico:

Maria Teresa Giaveri (Università di Torino)

Nullò Minissi (Accademia delle scienze e arti di Polonia PAU -  
Accademia delle scienze e arti di Macedonia MANU)

Paolo Ruffilli (Presidente Premio Europeo di Poesia, Treviso)

Isabelle Poulin (Université de Bordeaux)

<i>Paolo Muner</i> Una domanda ad Ismail Kadare: "Per chi è morta l'armata del Generale?"	135
<i>Katiuscia Darici</i> Due romanzi d'assedio: proposta per un confronto tra Ismail Kadare e José Saramago	143
<i>Gloria Julieta Zarco</i> "Aprile spezzato" / "Disperato Aprile". Dal romanzo al cinema	165
<i>Gianpiero Ariola</i> Genere, sangue e il seme della tragedia. Tracce di Ismail Kadare in una pellicola di Fanny Ardant	181
<i>Alessandro Scarsella</i> Formidabile e umbratile Kadare. Osservazioni sulla ricezione italiana	191
<i>Albert Morales Moreno</i> Traduzioni e ricezione di Ismail Kadare in Catalogna	199
<i>Maria Teresa Giaveri</i> La poesia di Ismail Kadare	223
Indice dei nomi	247

## Nota dei curatori

*Promossa dal Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, in collaborazione con la Scuola di Dottorato in Lingue, Cultura e Società Marco Polo System g.e.i.e., Associazione ASCI degli Studi, Art Kontakt, Associazione Nazionale Italo-Albanese ANLA, Centro Interdipartimentale di Studi Balcanici, l'iniziativa si riallaccia all'attività già svolta nel 2006 e nel 2009, approdata alla pubblicazione di due volumi di atti: Leggere Kadare (Biblion, a cura di A. Scarsella) e Kadare Europeo (Bulzoni, a cura di G. Turano). Si è inteso quindi proseguire e aggiornare il monitoraggio della cultura albanese oggi, attraverso approcci di ricerca differenziati: storia, lingua, letteratura e cinema, mantenendo altresì vivo il laboratorio di lettura dell'opera di Ismail Kadare. Improntato a un non minore rigore scientifico, lo staff dei collaboratori si arricchisce nella presente pubblicazione dell'apporto di studiosi provenienti da Università italiane e straniere, con l'intenzione di attirare ulteriormente l'attenzione sul patrimonio di memoria e di idee connesso all'Albania e agli albanesi in Italia e in Europa.*

*Un ringraziamento doveroso va pertanto a Maria Teresa Giaveri, Nullo Minissi, Isabelle Poulin e Paolo Ruffilli, per la funzione di stimolo, di confronto e di orientamento. I presenti saggi intendono consolidare dunque un lavoro di ricerca e di interpretazione dell'opera di Ismail Kadare protrattosi con immutato spirito di collaborazione interdisciplinare dai curatori, convinti dell'impossibilità di una decodifica della personalità per via di metodologie esclusive, siano esse di tipo linguistico, storico-ideologico o stilistico-letterario, destinate fatalmente a impigliarsi nel terreno provocatorio prediletto dall'autore. La presenza nel volume di giovani ricercatori accanto a studiosi italiani e stranieri già provetti sta a indicare invece la bontà delle precedenti esperienze e la prospettiva di nuovi orizzonti di ricerca ulteriormente coinvolgenti.*

**Alessandro Scarsella - Giuseppina Turano**

Venezia, 28 giugno 2012

**APRILE SPEZZATO / DISPERATO APRILE  
DAL ROMANZO AL CINEMA**

Gloria Julieta Zarco

(Dottorato di ricerca LICUSO Università Ca' Foscari Venezia)

*Certi temi mitici si ritrovano sotto tutti  
i cieli e tutte le culture*

Quando un'opera letteraria viene trasferita sullo schermo si crea un nesso tra il mittente e il destinatario. Questo è un sistema di scambio culturale in cui intervengono varie forme di trasferimento: la traduzione letteraria, la traduzione audiovisiva e l'adattamento cinematografico. Queste forme costituiscono un fenomeno di relazioni, particolarmente emblematico, di scambi interculturali tra i sistemi.

Diversamente da altre opere d'arte, «i film si compongono di materie impalpabili e sfuggenti come la luce e l'ombra»<sup>1</sup>, quindi, come sosteneva Pasolini: «il cinema, si sa, non esiste. È una mera deduzione. Esistono solo i film, è da essi che si deduce l'esistenza del cinema»<sup>2</sup>. Il cinema si compone di film e, quindi, per capirlo, bisogna analizzare questi ultimi.

L'argomento centrale di questo elaborato è l'analisi dell'adattamento cinematografico del romanzo dello scrittore albanese Ismail Kadare, *Aprile spezzato*, pubblicato nel 1981 e la sua trasposizione cinematografica dal titolo *Disperato aprile* (originale *Abril despedaçado*) ad opera del regista brasiliano Walter Salles, uscita nelle sale nel 2001.

Com'è ben noto, la letteratura e il cinema sono due sistemi comunicativi che si basano su mezzi assai eterogenei per la trasmissione del messaggio e l'organizzazione generale del testo. Di conseguenza, la trasposizione di un

<sup>1</sup> D. Ciolfi - D. Sala, *Ma come si legge un film?*, Demetra, Verona, 2000, p. 6.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

testo letterario in uno audiovisivo può dar vita a numerose trasformazioni che spesso si rivelano molto interessanti da analizzare. Lo scopo principale di questo lavoro, che parte dall'analisi critica delle due opere, è quello di metterne in luce i diversi elementi formali e di contenuto per poi confrontarli e cercare di spiegare quali siano stati e cosa abbiano comportato, in questo caso, i meccanismi che si attivano ogni volta che un testo letterario viene 'tradotto' in uno audiovisivo. Si tratta, pertanto, di un lavoro contrastivo che si propone di valutare meglio gli strumenti e le possibilità espressive del linguaggio letterario e di quello cinematografico. Va precisato che l'analisi realizzata in queste pagine non pretende assolutamente di essere esaustiva o definitiva ma vuole piuttosto suggerire alcuni spunti di riflessione, nati ed alimentati dall'entusiasmo suscitato dalla 'scoperta' del racconto di Kadare in una presentazione proposta dalla prof.ssa Giuseppina Turano e dalla curiosità di vederlo tradotto sullo schermo.

### 1. Dalla letteratura al cinema: l'adattamento

Fin dalla sua nascita il cinema ha instaurato con le altre arti rapporti complessi e controversi. La letteratura, in particolare, è un mondo con il quale il cinema è entrato in stretto contatto molto presto. In quanto "macchina atta a raccontare storie", infatti, come afferma Carluccio<sup>3</sup>, il cinema ha spesso trovato una fonte d'ispirazione in storie di origine letteraria. Per contro, "anche la letteratura del nostro secolo sembra avere incontrato il cinema"<sup>4</sup> e averne subito l'influenza, adottando tecniche narrative ed espressive ispirate a quelle della settima arte - come il montaggio o la mobilità della macchina da presa - sconosciute al romanzo tradizionale. La complessità del rapporto tra letteratura e cinema ha interessato e continua ad interessare studiosi di vari settori, dalla semiotica alla narratologia, dall'ermeneutica testuale alla teoria della traduzione. In particolare, un fenomeno molto interessante sul quale i critici si sono soffermati per indagare a fondo il rapporto tra le due arti è quello della trasposizione cinematografica di un testo letterario. La trasposizione, o adattamento, è un fenomeno antico quanto il cinema e in costante crescita.

<sup>3</sup> G. Carluccio, *Cinema e racconto: lo spazio e il tempo*, Loescher, Torino, 1988, p. 24.

<sup>4</sup> Ivi, p. 25.

Come spiegano Bussi e Peña Ardid<sup>5</sup>, all'interno del dibattito sulla trasposizione si sono venute a delineare nel tempo due scuole di pensiero principali e contrapposte. Da un lato vi sono coloro che si oppongono, per motivi diversi ma con la stessa veemenza, alla pratica dell'adattamento. Fra questi, alcuni sostengono "la generale superiorità della letteratura rispetto al suo derivato filmico"<sup>6</sup>, ora a causa delle supposte carenze espressive del linguaggio cinematografico, ora per le condizioni di produzione e ricezione del cinema, che, volente o nolente, è da sempre destinato a fare i conti con il 'portafoglio' delle case di produzione e i gusti di un pubblico di massa<sup>7</sup>. Altri, rifacendosi alle parole di Ingmar Bergman - "Film has nothing to do with literature" - affermano l'assoluta impossibilità di un confronto tra le due forme d'arte, che, in quanto basate su codici espressivi radicalmente opposti, la parola da un lato e l'immagine dall'altro, danno vita ad opere completamente diverse tra loro e per questo da considerarsi del tutto autonome e incommensurabili<sup>8</sup>. D'altra parte, come osserva Costa<sup>9</sup>, "pur nella riconosciuta autonomia delle diverse espressioni, [romanzo *vs* film], è impossibile negare il gioco di interazioni che si stabilisce tra letteratura e cinema". Per questo, presto hanno iniziato a farsi sentire anche voci contrarie a quelle degli oppositori della pratica della trasposizione. Da questo punto di vista, adattare non significava tradire il testo letterario, bensì rispettarlo<sup>10</sup>.

A partire dagli anni '70, sono stati moltissimi gli studiosi che hanno sostenuto la validità della trasposizione e la possibilità e l'utilità di un confronto tra testo letterario e testo filmico, in nome della forte vocazione narrativa e degli elementi caratteristici - categorie spazio-temporali, focalizzazione, rappresentazione di personaggi ed eventi - da sempre condivisi dalle due arti<sup>11</sup>.

Poiché ogni testo è la manifestazione di una strategia comunicativa in cui sono coinvolti un enunciatore e un destinatario, la sua traduzione, di conseguenza, dovrà preoccuparsi non solo delle componenti semantiche ma "anche delle sue

<sup>5</sup> Carmen Peña Ardid, *Literatura y Cine*, Cátedra, España, 1992, pp. 21-31.

<sup>6</sup> G. E. Bussi, *Dal romanzo alla sceneggiatura al film*, Bologna, Clueb, 1995, p. 13.

<sup>7</sup> Ivi, p. 23.

<sup>8</sup> Bussi, G.E., *Letteratura e cinema: La trasposizione*, Bologna, Clueb, 1996, p. 14.

<sup>9</sup> A. Costa, *Immagine di un'immagine*, Utet, Torino, 1993, p. 9.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Si ricordi, a questo proposito, il prezioso contributo dato alla narratologia comparata dagli studi di Chatman e Metz.

componenti pragmatiche”<sup>12</sup>. Questo aspetto diventa tanto più importante nel caso della traduzione intersemiotica dal momento che:

Quando si traduce un romanzo in un film [...] si costruisce, anche involontariamente, una nuova strategia comunicativa, subordinata a circostanze di consumo completamente diverse (fisicamente, fisiologicamente, percettivamente, psichicamente, socialmente, antropologicamente) da quelle caratteristiche della prima manifestazione discorsiva (ibid.: 73).

Bettetini (1994: 90) sostiene che per garantire “il non-tradimento di una traduzione” occorre produrre con il testo di arrivo “una nuova macchina semiotica, che tenti di ripetere per analogia (anche nei suoi rapporti con l’utente) il lavoro di quella da cui si è partiti” e che riproponga, quindi, “un soggetto enunciatore il più possibile analogo a quello del testo di partenza”.

Nel corso della sua riflessione, Bettetini (1994: 83) precisa che la costruzione di equivalenze tra l’universo discorsivo verbale e quello audiovisivo è “complessivamente possibile nell’ambito dell’atteggiamento *narrativo* del soggetto dell’enunciazione” per quanto riguarda ad esempio lo sviluppo della *fabula*, il modo narrativo (discorso diretto, discorso indiretto libero, ecc), i salti temporali, e così via.

Come è noto, un testo letterario e un testo filmico appartengono a due sistemi semiotici diversi. Al codice esclusivamente linguistico della letteratura (i segni del sistema-lingua, tra loro *omogenei*), si contrappone, infatti, il codice composito e disomogeneo del cinema (immagini, rumori, dialoghi), testi scritti e musica, in cui ogni elemento contribuisce alla costruzione del racconto e del suo significato. Da questa prima evidente differenza si può già intuire come la trasposizione di un testo letterario in uno audiovisivo possa dare vita a numerose trasformazioni, che spesso si rivelano molto interessanti da analizzare. In senso stretto, la narrazione in prima persona nel film si dà soltanto sul piano del sonoro, poiché l’immagine, nel momento in cui mostra il personaggio-narratore in azione, trasforma necessariamente “l’io” in un “lui/lei”.

Come spiega Chatman<sup>13</sup>, elementi fondamentali appartenenti alla “storia”

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> S. Chatman, *Storia e discorso*, Il Saggiatore, Milano 2003.

(il contenuto) di ogni forma narrativa sono, oltre agli eventi, gli esistenti, cioè i personaggi e l’ambiente che la caratterizzano. Il sistema dei personaggi è stato oggetto di diversi tipi di analisi all’interno delle teorie narratologiche<sup>14</sup>. A questo proposito, spiega Costa, data “l’impressione irrefutabile di evidenza e di realtà” dell’immagine, il cinema tende sempre a qualificare come tale il sogno cinematografico “attraverso l’uso di segni di interpunzione marcati come la dissolvenza incrociata, deformazioni mediante grandangolo o altro”. Di conseguenza il cinema, in questi casi, “sembra costretto a denunciare una sua costitutiva artificiosità, in quanto deve contrassegnare la natura *mentale* delle immagini che mostra”<sup>15</sup>.

Sono state molte e diverse le posizioni sul valore e il significato più o meno importante dei personaggi rispetto alla trama<sup>16</sup>. Questi rimangono comunque uno degli elementi essenziali dei testi narrativi, come conclude Chatman: “Stories only exist where both events and existents occur. There cannot be events without existents. And though it is true that a text can have existents without events (a portrait, a descriptive essay), no one would think of calling it a narrative”<sup>17</sup>. Secondo lo studioso, il personaggio viene ricostruito dal destinatario del testo a partire da una serie di “indizi” presenti all’interno della narrazione<sup>18</sup>, che possono definire in modo più o meno completo ed esplicito le caratteristiche fisiche e psicologiche dei protagonisti della storia. È interessante soffermarsi non tanto su quali siano queste caratteristiche, quanto osservare come, a seconda del mezzo espressivo utilizzato, i personaggi vengono presentati diversamente nel testo scritto e in quello audiovisivo. Una differenza fondamentale è stata colta e descritta in modo efficace da Bettetini (1994: 79):

Nel testo letterario, qualunque rappresentazione, anche la descrizione più minuziosa di un carattere o di un oggetto, lascia sempre un ampio margine interpretativo all’integrazione fantastica del lettore, perché si realizza per mezzo di segni

<sup>14</sup> A partire da Aristotele, passando per le teorie della scuola formalista.

<sup>15</sup> Costa, *Immagine di un’immagine*, Utet, Torino 1993, pp. 66-67.

<sup>16</sup> S. Chatman, cit., p. 106.

<sup>17</sup> Ivi., p. 113.

<sup>18</sup> Ivi., pp. 108-119.

astrattamente simbolici; nel testo audiovisivo, invece, tutto si definisce in una semiosi molto più costrittiva e direttiva, perché si manifesta per mezzo di segni iconici fortemente motivati sia nel loro rapporto dinamico con l'oggetto, sia nella verosimiglianza che presiede (quasi sempre) alle loro strutturazioni discorsive.

Il testo letterario deve necessariamente presentare gli elementi della descrizione di un personaggio in modo lineare e successivo, prevedendo così che il lettore faccia sempre ricorso all'immaginazione per completare il testo e creare la *sua* immagine mentale del personaggio. Il testo cinematografico, in questo senso, dispone di mezzi espressivi molto più "potenti", in grado di presentare simultaneamente, attraverso immagini e suoni, molte particolarità fisiche e psicologiche di un personaggio. Alla forza e all'immediatezza dell'immagine cinematografica corrisponde, però, una forte limitazione della libertà interpretativa dello spettatore, la cui immagine mentale del personaggio coinciderà con quella di tutti gli altri spettatori presenti in sala. Le stesse osservazioni sono pertinenti per quanto riguarda la rappresentazione dello spazio all'interno della narrazione. Anche in questo caso, nel testo scritto l'enunciatore può decidere attraverso quali dettagli e in che ordine descrivere l'ambiente, lasciando ampio spazio all'immaginazione del lettore, che farà dello spazio letterario, a partire dalle parole, un'immagine mentale<sup>19</sup>.

L'immagine cinematografica, invece, presenta agli occhi dello spettatore tutti i dettagli che compongono l'ambiente attraverso "an immediate visual synthesis"<sup>20</sup>. Inoltre, la forza iconica dell'immagine cinematografica rende oggetti e ambienti molto più concreti e "letterali" rispetto a quelli del testo letterario, limitando ancora una volta la libertà interpretativa e il compito creativo dello spettatore<sup>21</sup>. Ancora, se nel testo scritto la "presenza" dell'ambiente emerge solo in determinati momenti, quelli dedicati alla sua descrizione, nel testo filmico lo spazio che fa da sfondo all'azione è *sempre* presente, come conclude Chatman (1978: 101): "constant mobility makes cinematic story-space highly elastic without destroying the crucial illusion that it is in fact *there*".

<sup>19</sup> Lo spazio letterario non è inesistente, precisa Chatman (1978: 101) "but a mental construct rather than an analogon".

<sup>20</sup> Chatman, cit., p. 107.

<sup>21</sup> Ivi, p. 96.

Lo spazio del cinema presenta, inoltre, un paradosso: pur essendo "isomorfo allo spazio senza confini del mondo", resta comunque, come quello di qualsiasi arte, uno spazio limitato, "chiuso entro confini determinati"<sup>22</sup>. Questi confini sono costituiti dalle dimensioni dello schermo (oltre alla sua bidimensionalità) e dai 'bordi' dell'immagine. "Ma il modo di organizzare la superficie è tale da sollecitare continuamente la finzione che sia possibile rompere questi limiti", afferma Lotman (1979: 106), che porta come esempio la tecnica della profondità di campo dell'inquadratura, in grado di rompere la piattezza dello schermo e creare l'illusione di tridimensionalità.

Per quanto riguarda gli spazi proposti nel film è molto chiara la forte contrapposizione tra il *Sertão* brasiliano e il nord dell'Albania. Nel primo caso siamo davanti ad un paesaggio che si presenta con degli spazi interminabili, quasi senza confini, un paesaggio con un clima secco e una temperatura di oltre 40°; un paesaggio in cui lavorare è quasi disumano; non a caso è stata scelta la scena con i buoi che girano da soli. Nel suo romanzo *Kadare*, invece, ci fa entrare nel freddo clima delle montagne dell'interno dell'Albania, un paese in cui l'unica cosa che sembra far riscaldare è la sete di vendetta, intesa come "onore". Infatti, l'argomento che accomuna le due storie è la vendetta, una faida tra famiglie che è in atto da più generazioni.

Due ambientazioni differenti: da una parte, il grigio della nebbia e il bianco delle montagne, dall'altra la bellezza selvaggia e primitiva del nord-est brasiliano. Queste contrapposizioni non risultano irrilevanti per la trama, anche se ciò che conta non è solo l'ambiente esterno ma anche il microcosmo che si ricrea all'interno della casa, sia nel romanzo che nel film. Le due case sono molto simili, anche se nel film vengono mostrati più ambienti che nel racconto. Quello che è realmente interessante, in un contesto come questo, è riuscire a ricreare con l'utilizzo di pochi stereotipi il climax richiesto dalla storia.

In generale, nel linguaggio cinematografico, l'utilizzo di carrellate lente (per creare *suspense*), di illuminazioni laterali, l'adozione di punti di vista eclettici o stravaganti e, infine, il ricorso sistematico al primissimo piano e al dettaglio (magari enfatizzato da una musica intensa ed angosciosa), riescono a ricreare perfettamente l'atmosfera del dramma. Sono pochi, tuttavia, gli ambienti che realmente vediamo in *Disperato aprile*: è chiaro che essi non corrispondono a quelli descritti nel libro. Nel film la storia si svolge nel 1910 in un piccolo

<sup>22</sup> Yuri Lotman, *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra, 1979, p. 108.

villaggio brasiliano. *Disperato aprile* inizia con la voce di un bambino che racconta una storia, la sua storia, anche se vorrebbe raccontare e ricordarne un'altra.

Una delle peculiarità di questo film riguarda l'uso della fotografia, il fascino delle nuvole bianche nel cielo azzurro, i verdi campi di canna, la terra gialla battuta dal sole. Il film è stato registrato con una luce completamente naturale. La luce rappresenta un elemento importante e infatti, nella maggior parte delle scene, gli attori (e non solo loro) hanno dovuto girare con una temperatura di oltre 40°. Risulta così giustificata proprio da Salles la scelta delle scene all'alba, al tramonto e di notte. Non è un caso che la confusione che determina il film sia stata proposta all'alba, dopo un'intera notte di pioggia, evento straordinario nel *Sertão* brasiliano, quando ancora il sole non era uscito. La luce accompagna i personaggi e ne enfatizza gli stati d'animo, sembra in qualche modo avere la funzione di farli uscire dal loro intimo. Per quanto riguarda la musica, che diventa sempre più incalzante nei momenti di maggior *pathos*, essa ha come fine quello di enfatizzare i riti primitivi, primordiali e istintivi là dove si ritrovano in continuo gioco la furia devastante delle passioni umane in contrasto con conflitti violenti e insanabili.

Il "passaggio" dal punto di vista *ottico* al punto di vista *cognitivo*, vale a dire quello che regola la selezione e la combinazione degli elementi della narrazione, viene realizzato sia attraverso il procedimento del montaggio sia attraverso le interazioni tra l'immagine e gli elementi sonori. Di conseguenza, se la tradizione narratologica assimilava nel concetto di "focalizzazione" le nozioni di "vedere" (la posizione del narratore in rapporto ai fatti narrati) e "sapere" (quanto conosce il narratore rispetto ai personaggi e al lettore), nel caso di un testo audiovisivo la situazione appare più complessa.

Un libro, come un film, è composto da una storia, uno stile, un linguaggio, ma anche da una serie di intenzioni e finalità che attengono ad una cultura nel suo complesso o al rapporto che ciascun autore cerca di instaurare col suo pubblico. Entrambi rappresentano, in pratica, il modo con cui un autore porge al mondo dei significati. Nella prima parte di questo elaborato veniva sottolineato che, piuttosto che di fedeltà o di infedeltà, sarebbe più consono parlare del modo in cui il film "lavora"<sup>23</sup> il romanzo e cioè del tipo di lavoro critico, del tipo di lettura interpretativa che il primo effettua sul secondo, quindi, della costruzione

<sup>23</sup> G. De Vincenti, *Un falso problema: la "fedeltà"*, in AA.VV., *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, pp.103-112.

sul romanzo di un'opera nuova attraverso il cinema. Il film non deve essere qualcosa di paragonabile al romanzo, o degno di "lui"<sup>24</sup>, ma "un nuovo oggetto estetico che sia il risultato del prodotto del romanzo moltiplicato per il cinema, *immagine e parola* devono essere in relazione perché sia autore che regista si rivolgono direttamente al lettore e allo spettatore con l'intenzione di dire quasi la stessa cosa anche se con l'utilizzo di modalità differenti"<sup>25</sup>.

## 2. *Aprile spezzato* / *Disperato aprile: Dal romanzo al film*

*Aprile spezzato* (1978), il romanzo dello scrittore albanese Ismail Kadare si apre con la descrizione di un uomo che viene ucciso in un'imboscata. A sparargli è il ventisettenne Gjorg Berisha, costretto a sparare per vendicare il fratello, continuando una faida che da settant'anni è in atto tra la sua famiglia e quella dei Kryeqyqe. Spara soprattutto per rispettare il *Kanun*, il terribile Codice che governa l'Altipiano albanese del Nord, un territorio al di fuori di ogni giurisdizione politica e statale. Norme minuziose e assurde, ossequienti al principio del riscatto del sangue, regolano ogni aspetto dell'esistenza degli abitanti di queste montagne, costantemente sospesi tra la vita e la morte.

Dopo l'assassinio il giovane Gjorg ottiene una *besa*, una tregua di trenta giorni, durante i quali nessuno potrà colpirlo. Alla sua scadenza non gli resterà che scappare o rifugiarsi per sempre in una *kulla*, una costruzione di pietra a forma di torre. Inizia così il suo calvario: un vuoto peregrinare tra le colline, consapevole di essere condannato e di non poter sfuggire alla vendetta. Nel suo vagabondare incrocerà per un attimo i begli occhi di Diana, la giovane e affascinante moglie del famoso scrittore Besian, in viaggio di nozze sull'Altipiano. Sarà l'incontro di due tristezze che per un momento sembreranno comprendersi se non addirittura amarsi. Partita con tante aspettative, felice per il matrimonio e sicura dell'amore per Besian, uno scrittore che vuole entrare in contatto con il mondo primitivo e selvaggio delle montagne del nord dell'Albania, Diana perderà gradualmente tutte le certezze di un tempo, precipitando in un abisso dell'anima, senza fine. *Aprile spezzato* è raccontato in modo sia favolistico sia tragico. Non vi è una collocazione temporale precisa, mentre lo spazio è geograficamente generico,

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.



mai definito da coordinate precise, solo impersonato dal misterioso e inquietante Altipiano.

La struttura narrativa scelta da Ismail Kadare rimanda al racconto orale, al rito, allo schema della leggenda. Accorgimenti tecnici che confermano la maestria affabulatrice del grande scrittore albanese. Se apparentemente il romanzo vira verso l'epico e il fiabesco nero, in realtà parla della natura di un popolo, della sua cultura, delle sue tradizioni, dei suoi legami con la terra d'elezione. Questa è pure una riflessione morale sul destino dell'uomo, attraverso la descrizione di sentimenti forti, di una violenza ontologica da cui diviene difficile separarsi. In questo modo i personaggi assumono una dimensione paradigmatica del senso drammatico della vita, che costringe ad essere quello che non si è, a fare quello che non si vuole e a perdere ciò che si ama.

*Disperato aprile* (2001), il film del regista brasiliano Walter Salles, è ambientato nell'anno 1910. Il luogo è il nord-est del Brasile. Il protagonista è Tonho, il secondogenito di una famiglia di contadini impoveriti, i Breves. Egli è il prossimo ad uccidere e poi a morire, in un combattimento di sangue con il vicino clan dei Ferreiras. Per generazioni, le due famiglie hanno combattuto per la terra. Ora sono bloccati in una serie di omicidi tra i loro figli, un "occhio per occhio, dente per dente". Sotto la pressione del padre, il ventenne Tonho uccide uno dei figli dei Ferreiras per vendicare l'assassinio di suo fratello maggiore. Quest'atto lo segna come prossima vittima.

L'altro figlio dei Breves si chiama "piccolo": anticipando le perdite future, i loro genitori non gli danno un nome. L'amore di "piccolo" verso il fratello Tonho incoraggia quest'ultimo a sfuggire al suo tragico destino, spingendolo ad allontanarsi da casa per tre settimane alla ricerca di nuove emozioni. Quando Tonho incontra Clara, una bella ragazza circense di strada, sente che tutte le possibilità della vita sono dinnanzi a sé.

*Disperato aprile* inizia e finisce con un bambino che corre, corre, oppure vola, o semplicemente racconta lungo una strada, con la luna piena e la pioggia battente, la favola del bimbo e dei pesci. Nello stesso momento il giovane protagonista arriva finalmente nel luogo della messa in scena del rito funebre della vendetta. Il regista muove i corpi dei protagonisti lungo le traiettorie del dolore, ma anche della scoperta della violenza (meravigliosa la lunga sequenza dell'uccisione tra i campi) e, alla fine, dell'amore. Ma lo fa permettendosi il lusso di far raccontare il tutto a un "quasi morto", sguardo ancora umano ma

quasi dall'aldilà, anima in via di sparizione che offre un punto di vista inedito e inquietante. Il *topics* del film, la parziale cecità dell'assassino che porta al tragico e determinato errore finale, trasporta il *Disperato aprile* in un universo sconosciuto, apparentemente apertissimo ma invece terribilmente claustrofobico.

*Aprile spezzato* è un'opera molto particolare per il modo in cui è stata scritta. Risulta, quindi, difficile trasportarla al cinema, perché questo potere che anima la storia è impossibile da ricreare nel mondo delle immagini. Probabilmente l'unica cosa che è possibile adattare per il cinema è la trama, anche se non nella sua totale interezza. Il numero dei personaggi contenuti nel libro è insufficiente per una storia raccontata per immagini: è necessario aggiungere delle parti minori per rendere un po' più scorrevole il film. Un libro può essere composto anche dal monologo interiore di un unico personaggio ma un film così risulterebbe noiosissimo. Aggiungendo nuovi personaggi (come è il caso di "piccolo", fratello minore di Tonho) si attua una variante alla storia di partenza. Inoltre, anche i personaggi che vengono trasferiti dal mondo della carta stampata a quello delle immagini subiscono delle mutazioni: ad esempio, il nome del protagonista non è più Gjorg ma Tonho, il quale subisce anche un cambiamento caratteriale ed emotivo<sup>26</sup>; anche il personaggio di Diana che cambia il nome in Clara, non rappresenta la silenziosa giovane appena sposata che intraprende un "particolare" viaggio di nozze verso le montagne del nord dell'Albania, bensì una giovane atleta e trapezista. Il personaggio di Besian, il giovane scrittore, subisce un importante cambiamento, tanto che si potrebbe dire che scompare dalla scena: passa da intellettuale a circense, da marito a patrigno, modificando non solo il modo in cui lo percepiamo bensì il suo proprio ruolo nella storia.

Le eventuali somiglianze o differenze che un film ed un libro possono avere sotto il profilo psicologico e passionale dei personaggi influiscono pesantemente sulla ricezione emotiva da parte dello spettatore, il quale, come è noto, tende a rapportarsi al film (ma anche al libro) proiettandosi nella diegesi ed identificandosi con le figure in essa applicate. Ma non solo: tali varianti influiscono anche nello svolgimento della vicenda. Infatti, un personaggio più

<sup>26</sup> Greimas individua a questo proposito tre categorie che possono essere utili a collocare i fili conduttori che tengono legato un libro e un film: «isotopie tematiche», «isotopie figurative», e, come nel nostro caso, «isotopie patetiche». Greimas A. J., *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1985, pp. 17 segg.

forte in grado di opporsi al proprio destino, quale risulta essere Tonho, è in grado di cambiare il finale della storia. Possiamo dunque affermare che un film come *Disperato aprile* attinge all'idea di base contenuta nel romanzo *Aprile spezzato* e ne dà una sua interpretazione. In una intervista rilasciata al quotidiano *N* lo stesso regista afferma di essere stato affascinato dall'idea di un uomo che immagina di poter cambiare il proprio destino. Contrariamente, nel film sarà l'arrivo di un piccolo circo ambulante quello che darà una svolta impreveduta alla situazione. Nulla di più. Si è ispirato ad un romanzo e ha realizzato un film, che risulta essere simile e dissimile al tempo stesso dal romanzo. Walter Salles ha scelto di prendere lo spunto narrativo per un film tutto etnico e folkloristico.

Il film appartiene a quella categoria di film di cui, per prima cosa, si nota la bellezza della fotografia e dei paesaggi; che in questo caso è in funzione della storia. Storia che diventerà nella stesura di tutto il film un trionfo dell'amore fraterno, cuore segreto del racconto, della lavorazione arcaica della canna da zucchero e del movimento ciclico che fortunatamente alla fine ci porta un po' di speranza. Salles costruisce una storia drammatica di altissima intensità, attraverso uno studio delle immagini e del colore attento eppure naturale. La crudeltà del mondo di Tonho e di "piccolo" non è soltanto definito dai drammatici omicidi o dalle camicie sventolanti al sole in attesa che il rosso del sangue si trasformi in giallo: c'è anche la durezza di un cielo privo di nuvole, la cui brillantezza accecante si scontra con l'aridità della terra; un orizzonte infinito che non vuole lasciare spazio alla speranza di cambiamento; e un mulino rotante che ricorda ferocemente la ripetitività ossessiva di una vita senza illusioni. Una storia tragicamente universale eppure ricca di speranza e di innocenza, in cui si sviluppa uno straordinario rapporto tra fratelli, in cui è il più giovane a sacrificarsi per la felicità del più grande. Walter Salles racconta una storia reale attraverso una narrazione quasi fiabesca, in cui ogni elemento ha un valore tanto simbolico quanto autentico, sebbene la musica enfatizzi l'immane solitudine dei personaggi e le immagini raccontino un paesaggio che forse non esiste più. Il tema narrativo portante è infatti quello di una faida familiare, simboleggiata da una camicia macchiata di sangue ed esposta al vento, che lì dovrà stare finché quel sangue rosso non sarà diventato giallo e vendicato.

*Disperato aprile* è un viaggio poetico nel Brasile povero e rurale dei primi anni del Novecento. È questo il punto di partenza singolare che ha scelto Walter Salles per contestualizzare la vicenda in una situazione ambientale completamente

diversa e molto particolare. Lo scenario non è quello del libro, non è l'Albania dei giorni nostri, bensì il Brasile di inizio Novecento. Grande importanza viene data al suggestivo e desertico paesaggio che il film ci propone e che non è certo quello delle montagne mediterranee. E la Balandeira, sorta di mulino rotante per la triturazione della canna da zucchero spinto da animali e dalle grida dei contadini, è il concentrato visivo e il simbolo del Brasile profondo e della immutabile fatica di vivere degli abitanti del nordest.

Il regista ha scelto di mostrare quanto i temi della famiglia, dell'amore fraterno siano universali in tutti i tempi e quanto siano insensati i temi dell'onore, della violenza, dell'odio. Salles riesce a costruire una vicenda cruda, poetica, ispirandosi contemporaneamente alle tragedie classiche di Eschilo (spesso percorse da faide familiari distruttive). Dirige con successo un ottimo cast misto di attori professionisti e non attori tra cui alcuni che provengono dal teatro di strada e dal mondo del circo e che contribuiscono a creare un film emozionante e pieno di fascino.

Il tema visivo della ripetizione circolare e della rotazione, proposto nel racconto attraverso le continue uccisioni, ritorna nel film in un altro ambiente, un circo ambulante che giunge nella regione e che offre a Tonho un'altra immagine del mondo e un'altra prospettiva di vita. *Disperato aprile* trasferisce il rituale atroce della faida dal contesto albanese nel "Disperato Sertão brasiliano" del 1910, là dove due famiglie si dissanguano per l'onore e la terra. In questo caso la trasposizione o l'adattamento dal romanzo al cinema si presenta come la narrazione della cronaca di un aprile da morte annunciata. Il risultato è un cinema come movimento interiore, dove i personaggi tendono a non accettare ciò che il destino annunciato riserva loro.

### 3. Il kanun in "Aprile spezzato"

Secondo il Kanun, l'ospite, accompagnato sotto la protezione della "besa" doveva essere vendicato da colui sotto i cui occhi era stato ucciso. È così che questa famiglia si ritrova a dover vendicare la morte di un ospite sconosciuto che ha passato la notte nella casa dei Berisha. I Berisha tentano di sottrarsi alla vendetta sostenendo che il morto aveva lasciato la loro casa prima di essere ucciso, che il ragazzo che lo accompagnava aveva già girato le spalle al momento

dello sparo, che l'uccisione era avvenuta oltre il confine del villaggio ma a queste obiezioni fu risposto dalle autorità, riunite in un'apposita commissione, che quando il forestiero era caduto sotto il colpo del fucile era da considerare ancora ospite della famiglia, quindi dovevano vendicarne la morte. Presto viene identificato l'assassino: è un giovane dei Kryeqyq, una famiglia del villaggio, che per riparare ad un'offesa subita ha ucciso il viandante. È così che scoppia una sanguinosa faida che ha già mietuto fino a Gjorg Berisha, il protagonista del romanzo, ben quarantaquattro vittime. Gjorg, intanto, è cresciuto tra lutti, lacrime e vendette e un giorno, alla fine, tocca a lui: sventolano le camicie sporche di sangue, simbolo delle ultime vendette non ancora pareggiate. Quelle camicie stanno a significare non solo che la vendetta non è compiuta, ma anche che la faida non si arresta. In giro, attorno a casa, si vedono uscire solo le donne; gli uomini restano segregati dentro casa perché la vendetta è una cosa esclusivamente "da uomini" e coinvolge soltanto loro. Se invece le camicie, stese al vento di aprile, fossero state ritirate in casa questo avrebbe significato che la faida era stata fermata dalla famiglia, per una tregua, e che sarebbe finita nel momento in cui le camicie fossero state stese di nuovo fuori.

Come la letteratura, il cinema è un motore narrativo; come la fotografia, utilizza le immagini quale suo mezzo di espressione. Più del romanzo, più del teatro e della fotografia, il cinema è in grado di donare al suo fruitore una concreta rappresentazione del reale, scatenando nello spettatore un processo percettivo e di partecipazione.

La narratività influisce così tanto che il regista, al pari dello scrittore, è portato a pensare ad un fruitore potenziale per cui comporre la sua opera. Entrambi, anche se in maniera differente, mirano, infatti, a mostrare la loro idea ad un pubblico, ad essere fruiti dal maggior numero di persone possibili. È lo spettatore che attribuisce all'immagine i caratteri della realtà, che cuce le diverse inquadrature in un unico contesto; è a lui che il film si deve rivolgere così come il libro fa da sempre con il lettore.

La diversità dei due mezzi fa sì che cambino vari fattori d'espressione, come per esempio il punto di vista della narrazione: il passaggio dalla prima alla terza persona modifica inevitabilmente la struttura della vicenda. L'aggiunta delle immagini limita la fantasia dello spettatore, imponendogli una visione dei fatti immediata, che riduce inevitabilmente lunghe descrizioni a poche sequenze. Scendendo sempre più nel particolare ci si rende conto di come un romanzo

possa venire stravolto nel processo di traduzione dalla pagina allo schermo.

Per stabilire se *Disperato aprile* possa essere definito un prodotto degno di *Aprile spezzato*, bisogna fare ancora alcune piccole considerazioni. *Aprile spezzato* è un romanzo capace di affascinare anche solo per il modo in cui è scritto; *Disperato aprile* è uno di quei film che riescono a tener vivo l'interesse nello spettatore fino alla fine. Nel film Salles ha cercato di lavorare sulla sostanza dei sentimenti e sul conflitto che si scatena all'interno della sfera interiore di un individuo, in relazione a tradizioni ancestrali. È uno di quei connubi che inducono colui che ha letto il libro e visto il film a non preferire uno o l'altro, bensì a pensare che ciascuno degli autori ha tentato di trasmettere una propria interpretazione dell'onore e della vendetta.

## Bibliografia

- AA.VV., *Il racconto tra letteratura e cinema*, a cura di L. Albano, Bulzoni, Roma, 1997.
- AA.VV., *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, a cura di I. Perniola, Marsilio, Venezia 2002
- AA.VV., *Leggere Kadarè*, a cura di, A. Scarsella, Biblion Edizioni, Milano, 2007.
- Aristotele, *Poetica*, trad. di D. Lanza, Rizzoli, Milano, 2001.
- Barbaro U., *Neorealismo e realismo*, a cura di G. P. Brunetta, Editori Riuniti, Roma, 1976.
- Barthes R., *I segni e gli affetti nel film*, Vallecchi, Firenze, 1995.
- , *L'avventura semiologica*, Einaudi, Torino, 1991.
- , *Sul cinema*, Il Melangolo, Genova, 1994
- Bettetini G., *L'audiovisivo*, Bompiani, Milano, 1996.
- , *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, Milano, 1984.
- , *L'occhio in vendita*, Marsilio, Venezia, 1991.
- , *Tempo del senso*, Bompiani, Milano, 1994.
- Bussi, G. E., *Dal romanzo alla sceneggiatura al film*, Bologna, Clueb, 1995.
- , *Letteratura e cinema: La trasposizione*, Bologna, Clueb, 1996.
- Chatman S., *Storia e discorso*, Gruppo Il Saggiatore, Milano, 2003.
- Ciolfi D. e Sala D., *Ma come si legge un film?*, Demetra, Verona, 2000.
- Costa A., *Immagine di un'immagine*, Utet, Torino, 1993.
- , *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milano, 2000.
- Greimas A. J., *La semiotica del testo: esercizi pratici*, Centro Scientifico Editore, Torino, 1995.
- Kadarè Ismail, *Aprile spezzato*, Ugo Guanda Editori, Parma, 1993.
- Lotman, Yuri, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Metz C., *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 1997.
- , *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli, 1995.
- , *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1989.
- Resta, Patrizia, *Il Kanun di Lek Dukagjini: Le basi morali e giuridiche della società albanese*, Besa, Lecce, 1996.

## Filmografia

- Salles, Walter, *Disperato aprile*, Buena Vista internacional, Miramax, E.E.U.U., 2001, 105 min.

## CENERE, SANGUE E IL SEME DELLA TRAGEDIA TRACCE DI ISMAIL KADARE IN UNA PELLICOLA DI FANNY ARDANT

Gianpiero Ariola  
(Critico cinematografico, Ferrara)

*Cendres et sang* (2009), che porta la firma di Fanny Ardant, già attrice di successo grazie alle collaborazioni con Truffaut, Resnais, Costa-Gavras, Sydney Pollack ed Ettore Scola tra gli altri, segna un esordio alla regia piuttosto affannoso. La ricezione dalla critica in occasione della sua presentazione al Festival di Cannes, nella sezione Fuori Concorso, è stata quantomeno tiepida e in Italia non c'è stata alcuna distribuzione nelle sale. La dichiarazione d'intenti lascia subito trapelare una certa anomalia nell'operazione di transcodifica, in quanto la storia non attinge, secondo la consueta prassi traspositiva, a un romanzo o a un racconto ma a un'opera saggistica.

La derivazione da *Eschilo, il gran perdente* (*Eskili, ky umbës i madh*), monografia che Ismail Kadare dedicava al drammaturgo greco, riportata ufficialmente dai database cinematografici, consente di scorgere un approccio alquanto atipico alla traduzione intertestuale. L'arditezza del tentativo, tutto squisitamente euristico, di corroborare la spontanea germinazione di situazioni drammatiche in contesti predisposti culturalmente alla tragedia si inceppa, però, nell'intercettare con sufficiente cura le indicazioni di Kadare. Inoltre, avanzando il lecito sospetto di un rimando alle tematiche e alle atmosfere tipiche della prosa kadareana, con riferimento in primo luogo a quei romanzi le cui ricorrenze tematiche lambiscono l'organizzazione arcaica della vecchia Albania (si pensi in particolare a *Aprile spezzato*, *Freddi fiori d'aprile*, *Chi ha riportato Doruntina?*), ad un'analisi più attenta, si è indotti a sollevare alcune obiezioni in merito alla dimensione di un'ispirazione rivelatasi carente proprio nell'evidenziare la portata di un'iscrizione diegetica all'interno della dimensione culturale di riferimento. In sintesi, il film incorre nel rischio di far affiorare