EUROPA ORIENTALIS 23 (2004): 1

DA UNA GEOMETRIA DEI LUOGHI AD UNA GEOGRAFIA DELLA MORALE

Giuseppe Filadoro

1. L'idea di n a t u r a consente la rappresentazione di figure, segni e simboli, oppure oggetti e aspetti della realtà, insieme a vicende e valori astratti. Da ciò discende che è possibile individuare sia il processo mediante il quale il contenuto di percezioni, giudizi e concetti si presenta alla coscienza, che il contenuto stesso. Questo contenuto – inteso come condizione o modo d'essere – costituisce il carattere fondamentale e stabile di una collettività o di un particolare soggetto e può essere assunto a fondamento della sua visione del mondo e quindi ad oggetto di indagine e principio esplicativo, oltre che a modello normativo da imitare, qualora le leggi ed i fenomeni naturali siano considerati e assunti come l'unica, effettiva, valida realtà. D'altra parte, prima che si pervenga alla stabile identificazione degli esatti contorni della natura, è necessario delimitare l'idea di s p a z i o inteso come un'area indefinita ed illimitata, in cui si pensano contenuti gli oggetti materiali. Questi, se possiedono un'estensione e vi assumono una posizione, sono resi quantitativi dalla geometria e possono essere anche considerati un'intuizione soggettiva concepita come modalità secondo la quale l'individuo, nel suo comportamento sociale, rappresenta ed organizza la realtà in cui vive. Ma questo luogo naturale circoscritto e significativo si trasforma, artisticamente, in s c e n a : azione, movimento e dialogo. Paesaggi, panorami e avvenimenti della vita possono essere quindi descritti, rappresentati e conosciuti attraverso procedimenti riproduttivi di tipo artistico, al fine di trascenderne l'originaria dimensione geometrica e geografica. La natura può assumere il valore di indicazione morale, nella misura in cui com-prende, ri-manda e ri-flette oltre che i paesaggi, gli atti degli uomini, le loro scelte. Da una geometria dei corpi quindi ad una geografia della morale.

Cercherò di ricostruire in questo testo, sul piano del contenuto e semiologico, il ruolo e il significato che la natura assume nel film *Vreme na nasilie* (Il tempo della violenza) di Ljudmil Staikov e nel romanzo di Anton Dončev *Vreme razdelno* (Il tempo della scelta). Attraverso l'analisi della costruzione dello spazio, organico all'agire dei protagonisti della narrazione, indagherò la particolare messa in discorso operata dal regista relativamente alle relazioni che i personaggi, singolarmente e come comunità, intrattengono con la natura circostante. Attraverso l'esame delle modalità rappresentative di questa spazialità è possibile pervenire ad una migliore comprensione delle trasformazioni intellettuali e passionali dei personaggi.

2. Il film descrive il tentativo di islamizzazione forzata della popolazione della valle di Elindenja, posta nella regione dei Rodopi (all'interno dell'attuale Bulgaria), operato da un notabile ottomano, Karaibrahim, su incarico del Gran Vizir nel corso del XVII secolo. L'emissario ottomano giunge nella valle – amministrata da un signore locale, Sjulejman, bulgaro convertito – seguito oltre che da un nutrito drappello di soldati, anche da alcuni suoi fidati vassalli, tra cui un prigioniero di guerra, convertitosi all'Islam, che gli fa da interprete. Karaibrahim, che in realtà è un giannizzero,[1] è ferocemente determinato a portare a termine la missione che gli è stata affidata, e non esita a ricorrere a torture ed uccisioni di massa, pur di costringere la popolazione della valle, che professa la religione cristiana, ad abbracciare il credo islamico. Tra i pastori della valle gli tiene testa Manol che organizza, fino a quando non viene messo a morte, una resistenza passiva alla conversione forzata. Scoppia una sollevazione generale, che si conclude con la sconfitta delle truppe ottomane. Sopravvivono agli scontri l'interprete, chiamato il Veneziáno, e il monaco ortodosso capo della comunità locale, mentre perisce per mano del più piccolo dei figli di Manol lo stesso Karaibrahim.

Nel prologo del romanzo è detto che il libro è il risultato del montaggio degli scritti di due persone: "un monaco chiamato Pop Aligorko ed un gentiluomo francese, soprannominato 'il Veneziano', fatto pri-

---

[1] I giannizzeri erano militi di un corpo di truppe scelte dell'Impero ottomano, istituito nel XIV secolo e durato fino al 1826, formato di giovani forzatamente arruolati tra le famiglie cristiane ed istruiti nella religione musulmana, in modo che finivano per diventarne i più fanatici adepti e propagatori.

gioniero a Candia e convertito all'Islam. Entrambi testimoni del medesimo avvenimento, descrivono la distruzione e l'islamizzazione della valle dell'Elindenja nei Rodopi, avvenuta nell'estate del 1688. Pop Aligorko lo ha veduto dalla parte dei bulgari dei Rodopi, il Veneziano dalla parte dei turchi. Molte volte entrambi descrivono il medesimo evento ed appare evidente che i differenti punti di vista e la differente istruzione mutano i contorni delle cose".

Il film imposta la narrazione in maniera parzialmente difforme dal romanzo, aggregando le azioni più significative intorno a due diversi nuclei: l'emissario del Gran Vizir, giannizzero ottomano, e Manol il pastore, cristiano e bulgaro, arretrando su un piano complementare i personaggi del Veneziano[2] e del monaco ortodosso che invece sono i co-narratori degli accadimenti nel romanzo di Dončev. Completano il breve quadro dei personaggi principali la promessa sposa di Manol, Eliza, i figli di lui Momčil e Mirčo.

3. Il primo segmento filmico è costituito da un piano-sequenza, che corrisponde al blocco narrativo iniziale del romanzo, cioè ai primi quattro capitoli della prima parte, intitolata "Il tramonto somiglia all'aurora".

Il secondo segmento filmico agglutina un piano-sequenza ed è esaminato in parallelo con una sezione narrativa, formata dai capitoli sette, otto e nove della seconda parte del romanzo, intitolata "Do la mia testa, la fede no".

Il terzo segmento filmico, invece, è un piano-sequenza riferito ai capitoli due, tre, quattro, sei e sette della quarta parte dal titolo "Venuta è l'ora della scelta", mentre il quarto ed ultimo segmento filmico è costituito dalle sequenze finali del film, che confronto con la parte finale dell'Epilogo del romanzo.

---

[2] Nel film il Veneziano – forse più coerentemente che non nel libro – afferma essere nativo di Venezia e non di essere di origine francese, come è detto nel libro, e quasi per rafforzare la sua italianità in una brevissima sequenza il regista gli fa addirittura pronunciare alcune parole in italiano, entrate a far parte del vocabolario internazionale e quindi non totalmente incomprensibili allo spettatore, anche se poco coerenti con le necessità di svolgimento dei fatti narrati.

4. In Primissimo Piano una carta geografica: la macchina da presa stringe sulla zona Rodopi mentre la Colonna Sonora con una voce off traccia una breve introduzione alla situazione storica, accennando, tra l'altro, alla pratica ottomana di rapire i figli delle famiglie cristiane per farne giannizzeri. In Primo Piano, di spalle, un uomo dal turbante – scopriremo successivamente essere Karaibrahim – sella il proprio cavallo, i ricchi finimenti segnalano l'appartenenza ad un rango elevato; di fronte a lui l'inquadratura mostra in Campo Lunghissimo delle verdi montagne. Simbolo della vicinanza alla divinità, la montagna si eleva al di sopra dell'umanità e giunge in prossimità del cielo e può essere vista come inquietante e veneranda postazione di collegamento con il mondo oltreumano. L'uomo china lentamente il capo, si ferma un attimo come assorto in qualche pensiero; appare alle sue spalle il Gran Vizir che gli conferisce l'incarico di portare a termine l'islamizzazione dei Rodopi, questione cruciale per la sopravvivenza dell'Impero. Karaibrahim, fino a quel momento inquadrato di spalle, si volta e sale a cavallo. La macchina da presa stacca su una lunga colonna di soldati a cavallo in Campo Lungo che dividono a metà il quadro, nella metà inferiore dell'inquadratura prevale il colore giallo; in lontananza si intravedono nitidamente alte montagne.

I titoli di testa dichiarano una differenza tra il film e il romanzo: il primo si intitola "Il tempo della violenza" mentre invece il secondo, su cui pure dichiara di essere basato, "Il tempo della scelta": nel film – per ragioni che ineriscono alla natura dello strumento espressivo – ampie pagine del romanzo subiscono una contrazione comune a tutte le traduzioni intertestuali; ma accanto alle specificità tecniche e narrative della messa in scena filmica, il titolo fa la differenza e si rivela strategico e ideologico. La sequenza che accoglie i titoli di testa di un film infatti è fondamentale, perché il regista si presenta allo spettatore e lo spettatore attento è desideroso – per la complementarietà ideale che si va instaurando con il regista e il film – di apprenderne i motivi e le ragioni, i presupposti e le premesse; perciò le immagini che scorrono in contemporanea ai titoli di testa sono significative delle intenzioni del regista, che fornisce una condensata e fondamentale indicazione sulla dominante del film.

I soldati proseguono il loro cammino. Sono inquadrati in Campo Lunghissimo, in piena luce, tra montagne pietrose; prevalgono colori chiari ma l'ambiente circostante appare brullo e inospitale; è da segnalare l'uso frequente di piani inclinati, sia lungo l'asse "destra/sinistra" che sull'asse "alto/basso"; i soldati incedono, in perfetta diagonale,

da destra a sinistra e dal basso verso l'alto. La colonna segue le ondulazioni del terreno, gli uomini non sembrano invadere il territorio che al contrario concede loro il passaggio. Dopo aver guadato un fiume, le truppe si inerpicano tra i monti. Il valore simbolico del guado del fiume rimanda all'idea di varco tanto di un confine fisico che di un limite cognitivo-ideologico. I soldati procedono senza incontrare ostacoli, eppure il loro percorso si appresta, nella sostanza, a mutare, così come si appresta a cambiare il loro rapporto con il territorio. Alla fine di questo primo lungo piano sequenza sarà infatti necessario – e lo farà lo stesso Karaibrahim – chiedere indicazioni circa la loro esatta posizione nella valle e la strada da percorrere per raggiungere la destinazione prevista.

La molteplicità di piani spaziali adottati dalla macchina da presa esprime una articolata esplorazione del territorio e raccoglie le suggestioni proposte dal testo letterario: le immagini raccontano di uomini a cavallo che penetrano profondamente nella valle, si immergono quasi tra le alte gole, al punto da sembrare radicati nel terreno. Dal punto di vista cromatico queste sequenze utilizzano pochi colori elementari e sfruttano la coppia di toni "chiaro/scuro" fino a giungere, sebbene mai in maniera assoluta, ai colori estremi della tavolozza cromatica: il bianco ed il nero.

Rispetto alla descrizione che Dončev tratteggia nel romanzo della lunga marcia di avvicinamento nella valle, l'immagine filmica suggerisce una più forte aderenza al terreno, una presenza che, senza essere invasiva, penetra profonda nel territorio circostante.

> Karaibrahim spinse il cavallo sulla cresta del monte e lo arrestò. Ai suoi piedi si stendeva la vallata. Alla nostra destra (è il Veneziano che parla) strapiombava un precipizio di rocce, rossastre come fossero coperte di ruggine, e al fondo di esso crescevano le abetaie. Gli alberi più alti non giungevano neppure a un terzo della muraglia di pietra. Curvandomi sul cavallo vidi dall'alto le ali di due aquile che roteavano sopra la foresta. Di fronte, a molti chilometri di distanza, si alzava l'altro versante dei monti, anch'esso ripido come la parete di un precipizio, nero di boschi di pino. Solo che là una striscia di neve divideva i boschi neri dal cielo azzurro, mentre i piedi degli alberi si perdevano nella nebbia. I boschi fasciavano le curve dei pendii e venivano verso di noi diventando sempre più chiari, fino a sciogliersi negli abeti più vicini, i quali avevano i rami verdi, pallidissimi sulle punte più giovani. Li guardavo e non riuscivo a capacitarmi che se mi fossi avvicinato a quel nero precipizio lì di fronte, avrei veduto gli stessi alberi verdi. Dietro Karaibrahim e me si fermarono i muli dei due hogia: lo sceicco Sciaban Scebil, il monco, e il mollah Sulfikar Softa, il grasso."è

> qui?" chiese in un bisbiglio il hogia grasso. Karaibrahim non si volse a rispondergli. Allora staccai lo sguardo dalla montagna davanti a me e vidi il suo volto. Eravamo arrivati.

Il libro descrive il punto di vista fisico e geografico di un conquistatore, che osserva distendersi dinanzi a sé un territorio da invadere e dominare. Le sequenze del film, anche quando adottano il Campo Lunghissimo, mostrano variazioni del terreno di più modesta entità, quasi a voler suggerire un altro contatto degli uomini con il territorio: un rapporto continuo, problematico, ma mai troppo distante. La qualità relazionale che lega Karaibrahim al territorio circostante è ambigua: da un lato, essendo un giannizzero, non è un "estraneo" per la terra che sta percorrendo, mentre invece egli si muove e si comporta come uno "straniero". Questa sua particolare condizione non lo rende capace di leggere adeguatamente l'ambiente che lo circonda, anche lui necessita, paradossalmente, di un interprete – estraneo all'ambiente e straniero convertito – per chiedere indicazioni sulla posizione occupata e la direzione da prendere per raggiungere la meta. Il suo status di giannizzero e l'ambigua relazione che intrattiene con la terra d'origine risultano funzionali alla descrizione del crudele controllo che eserciterà sul territorio.

> Una sottile striscia di nebbia si snodava sulle chine dei monti di fronte a noi, posata sulle cime degli alberi, ma anch'essa era immobile. Dietro di noi, dalla lunga fila di uomini a cavallo giungevano voci e scalpitio di zoccoli, ma non rompevano la quiete circostante, come una manciata di sassolini gettata dall'alto non sarebbe riuscita a scuotere le profondità dell'immenso lago verde. Karaibrahim continuava a fissare la vallata.

La macchina da presa allarga l'inquadratura fino a riprendere in Campo Lunghissimo la colonna dei soldati che sembra mimetizzarsi tra le rocce; Karaibrahim ha lo sguardo fisso davanti a sé, incede sicuro; la conoscenza del territorio àncora, fonda – ancorché parzialmente – la sicurezza dei suoi gesti. La macchina da presa stacca prima su un cavaliere vestito d'azzurro (il Veneziano), poi su un altro personaggio del seguito, che appare importante. Ha qui inizio una lunga sequenza che alterna freneticamente primi piani in "tempo zero" (il tempo reale del film) con brevi sequenze in flash-back, che forniscono una serie di indizi e rimandi, fondamentali per la migliore comprensione delle vicissitudini dei personaggi. Il regista, consapevole della capacità che le sequenze in flash-back posseggono di costringere lo spettatore a guardare con più attenzione, vi ricorre massicciamente, accentuando-

ne la drammaticità, usando il rallentatore e sostenendole con una Colonna Sonora spesso ridotta al silenzio. Il tema di questo lungo piano-sequenza costellato di flash-back è il rapimento di un bambino ai suoi genitori, secondo le modalità adottate dagli ottomani per rapire bambini cristiani e farne poi giannizzeri.

La marcia di avvicinamento dei soldati si conclude con l'arrivo al villaggio fortificato, meta della spedizione. Lungo il cammino, la colonna si imbatte in due uomini, un monaco ortodoso (è il Pop Aligorko) e un pastore (Manol), intenti a disseppellire dalla nuda terra le ossa della moglie di Manol, morta tre anni prima. Il monaco intravede le truppe che si avvicinano; il Veneziano, richiesto da Karaibrahim, chiama i due uomini che si avvicinano. Manol che indossa il tipico copricapo di pelo alto è in piedi davanti a Karaibrahim; due soldati commentano l'imp(r)udenza dell'uomo che non si è scoperto prontamente il capo. Karaibraim con un fendente della scimitarra fa cadere in terra il colbacco di Manol che lo raccoglie e fa per indossarlo nuovamente, quando il monaco lo ferma; Manol desiste e lo stringe forte fra le mani.

In questa sequenza il copricapo riveste un profondo valore simbolico: infatti il turbante di Karaibrahim è, prima di tutto, più alto di quelli indossati dal suo seguito e rende il Capo ottomano ancora più imponente e potente; per Manol il copricapo afferma la sua personalità; per ambedue – il turbante di Karaibrahim e il colbacco di Manol – sono il simbolo di un status sociale e dell'appartenenza ad una religione. In tutto il film e in tutto il libro l'assunzione della fede ottomana, la rinuncia al credo cristiano, si sostanzia e si sintetizza simbolicamente nella rinuncia ad indossare il colbacco tradizionale bulgaro, a favore del turbante di foggia ottomana: togliersi il cappello, infatti, non solo rende visibilmente più piccoli e costituisce un segno di deferenza, ma testimonia in questo contesto dell'avvenuta accettazione della nuova fede.

Dopo le indicazioni fornite ai soldati dal monaco la colonna si rimette in cammino sullo sfondo di frondosi alberi dall'alto fusto. Avviene l'incontro con una seconda colonna di soldati, guidata dal Governatore locale, cui Karaibrahim annuncia la sua particolare missione. La macchina da presa indugia su numerose donne che fanno il bucato nell'acqua di un fiume, costeggiato dai soldati in marcia. In questa sequenza il fiume rappresenta il simbolo di un'acqua che, attraverso il suo fluire, incide sulla scansione del tempo: lo scorrere lento dell'acqua e l'aria di distesa tranquillità, se non proprio di festa,

ritrova nelle acque calme del fiume un'adeguata sottolineatura. Al passaggio della colonna, le donne scappano via, raccogliendo la colorata biancheria stesa ad asciugare.

Due soldati della colonna volutamente si attardano: la macchina da presa mostra una giovane donna che dopo aver fatto il bagno sta nuda sul greto del fiume; il biancore dei sassi fa risaltare ancora di più il suo corpo. I due soldati indugiano, la giovane donna mette una ghirlanda fra i capelli, poi indossa una lunga tunica bianca. In questa scena ritorna il tema dell'acqua purificatrice e della nudità, che ancora una volta simbolicamente caratterizzano la condizione primitiva, naturale dell'umanità.

Dopo un'occhiata di reciproca intesa i due soldati scendono da cavallo e cautamente depongono le armi con l'intenzione di sorprendere la giovane donna; nel frattempo sopraggiunge Manol che, chiamandola, (apprendiamo che si chiama Eliza ed è la sua promessa sposa) le consente di accorgersi dell'incombente minaccia. I due fuggono per mettersi in salvo. Ha inizio allora un breve inseguimento: il folto sottobosco che rappresenterà per loro la salvezza, costituisce allo stesso tempo un ostacolo insormontabile per i soldati. Quasi a conferma che una corretta direzionalità nello spazio coincide con un'adeguata conoscenza del territorio, ed è l'adeguata conoscenza del territorio che determina la direzione presa dai personaggi nelle loro azioni. Mentre fuggono dinanzi ai soldati, Eliza prende la mano di Manol e lo guida; alla fine trovano la salvezza, nascondendosi in un'ansa del fiume: immersi nell'acqua fino alla cintola, si stringono l'un l'altra. Scampato il pericolo, Eliza, non più abbracciata a Manol, si riallaccia pudicamente il bianco corpetto.

Intanto la colonna dei soldati è giunta al villaggio fortificato, il *konak* dove risiede Sjulejman Agà e un suono di campane annuncia l'eccezionale evento agli abitanti della valle.

> Eravamo arrivati. Per la prima volta, da quando ero stato fatto prigioniero a Candia, ci fermavamo da qualche parte. Fino allora non avevamo fatto che correre per raggiungere quella valle. Uscii dal konak e mi fermai ad alcuni passi dal portone. Mi guardai attorno. Sulla mia testa v'era un cielo di stelle, attorno a me le montagne. Le montagne formavano come una barriera: non si vedeva quale cima fosse più vicina e quale più lontana, come se nelle tenebre le più lontane si fossero avvicinate e allineate con le più prossime, si da formare una muraglia nera, tutta uniforme. Nel cielo al di sopra di quella muraglia splendeva una sorta di bagliore, a ovest, a nord e a sud, come se dietro le montagne ardessero degli incendi. La striscia lumi-

nosa delineava più chiaramente i contorni delle cime, seghettati da boschi di pini e di abeti come se sulla sommità della muraglia fossero state piantate delle lame per impedire il passaggio a chiunque. Sulla mia testa il cielo era più scuro, pieno di stelle luminose, calme. Vi navigava una nuvola, ma così trasparente che non velava le stelle, ma ne disseminava il chiarore. Da qualche parte sotto il konak si udiva scorrere un fiume. Le montagne incombevano come una minaccia, ma il cielo e il fiume promettevano serenità. Ed io ero sereno, respiravo profondamente l'aria fredda e guardavo le stelle. Ero vivo. Ero il prigioniero Abdullah e il prigioniero Abdullah viveva. Mi pareva strano e impossibile ch'io fossi stato un tempo un nobile francese munito di un titolo altisonante. Mi appariva strano che laggiù, al sud, dietro quelle montagne, si trovasse l'isola di Creta e in essa Candia. Mi tornarono alla mente le strade deserte, coperte di intonaco a pezzi, palle di cannone e cadaveri, i muri squarciati e i cumuli di fango viscidi di sangue. Non poteva esserci nulla di simile. C'era solo una cerchia di monti, un pezzo di cielo al di sopra, e al centro, lo schiavo Abdullah. Mi tornò alla mente Giuliano di Capodistria, il quale aveva lasciato entrare i turchi nella sua fortezza e poi aveva fatto saltare in aria loro e se stesso. Mi tornò alla mente come mi fossi entusiasmato della sua prodezza. Sì, ma lui era morto, e invece io, Abdullah, ero vivo.

5. Sono in corso i preparativi per le nozze tra Manol ed Eliza: la macchina da presa, con un lento *travelling* all'indietro, allarga fino a fare un Campo Lungo della radura ancora deserta, in attesa degli invitati, a destra un gruppo di suonatori di cornamusa. Un lungo drappo bianco è disteso ed imbandito per il banchetto; Campo Medio sulla coppia di sposi e sui parenti che siedono accanto a loro; Manol si alza e si dirige verso una serie di campanacci, sospesi tra due alberi e disposti su tre file e prende a scuoterli con violenza.[3] La macchina stacca su Eliza che nel frattempo ha raggiunto Manol; gli si pone accanto e lo invita a voltarsi per guardare gli altri pastori che avanzano. La nebbia ristagna intorno. Manol afferra un piccolo paiolo, lo alza lentamente e la macchina da presa lo inquadra questa volta a Figura Intera: lo eleva ulteriormente, come un calice eucaristico, rinnovando per la seconda volta l'augurio per il brindisi: dopo un primo momento di silenzio, l'augurio viene raccolto dai convitati ed hanno inizio i festeggiamenti.

---

[3] I campanacci delle greggi rodopiche sono multipli e composti di gruppi di nove campani più piccoli. Tra un gruppo e l'altro vi è una differenza di suono di un'ottava. Questi campanacci potevano raggiungere perfino sei chilogrammi di peso.

Nel frattempo le truppe ottomane si preparano all'imboscata; percorrono un ripido sentiero nella boscaglia; il colore nero da una parte e il verde dall'altro. I soldati si inerpicano cauti e silenziosi; prevale il contrasto chiaro/scuro; nel frattempo nella radura il ballo è iniziato: il sottobosco continua ad essere avvolto dalla nebbia. Nella radura i danzatori circondano i convitati, creando un perimetro che delimita ciò che è "dentro", ciò che è "buono" (il pastore Manol) e "bello" (la giovane Eliza) rispetto al "fuori", all'"altro" che rappresenta il male: il bosco oscuro, dove la luce manca e dal quale stanno per sbucare silenziosi i soldati ottomani, portatori di morte. Sulla radura i convitati ballano la "horò", particolare danza dalla forte valenza simbolica, in quanto i ballerini, allacciati tra loro per le braccia, danzano formando un circolo: questo abbracciarsi comune cerca di contenere e respingere il "male", rappresentato dal bosco circostante e dai suoi occasionali e furtivi abitanti.

Improvviso stacco sul monaco che si affaccia fuori dalla capanna, volge lo sguardo nella vallata, sommersa dalla nebbia.

La danza continua finché appare Karaibrahim, come sbucato dal nulla: si avvicina, ripreso in Figura Intera, imbraccia un fucile e spara, colpendo una cornamusa. La violenza irrompe e l'elemento di rottura è in questo sparo che non casualmente colpisce la cornamusa: non una persona ma un simbolo, non l'irruzione in un convivio nuziale ma l'irrisione per una tradizione secolare, che significa oltraggio e sacrilegio. Calato il silenzio, la macchina da presa fa una carrellata sui convitati che si alzano in piedi; i colori predominanti sono ancora una volta il bianco delle vesti nuziali e il rosso dei costumi popolari; i soldati hanno ormai circondato la radura; il verde intenso e chiaro del prato contrasta con l'oscurità della boscaglia che continua a vomitare soldati.

Karaibrahim si avvicina lentamente alla coppia di sposi, alle spalle i suoi uomini. Appare al centro dell'inquadratura e inizia a camminare sulla tovaglia candida, imbandita per le nozze; nel suo cammino verso Manol, avanza tra la folla silenziosa con il volto fisso in avanti, gli stivali che calpestano i cibi (in Primissimo Piano, il pane che viene schiacciato e il vino versato). Continua ad avanzare verso Manol, lo scontro appare inevitabile, quando dai convitati corre verso di loro un vecchio che li scongiura di evitare un bagno di sangue. Karaibrahim intima, a questo punto, ai suoi soldati di condurre prigionieri al villaggio i maggiorenti della valle; al tentativo di Manol di ribellarsi, prende in ostaggio la giovane Elìza.

La macchina da presa stacca ancora sul monaco che pare oda le grida lontane e riesca ad immaginare quanto accade: si lancia in corsa per il declivio della valle, completamente sommersa dalla nebbia; mentre nella radura si lotta per sottrarsi alla cattura, il monaco corre attraverso la boscaglia. Quando giunge, la radura è ormai deserta; il verde intenso del prato è velato del bianco delle tovaglie.

Così la scena nel romanzo di Dončev:

> Venne il giorno delle nozze di Manol. Gli uomini di Karaibrahim erano allineati in uno dei cortili interni del konak. Karaibrahim, vestito dimessamente, senza ornamenti né piume, ci disse: "Questa sera Allah ci consegnerà gli infedeli. Domattina vi sveglierete accanto a donne bellissime e darò una manciata di monete d'oro a chiunque mi dirà che la sua donna è stata toccata da un uomo. "Andate, e toglietevi dai vestiti tutto ciò che luccica: oro, pietre o metallo. Toglietevi gli speroni dagli stivali, e legatevi gli stivali appesi al collo. Andrete scalzi; poi obbligherete gli infedeli a leccare il sangue che gli spini avranno fatto scorrere dai vostri piedi. Io vi guiderò per un sentiero segreto che ho scoperto. Se qualcuno dirà una parola mentre attraverseremo il bosco, domani mattina gli inchioderò la lingua con chiodi infuocati, affinché possa sentire l'odore della propria carne arrostita. Se qualcuno sparerà, gli faro tagliare i pollici delle due mani, affinché non possa più tenere un'arma in pugno. Andate! (...) Il sentiero attraverso la foresta era disagevole. Oltre ai rovi e ai sassi, c'erano pure ortiche. Ma nessuno fiatò. Salivamo, scendevamo, strisciavamo su rocce. (...) Scendemmo un ripido pendio. E aggirata una enorme rupe che ci nascondeva il cielo, ai nostri piedi balenarono i fuochi e un fiotto di canti e di suoni si riversò su di noi. Il bagliore dei falò si rifletteva e danzava sui nostri volti. Si vedevano anche uomini e donne, piccoli e neri, danzare in tondo presso i falò tenendosi per mano. Si vedevano persino gli zampognari gonfiare le loro zampogne, ma non si distinguevano le singole voci umane o il suono dei pifferi e delle cornamuse: tutte le voci erano fuse in una voce sola. (...) Karaibrahim disse a bassa voce:" Fermatevi qui e aspettatemi. Giù c'è il sentiero. Due di voi vengano con me". E scomparve nel buio. (...) Riapparve Karaibrahim senza che lo avessimo sentito ritornare. Lo guardammo ansiosi. Mi disse: "Non ci sono sentinelle. Sono pazzi". (...) A me Karaibrahim non disse nulla, ma io mi avviai dietro a lui. Col cuore che mi batteva scesi verso i falò. "Dimenticai che si trattava di uomini. Fui ripreso dalla passione per la caccia, e mi pareva che stessi inseguendo della selvaggina. E intanto, quei poveri infelici cantavano e ballavano. Forse era soltanto una mia impressione, ma v'era qualcosa di selvaggio e innaturale nella loro allegria, nel brusio delle zampogne, nel fischiettio dei pifferi rivolti verso le stelle. V'era qualcosa di esagerato in tutto ciò; ma non era forse lì che nei secoli andati le nude Baccanti avevano fatto a pezzi il cantore Orfeo? (...) E intanto i bulgari ballavano il

> horò, neri, le spalle rivolte a noi, quasi dissolti nelle fiamme che li illuminavano. Questi, invece, i pensieri che attraversano la mente del monaco alla vista della radura deserta e devastata: "Rimasi solo e mi sedetti sulla radura, poi che le mie spalle non sostenevano più il peso dei terribili giorni che sarebbero venuti, e le mie gambe si piegavano davanti al terribile cammino che mi aspettava. Che aspettava me e soprattutto la povera gente di Elindenja. E benché il mio corpo esausto posasse sulla radura e sentisse sotto di sé l'erba umida di rugiada, il mio spirito viveva già i giorni futuri, e i miei piedi calpestavano già le strade future. Molte strade si aprivano davanti alla gente di Elindenja e ognuno avrebbe scelto la propria. Anche la mia strada era aperta davanti a me.

6. Dopo l'eccidio di Manol e dei maggiorenti della valle che, condotti prigionieri al konak, hanno rifiutato d'abiurare, i pastori superstiti guidati dal figlio maggiore di Manol, Momčil, insorgono. Durante un combattimento con le truppe ottomane, Karaibrahim ferisce gravemente quest'ultimo.

La sequenza successiva è centrata sul monaco ortodosso in fuga. Raggiunge l'entrata di una grotta, dove sono ammassati donne e bambini, si prodiga tra la gente; alle sue spalle sbuca un uomo che gli intima di seguirlo: i due uomini percorrono un cunicolo buio della caverna. Il pastore indica al monaco un punto lontano, commentando la penosa situazione dei fuggiaschi, inermi dinnazi alla crudeltà dei soldati della mezzaluna; in secondo piano, alle spalle del monaco si intravede un gruppo di donne che lo insulta, mentre il pastore si allontana da lui, come a prenderne le distanze.

Impaurito il monaco fugge ancora una volta, corre tra prati verdi e il bianco dei massi della montagna, inerpicandosi lungo un sentiero a strapiombo su una profonda gola; nel suo difficile cammino, percorre il versante della gola illuminato dal sole. Continua la sua salita, che pare avere il carattere di un'ascesi; in Campo Lunghissimo appaiono, in basso nella valle, le case incendiate, alti pennacchi di fumo, rovine e distruzione. Entra in un'altra grotta, in alto due grandi aperture circolari nella volta, attraverso cui entrano fasci di luce: l'uomo invoca un segno da Dio che gli indichi cosa fare in un momento tanto tragico per lui e la sua comunità. Il raggio di luce per la ripresa prospettica appare allo spettatore come una vera e propria "illuminazione": le due aperture creano l'impressione di essere due grandi occhi, luminosissimi. Il monaco ora urla, chiama a raccolta la sua gente. Di nuovo

all'aperto, si lancia in una corsa verso il basso, per un sentiero scosceso, aiutandosi con un bastone – espressione terrena dell'aiuto che l'illuminazione, il segno divino, è per il monaco e la sua comunità. Il religioso, di nuovo pastore e guida della sua gente, arringa ora la folla accorsa al suo richiamo, narra del segno ricevuto e del suo significato. La sequenza che descrive il lungo e non semplice cammino che il monaco percorre fino ad incontrare la sua gente, esprime una sua positiva, nuova condizione esistenziale. Due sono i possibili piani di lettura: il primo, fisico, costituito dall'effettivo spostarsi attraverso il territorio, il secondo, meta-fisico, che implica e manifesta una diversa cognizione della realtà e una conseguente, mutata, posizione morale.

Lo 'scandaloso' messaggio portato dal monaco, che divide la folla e contrappone i padri ai figli, è che Dio ha manifestato il suo pensiero circa la decisione che la popolazione deve prendere sull'accettazione o meno del credo islamico. Ebbene, riferisce il monaco, il segno divino induce ad accettare la fede islamica, poiché ciò non significherà tradire la propria fede dal momento che Dio è uno, che lo si appelli Cristo o Allah; poiché Dio ritiene importante sopra ogni cosa la vita umana, ogni uomo ha il dovere di salvaguardarla ad ogni costo. In tal maniera, aggiunge il monaco, si assicurerebbe anche la sopravvivenza della civiltà bulgara, che altrimenti si estinguerebbe insieme all'ultimo pastore trucidato. La folla, disorientata e vociante, è spaccata in due tra chi decide di accettare il credo islamico e salvare la vita e chi invece ritiene di dover conservare la fede cristiana, anche a costo della propria vita.

> Perché era finito il tempo dell'attesa ed era giunta l'ora dell'azione. Cento giovani pastori si accordarono con giuramento di formare una banda e vendicare la morte di Manol (...) E v'erano molte donne senza i mariti, molti figli senza i padri e molte fanciulle senza gli amorosi. Dove potevano andare? (...) Ma laggiù, in pianura, ardono gli incendi e i turchi sono in attesa. (...) Io restai con centocinquanta donne, bambini e vecchi. E tutti mi fissavano le labbra e le mani, come se avessi potuto fare qualche cosa. Io ero sempre stato al centro, in mezzo alla gente, non ero mai stato un capo e non avevo nemmeno mai preso la parola per primo. (...) Ma dove potevamo fuggire noi? (...) Le donne, i bambini e i vecchi mi guardarono e io non dissi nulla. La montagna taceva, cullata dalla pioggia. (...) Dio era con coloro che vagavano per sentieri deserti, affamati e assetati. E quando imploravano Iddio, Egli li liberava dalle loro angosce e li guidava sulla giusta via. Affinché glorificassero il Signore per la Sua misericordia e per le Sue opere meravigliose verso il genere umano. Perché disseta l'anima

assetata e colma di benefizi l'anima affamata. Così cantava il salmo di David. Noi pure eravamo affamati e assetati. Altri sedevano nell'oscurità e nella tenebra fitta, perché si erano ribellati alla parola di Dio, erano caduti e non v'era chi li soccorresse: E quando nella loro afflizione avevano implorato il Signore, Egli li aveva tratti dall'oscurità e dalle tenebre fitte e aveva spezzato i loro ceppi. Noi pure stavamo nell'oscurità: e nella tenebra fitta. Benché non ci fossimo ribellati a Dio, ma camminassimo secondo le Sue parole. Perché Egli non ci liberava? (...) mi guardai attorno e vidi che su di me erano fissi gli occhi umidi di tutti gli abitanti della grotta, e mi resi conto di aver parlato ad alta voce nel mio turbamento. Dietro a loro vidi le occhiaie cave dei morti. E una vecchia mi chiese: "Padre, Dio, non vede?" Che cosa potevo risponderle? Che cosa pretendeva da me quella gente? E mi slanciai giù per il pendio e m'inginocchiai davanti ad un enorme abete sul quale era incisa una croce, e mi misi a pregare implorando perdono per i pensieri iniqui che si erano insinuati nell'anima mia. Pregavo l'albero, poiché ogni albero è un tempio di Dio. (...) E forse nello stordimento datomi dalla fame e dalla rivelazione avrei veduto ancora qualche cosa, se non avessi udito una voce che mi chiamava. Mi chiamavano perché una donna stava spirando. (..) Quella notte fuggii dalla grotta. Fuggii non per scamparmi la vita, ma perché pensavo che nessuno poteva aiutare la gente della grotta. Ed essendo ormai presso alla tomba, e non avendo da mentire ad alcuno, né agli uomini, né a me stesso, dico e scrivo che, se avessi potuto fare qualcosa per loro, sarei rimasto nella grotta. Mi ero insuperbito al punto di credermi il capo di quella gente; e mi pareva che fossi io, con la mia tonaca, a trattenerli nella grotta, e che senza di me avrebbero cercato altre vie di salvezza. E se fossi stato uno di coloro che hanno altri davanti a sé, sarei rimasto. Ma che io fuggissi per me stesso o che fuggissi per liberarli della mia presenza, non ha importanza; il fatto è che fuggii. (...) Poi penetrai in una selva senza fine, cresciuta sopra costoni ripidi e contorti. (...) "Signore, Signore, da che parte sta il Tuo nome? E non è lo stesso per Te che Ti chiamino Allah o Cristo, e non sei Tu non soltanto nel cuore di ogni uomo, sia questi musulmano o cristiano, ma anche in ogni albero e in ogni filo d'erba? E non sei Tu, o Dio, Signore dei vivi e non dei morti? E non mi disse il vero la ruota dell'abete, quando mi disse che Tu guardi la direzione della strada e non le sue curve, e che guardi dove si getta il fiume e non dove scorre la sua acqua? (...) E a lungo, a lungo lottai con il mio Dio che avevo servito fino allora, e il combattimento di Giacobbe, il quale lottò con Dio e lo vinse, era come una lotta di bambini di fronte alla mia lotta, finché sopraffeci Dio entro il mio cuore e lo chiamai Allah e non Gesù. E lo chiamai cosi in mezzo al pianto che risuonava su tutta la montagna, si da assordarmi; ma meglio il pianto e le lacrime di occhi vivi, che non le occhiaie cave dei morti della grotta. E al mattino m'incamminai per tornare alla grotta, stringendo in mano la mela dell'albero di proprietà comune, pegno della promessa che la

> fede non avrebbe separato fratello da fratello e musulmano da cristiano, ma che tutti avremmo gustato il frutto di una medesima montagna e ci saremmo chiamati bulgari. La nebbia si era alzata e il sole brillava sul mondo. E in un giorno solo rifeci la strada per la quale aveva impiegato un giorno e una notte.

7. Il Veneziano e il monaco risalgono ora la china di una collina, alle loro spalle una folta e rigogliosa vegetazione primaverile: i colori caldi, quasi estivi, della vegetazione rimandano ad una ritrovata pace ed armonia. I due uomini indossano entrambi il turbante; mentre si salutano, il monaco abbassa lo sguardo; si ode, lontano, un suono di campanacci: il monaco spiega che quei campanacci annunciano la nascita del figlio di Eliza e di Momčil e si scopre il capo, mentre invoca la benedizione di Dio sul bambino. Il Veneziano estrae qualcosa dalla giubba e consegna al monaco un piccolo crocifisso di legno bruciacchiato, che era stato a suo tempo gettato nel fuoco da Karaibrahim, quando il religioso aveva dichiarato di voler abbracciare il credo musulmano. Il monaco, con il turbante nella mano destra, accoglie nella sinistra il crocifisso bruciacchiato; mentre osserva i due oggetti, il suo volto viene ripreso in Primissimo Piano.

Campo Lungo su un alto ponte di pietra, alla cui sommità sostano i due uomini, il Veneziano a destra, il monaco a sinistra nell'inquadratura; poi il Veneziano si avvia e scende dal versante destro, mentre l'altro rimane fermo sulla sommità della antica costruzione. La valle appare in Campo Lunghissimo, il monaco immobile, a capo scoperto, si staglia sul ponte; in basso il letto di un fiume quasi asciutto; volge lo sguardo verso l'alto, Campo Lunghissimo sul ponte e compaiono i titoli di coda.

Colpisce la posizione di paralizzata equidistanza che il monaco assume rispetto ai due oggetti – il turbante e il crocifisso – che giacciono ad uguale distanza, su uno stesso piano ideale, quasi egli non riuscisse a maturare un giudizio più obiettivo e spassionato delle circostanze che hanno influenzato la sua vita; la macchina da presa con il Primissimo Piano delle sue mani rappresenta l'incapacità del monaco di operare una definitiva scelta esistenziale e morale. Diverso, invece, il comportamento del Veneziano, che si allontana dal monaco, rappresentando così il recupero di significato scaturito della quella esperienza, sia sotto il profilo esistenziale che cognitivo, come passando dalla falsa alla vera fede, dall'errore alla verità. Infine il ponte rappre-

senta un elemento del paesaggio (compare nelle scene iniziali e finali del film) e, oltre a collegare, raffigura simbolicamente la migrazione da una vecchia ad una nuova forma di esistenza, che si può affrontare solo mediante riti di passaggio. Karaibrahim e i suoi soldati attraversano il ponte, procedendo da destra a sinistra, entrano in una valle sconosciuta, per compiere una nefasta missione, mentre il Veneziano, che procede da sinistra verso destra, recupera la sua più autentica dimensione di uomo e di credente. In entrambi i casi con l'attraversamento del ponte essi sperimentano nuove capacità cognitive e diverse condizioni esistenziali e morali. Il monaco, invece, rimane fermo sulla sommità del ponte, immobile.

Dončev così conclude la narrazione (è il Veneziano che parla):

> Erano circondati da una corona verde cupo di vette boscose. I boschi non cominciavano dai prati, ma si alzavano dietro profondi precipizi invisibili, in fondo ai quali scorrevano dei fiumi. Quei precipizi, che non si vedevano ma si intuivano, quella separazione dei prati dai monti circostanti, rendeva i prati ancora più vasti. In nessun altro luogo dei Rodopi ho veduto laghi a così grande altezza. E là splendevano dei laghi azzurri, folti di canne. E facevano apparire i prati ancora più vasti. Ci avviammo per i prati e camminammo, camminammo, e non se ne vedeva la fine. Annottava. Alla fine toccammo la foresta, al fondo di un pascolo sterminato. (...) Alla sommità del valico, esattamente allo stesso posto donde un anno prima avevo visto per la prima volta Elindenja, voltai il cavallo a guardare nuovamente la valle. Era trascorso un anno solamente, ed erano accadute tante cose. Non c'era più Manol, non c'era più Momčil. Non c'era più Eliza. Ed era nato il nuovo Manol. Non c'era più Elindenja. Ancora una volta la montagna e i boschi affondavano in una pace completa. Ancora una volta non c'era un alito che agitasse le cime sottili degli abeti disegnati contro il cielo della sera.(...) Mi volsi e mai più rividi Elindenja.

8. In entrambi i testi, quello letterario e quello cinematografico, è centrale il motivo della s c e l t a , connesso inestricabilmente all'atteggiamento dell'uomo verso la realtà, alla posizione da lui occupata nello spazio sociale, all'assunzione di coordinate specifiche, geografiche e morali. Dončev esplora all'interno di una problematica di carattere storico-nazionale il legame esistente tra il singolo e la collettività: sono messi alla prova i legami dei personaggi con la propria gente, quell'intesa che è punto di riferimento significativo per l'assunzione di determinate responsabilità, per l'acquisizione di indicazioni di carattere morale, sia negli episodi di eroismo che di ferocia e crudeltà. Il

problema dell'individualità e delle scelte che ciascuno è chiamato a compiere è centrale nell'opera dello scrittore e intorno ad esso si aggregano questioni altrettanto importanti, quali la libertà dell'individuo, la sua posizione nella società, la sua alienazione e le complesse relazioni che intercorrono fra queste problematiche. Da questo punto di vista lo sviluppo della vicenda narrativa suggerisce un'ulteriore riflessione sulle personalità e i destini dei protagonisti, in quanto espressioni di valori etici.

Il Veneziano, uomo orgoglioso che un tempo è stato ricco e valoroso, superate le umiliazioni della cattività, perviene ad una indipendenza interiore e ad un equilibrio spirituale; abbandonata l'iniziale neutralità, assume un ruolo attivo e consapevole nelle vicende che si trova a vivere; riesce ad esprimere un ampio sguardo sul mondo, manifesta un'eccezionale voglia di vivere, una profondo comprensione del valore e della bellezza della vita, e sotto questo riguardo può essere assunto come emblema del fatto che sopravvivere è il segno del compromesso necessario con la propria coscienza e le proprie convinzioni. Il monaco Aligorko, che aveva iniziato il suo percorso condividendo in maniera assoluta i valori della tradizione nella lotta contro le truppe dell'Islam, giunge infine a riconoscere il primato della istanza naturale della sopravvivenza sull'ortodossia religiosa. Come l'altro cronachista avrebbe la possibilità di occupare una 'posizione altra', di fuggire, di disinteressarsi del destino degli abitanti della valle; eppure, superata la paura, rimane accanto alla sua gente, ne condivide il destino, e percepisce l'impossibilità di reciderne i legami. Entrambi pervengono perciò alla stessa decisione, anche se da esperienze diverse: il pastore Manol, i suoi figli e gli altri della comunità rappresentano per il pope Aligorko l'incarnazione di un ideale, l'espressione della resistenza alla sopraffazione; per il Veneziano rappresentano la forza morale, la vittoria sull'egoismo e sull'istinto.

Un percorso simile intraprende il pascià Sjulejman: all'inizio intenzionato a "non prendere posizione" nel conflitto, è poi costretto a mutare atteggiamento dal fanatismo di Karaibrahim e a mettere da parte la sua alterigia. Scacciato dal konak e dalla valle che aveva sempre creduto sua, presume di poter conquistare l'amore e il rispetto degli abitanti con il denaro, ma nessuno si fa avanti a raccogliere le sue monete d'oro, che restano nella polvere della strada. Con questo dettaglio sia lo scrittore che il regista intendono mostrare quanta distanza c'è tra il popolo e questo suo rappresentante. Colui che non ha inteso "prendere posizione" nella lotta condotta dalla propria gente,

che è rimasto in disparte, non può attendersi né amore né rispetto. La terra che calpesta, la valle che lo accoglie, la natura che lo circonda gli testimoniano il rifiuto, il fallimento, la distanza.

Ugualmente Karaibrahim è il prototipo, non solo storico ma anche psicologico, del potere e della sopraffazione, è un personaggio che intrattiene con la natura e con la naturalità dei legami di appartenenza ad una comunità solo un rapporto di forza e di violenza. Venuto meno il sostegno delle armi e del terrore generato dalla violenza dei suoi soldati, Karaibrahim soccombe. Non potendo contare che sulla forza e sulla violenza, non riesce a sopravvivere al ripudio del legame con il proprio passato e la propria gente. Se all'inizio del romanzo è rappresentato nella sua monoliticità, nel suo smodato desiderio di conquista, simbolo di un potere assoluto ma senza radici, alla fine del romanzo risulta ridotto ad un comune bandito che teme per la propria pelle. La paura della morte, l'abbandono della sua gente, la solitudine e la cattiva coscienza fanno di questo uomo forte un relitto. Per contrasto è delineata la figura di Manol che sostanzia invece l'idea di fratellanza; egli rappresenta lo spirito della sua gente e la sua morte sigla la fine di un profondo legame con il popolo.

BIBLIOGRAFIA

Tončieva K.
1967 Vreme razdelno" i njakoi problemi na istoriskija roman. "Lit. misăl" Sofija 1967.

Petrov Z., Konstantinova El., Kujumdžiev
1980 Očerci po istoria na balgarskata literatura sled deveti settemvri 1944 godina. Sofija 1980

Rondolino G.
1988 Storia del cinema. Torino 1988.

Perniola I. (a cura di)
2002 Cinema e letteratura: percorsi di confine. Venezia 2002.

Biedermann H.
2003 Simboli. Milano 2003.

Canova G., Provenzano R. C.
2003 Cinema. Milano 2003

Dusi N.
2003 Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura. Torino 2003.