DERVIŠ I SMRT: TRA TESTO LETTERARIO E TRASPOSIZIONI FILMICHE

Luca Vaglio

1. A partire dalla prima metà dell'Ottocento la letteratura europea (o di matrice europea) è stata compenetrata da una particolare tendenza: l'assottigliamento e, poi, la scomparsa dei netti confini che dividono le opere in classi ben definite. Tale tendenza, unitamente ai profondi cambiamenti verificatisi nello stesso sistema dei generi letterari, ha determinato una notevole "ibridazione",1 consistente nella compresenza in un'opera di elementi eterogenei - se non addirittura opposti - dal punto di vista stilistico, formale e contenutistico (si ha così la commistione di alto e basso, serio e faceto, o di prosa e poesia). Si tratta naturalmente di un fenomeno riscontrabile in varie epoche sin dall'antichità, con rilevanza variabile a seconda dei casi. Ciò che qui conta, tuttavia, è che negli ultimi due secoli esso si sia sempre più diffuso e consolidato, collocandosi alla base della produzione letteraria complessiva e manifestandosi soprattutto attraverso il genere principale, polimorfo e onnicomprensivo per eccellenza, il romanzo, ivi comprese le opere più rappresentative (si pensi, ad esempio, al Moby Dick di Melville, all'Ulisse di Joyce o, in area slava, al Maestro e Margherita di Bulgakov).

Un aspetto peculiare di tale ibridazione è costituito dall'interazione tra forme artistiche differenti, nel cui ambito spicca il rapporto particolarmente fecondo che lega la letteratura e il cinema.² Se alle ori-

¹ Qui il termine "ibridazione" va inteso in un'accezione neutra, senza connotazioni negative.

² Su letteratura e cinema vedi: P. Volk, Savremeni jugoslovenski film, Beograd, Univerzitet umetnosti / Institut za film, 1983; G. Manzoli, Cinema e letteratura, Roma, Carocci, 2003; e nel volume Cinema e letteratura: percorsi di confine, a cura di I. Perniola, Venezia, Marsilio, 2002 i saggi di A. Costa, Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema,, pp. 33-48; G. De Vincenti, Un falso pro-

gini esso era unidirezionale, poiché inizialmente la "settima arte" attingeva alla letteratura trame e motivi, con modalità e finalità eterogenee, mentre non avveniva il contrario, col tempo lo scambio è divenuto bidirezionale e ha coinvolto anche le tecniche narrative; ormai si può parlare a pieno titolo di un'influenza del cinema sulla letteratura.

Qui ci si soffermerà sulla componente principale del suddetto rapporto: la trasposizione su pellicola di un'opera letteraria. Si tratta di una pratica così invalsa da essere quasi scontata, ma che implica una serie complessa di operazioni aventi il fine di tradurre un testo da un sistema di segni linguistici a un sistema di segni non linguistici – Jakobson parla giustamente di "traduzione intersemiotica" o "trasmutazione". Nel caso del cinema, il sistema di cui tale arte si serve per trasmettere i propri messaggi si fonda sull'interazione di immagini fotografiche in movimento e di parole, con una certa – benché variabile – preponderanza delle prime sulle ultime.

Parlando della trasposizione su pellicola di un'opera letteraria, la domanda di fondo (una *vexata quaestio*) è se sia possibile tradurre, ovvero trasporre, un testo letterario in un testo audiovisivo. Tale domanda assume un valore ancora più particolare se riguarda non un testo letterario qualunque, bensì un romanzo, e ciò in considerazione della specifica complessità strutturale e semantica di questo genere. Ragionando in astratto e considerando le potenzialità narrative ed espressive del cinema, la risposta al suddetto quesito non può che essere affermativa; tuttavia, al di là delle pur utili e indispensabili astrazioni e generalizzazioni teoriche, la questione va necessariamente affrontata e risolta caso per caso, poiché in realtà il nodo da sciogliere è come e con quali risultati un romanzo, o in generale un testo letterario, viene trasposto in un film.⁴

Oggetto d'attenzione sarà qui *Derviš i smrt* (Il derviscio e la morte) di Meša Selimović (1910-1982), pubblicato per la prima volta nel

blema: la "fedeltà", pp. 103-112; N. Dusi, Letteratura e cinema: tradurre le passioni, pp. 161-195; P. Montani, Letteratura e cinema: due forme dell'esperienza narrativa, pp. 75-84.

³ R. Jakobson, Aspetti linguistici della traduzione, in Saggi di linguistica generale, cura e intr. di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 2002 (1ª ed. it. 1966), p. 57.

⁴ È stato ormai assodato che il tanto usato concetto di "fedeltà" al testo di partenza, cui è legato sostanzialmente un "falso problema" (G. De Vincenti, *Un falso problema: la 'fedeltà'*, cit., p. 103), sia banalizzante e fuorviante.

1966. Quest'opera, una delle più significative della narrativa jugoslava del Novecento, ha riscosso sin dalla sua comparsa un grande successo, divenendo un 'caso' e animando il dibattito letterario per molto tempo. Qui questo romanzo ci interessa perché fino ad oggi ha ispirato due opere cinematografiche, per di più in contesti storico-culturali molto diversi tra loro (fatto non molto frequente e quindi rilevante). La prima è il film omonimo realizzato dal regista jugoslavo Zdravko Velimirović (1974),⁵ che ha firmato anche l'adattamento in collaborazione con il noto critico letterario e drammaturgo Borislav Mihajlović;⁶ la seconda è *Dervis – Il derviscio* (2001) dell'italiano Alberto Rondalli, anch'egli regista e sceneggiatore.⁷

2. Per comprendere il rapporto intercorrente tra i testi audiovisivi (gli ipertesti) e il testo letterario di partenza (l'ipotesto), e valutare i risul-

⁵ Derviš i smrt (100', colore, Jugoslavia 1974). Regia di Zdravko Velimirović; sceneggiatura di Borislav Mihajlović Mihiz e Zdravko Velimirović; fotografia di Nenad Jovičić; musiche di Zoran Hristić; scenografia di Vlastimir Gavrik; costumi di Ljiljana Dragović; montaggio di Iva Kosi; prodotto da Avala film (Belgrado), Bosna film (Sarajevo), Centar filmskih radnih zajednica Srbije (Belgrado), Kosovo film (Priština), Filmski studio (Titograd) e Zeta film (Budva). Il protagonista è interpretato da Voja Mirić.

⁶ Borislav Mihajlović si era già cimentato con la trasposizione di *Derviš i smrt* in una forma diversa da quella romanzesca, in un certo senso già "audiovisiva", avendone curato l'adattamento teatrale andato in scena nel 1971 presso il noto teatro belgradese Atelje 212, con la regia di Branko Pleša. Per completezza di informazione, si menziona anche l'altro adattamento teatrale del romanzo di Selimović, realizzato nel 1969 da Jovan Putnik per il Narodno pozorište di Zenica.

⁷ Dervis – Il derviscio (130', colore, Italia 2001). Regia di Alberto Rondalli; sceneggiatura di Alberto Rondalli; fotografia di Claudio Collepiccolo; musiche di Nehmet Fatih Citlak e Kemal Karaoz; scenografia di Luigi Marchione e Cosimo Gomez; costumi di Nicoletta Taranta; montaggio di Alberto Rondalli con la collaborazione di Caterina Dal Molin; revisione al montaggio di Simona Paggi; prodotto da Luigi Musini e Siddik Ozpetek per Cinemaundici, A.F.S. Film (Istanbul), Ipotesi Cinema, RAI Cinema, Tele + ed Eurimages. Il cast è composto interamente da attori turchi, con l'eccezione del protagonista, interpretato dallo spagnolo Antonio Buil Pueyo. Si fa notare che nella cinematografia italiana il lungometraggio di Rondalli ha un valore particolare, essendo l'unica opera tratta da un romanzo jugoslavo. Da questo punto di vista, si può dire che Dervis – Il derviscio costituisca un aspetto inedito della ricezione della letteratura jugoslava in Italia.

tati cui hanno condotto le due operazioni di traduzione intersemiotica, bisogna individuare innanzitutto le specificità del romanzo in questione.

Il derviscio e la morte è una vasta opera composta di 16 capitoli divisi in due parti asimmetriche (di 9 e 7 capitoli) al cui interno trova spazio una gamma relativamente ampia e variegata di personaggi. L'azione è ambientata in una non meglio definita kasaba ("piccola città di provincia")⁸ della Bosnia durante il periodo della dominazione ottomana; alcuni indizi indurrebbero a identificare il luogo in questione con Sarajevo, ma ciò non è rilevante ai fini dell'interpretazione, poiché l'autore conferisce alla kasaba tale indeterminatezza spazio-temporale proprio per porre in rilievo il valore universale dell'opera.

Il fulcro della narrazione è Ahmed Nurudin, protagonista e narratore: il romanzo è presentato sotto forma di memoriale, scritto in prima persona, e il punto di vista del protagonista lo compenetra profondamente, ordinando e tenendo saldamente insieme la vasta materia e le varie componenti dell'opera.

Nurudin, sceicco di una *tekija* dell'ordine dei Mevlevi, è un uomo colto, retto e devoto, che vive però in una realtà tutta sua, governata dai sublimi principi della fede, sicché il contatto brusco e traumatico con la realtà "esterna" (dovuto all'arresto e all'uccisione di suo fratello Harun, innocente, e poi alla persecuzione perpetrata nei suoi stessi confronti a causa del suo desiderio di giustizia) gli fa subire "una conversione alla rovescia", o che lo induce prima a ribellarsi contro il potere (incarnato nel cadì, nel *muselim* e nel muftì), poi a prendere il posto di coloro che aveva contribuito a rovesciare; tutto questo, però, lo conduce alla rovina.

La "conversione" del personaggio avviene attraverso un processo lungo e sofferto, in cui emergono, entrando in conflitto, le aspirazioni e gli istinti divergenti che popolano l'animo del derviscio. Que-

⁸ Sui turchismi in serbocroato vedi A. Škaljć, *Turcizmi u serpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo, Svjetlost, 1985 (1ª ed. 1965)

⁹ Quello dell'uccisione del fratello innocente per ordine delle autorità è un motivo legato a un'esperienza vissuta personalmente dall'autore, che, tuttavia, nel romanzo la sublima trasferendola sul piano dei valori universali dell'arte (cf. M. Selimović, Sabrana dela., 9. Sjećanja, Beograd, BIGZ, 1986, pp. 170-176).

¹⁰ L. Costantini, *Introduzione*, in M. Selimović, *Il derviscio e la morte*, trad., intr. e note di L. Costantini, Milano, Jaca Book, 1983, p. VIII.

sti contrasti interiori sono preannunciati già nel primo capitolo, che è una sorta di prologo in cui affiorano in modo più o meno esplicito tutti i temi principali dell'opera. È significativo il modo in cui viene subito introdotta l'idea della rivolta, legata alla vendetta, che prenderà il sopravvento solo nella seconda parte del romanzo (la discriminante tra la prima e la seconda parte è costituita dal mutamento che avviene in Nurudin):

Ho detto una strana parola: rivolta. È ho arrestato la penna sulla riga diritta nella quale è rimasto impresso un dubbio, espresso con troppa leggerezza. È la prima volta che chiamo così il mio tormento; mai prima ho pensato ad esso, mai prima l'ho chiamato con questo nome. Da dove è giunta questa parola pericolosa? Ed è soltanto una parola? [...] Rivolta! È soltanto una parola, oppure è un pensiero? Se è un pensiero, allora è il mio pensiero, o il mio inganno. Se è un inganno, guai a me; se è la verità, guai a me ancor di più. 11

Nel brano citato affiora un altro tratto peculiare della narrazione (qui presente in uno stadio ancora embrionale), ossia la sua tendenza a conformarsi come un lungo dialogo interiore del protagonista/narratore. In effetti, Ahmed Nurudin – per dirla con Bachtin – è presentato fondamentalmente come "pura voce, non lo vediamo, lo sentiamo", la lui non abbiamo alcuna descrizione fisica (questo è evidentemente uno dei tratti destinati ad andare persi negli adattamenti filmici). La sua caratterizzazione sociale è sì rilevante, ma solo per rendere la sua posizione ancora più critica. Il derviscio è raffigurato "sulla soglia estrema", nel momento di massima crisi della sua esistenza, dunque, nel momento migliore per cogliere l'estrinsecazione delle sue paure, dei suoi istinti profondi.

¹¹ M. Selimović, *Il derviscio e la morte*, cit., p. 5 (per i passi tratti da *Il derviscio e la morte* ci si è avvalsi della traduzione di Lionello Costantini, mentre le altre citazioni dal serbo-croato sono state da me tradotte). "Rekoh čudnu riječ: pobuna. I zaustavih pero nad ravnim retkom u kom je ostala utisnuta jedna nedoumica, prelako izrečena. Prvi put sam tako nazvao svoju muku, a nikad ranije nisam o njoj mislio, nisam je zvao tim imenom. Odakle je došla opasna riječ? I je li samo riječ ? [...] Pobuna! Je li to samo riječ, ili je misao? Ako je misao, onda je moja misao, ili moja zabluda. Ako je zabluda, teško meni; ako je istina, teško meni još više" (M. Selimović, *Sabrana dela*, 4. *Derviš i smrt*, Beograd, BIGZ, 1986, pp. 10-11).

¹² M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002 (1ª ed. it. 1968), p. 73. Qui come in tutte le altre citazioni, i corsivi sono degli autori dei brani riportati

La narrazione di Nurudin, come emerge nel primo e nell'ultimo capitolo, è imperniata sulla ricostruzione degli eventi che nel giro di pochi mesi stravolgono la sua esistenza, ma è rilevante che egli scriva le sue memorie proprio nell'attesa dell'esecuzione del *katul-ferman* ("decreto di condanna a morte") emesso contro di lui.

Il motivo intrinseco di tale raffigurazione del protagonista può essere spiegato rifacendoci ancora una volta a Bachtin, poiché per Selimović, evidentemente, Nurudin è importante soprattutto "come particolare punto di vista sul mondo e su se stesso". ¹³ Egli è, quindi, uno strumento privilegiato per indagare la realtà da una prospettiva al tempo stesso oggettivata e interiorizzata (l'autore conferisce a Nurudin un alto grado di autonomia). Da qui deriva anche una certa tendenza analitica insita nella narrazione.

Prima di proseguire è importante porre in rilievo il valore strutturale del primo e dell'ultimo capitolo (più esattamente della sua parte conclusiva), che rappresentano il livello del presente della narrazione, costituendo una variante originale del tipo di cornice che Tomaševskij definisce "a anello". ¹⁴ All'interno di questa cornice la stessa scrittura diviene oggetto, tema della narrazione, come emerge dall'*incipit* del romanzo, in cui troviamo anche la motivazione della stesura del memoriale:

Comincio questo mio racconto senza una ragione precisa, senza aspettarmi alcun vantaggio, né per me né per gli altri, spinto unicamente dal bisogno, più forte di ogni considerazione di vantaggi e di ogni ragione, di lasciare una testimonianza scritta di me, del mio tormentoso dialogo con me stesso...¹⁵

Ritornando alla componente dialogica della narrazione, rileviamo che essa si presenta non solo nella forma cui si accenna sopra, ma anche come semplice dialogo "esteriore" fra più personaggi. Tra questi svolgono una funzione particolare Hasan (il migliore amico di Nurudin), il fantasmatico fuggiasco Ishak, il giovane derviscio Mula Jusuf

¹³ Ibidem, p. 64.

¹⁴ B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura*, intr. di M. Di Salvo, Milano, Feltrinelli, 1978; p. 249.

¹⁵ M. Selimović, *Il derviscio e la morte*, cit., p. 3. "Počinjem ovu svoju priču, nizašto, bez koristi za sebe i za druge, iz potrebe koja je jača od koristi i razuma, da ostane zapis moj o meni, zapisana muka razgovora sa sobom..." (M. Selimović, *Sabrana dela*, 4, cit., p. 9).

e l'anonimo ragazzo di Devetaci (con cui lo sceicco intrattiene l'ultimo dialogo prima di morire): essi sono *alter ego* del protagonista, raffigurazioni delle parti represse o nascoste del suo io. Dunque, se, da un lato, il dialogo tra punti di vista e tendenze diverse e divergenti è presente già all'interno della stessa autocoscienza del protagonista, determinandone a volte alcune incoerenze che accrescono la sua "umanità", dall'altro, il dibattito interiore di Nurudin si estrinseca e si materializza nell'interazione con i personaggi menzionati poc'anzi.

Il fatto che il principio dialogico pervada sia la struttura dell'opera sia l'autocoscienza del protagonista/narratore accosta *Il derviscio e la morte* ai romanzi di tipo polifonico; ¹⁶ tuttavia, l'opera selimoviciana non può essere considerata davvero tale, principalmente perché in essa mancano altre autocoscienze di dignità pari a quella di Ahmed Nurudin le quali partecipino al "grande dialogo" del testo. ¹⁷ È invece più che lecito parlare di una certa tendenza alla polifonia.

A quest'ultima componente è legato un altro aspetto strutturale molto rilevante, consistente nel fatto che il romanzo è intessuto di brani, resi in stile indiretto libero o come monologhi interiori del protagonista, che coincidono con digressioni di carattere analettico o meditativo (a queste si deve la tendenza analitica cui si è accennato poco sopra). Oltre che fornire commenti su determinati eventi della narrazione, le digressioni presentano soprattutto ricordi legati all'infanzia lontana e rimpianta, all'esperienza bellica e all'unico, infelice amore di Nurudin, dando forma ad una fitta trama di Leitmotiv carichi di significati espliciti e reconditi. Inoltre, esse hanno anche un certo valore strutturale, poiché sottolineano i momenti di maggiore tensione interiore del protagonista. Le digressioni consentono di rallentare la narrazione e ampliare il tessuto tematico del romanzo. Esse, dunque, contribuiscono ad evocare e ricreare la totalità dell'esistenza. Non a caso, spesso sono legate alle sue manifestazioni più gioiose e vitali (in primis, l'amore), fungendo così da contrappunto alla tetra realtà in

¹⁶ Come sappiamo, Bachtin (*Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p. 58) ritiene che il dialogo sia un elemento caratterizzante della polifonia: "Il romanzo polifonico è tutto dialogico".

¹⁷ Quello dell'influenza dostoevskiana sull'opera di Selimoviæ è un aspetto che si presenta foriero di risultati interessanti, anche alla luce della dichiarata ammirazione dello scrittore bosniaco per Dostoevskij (cf. M. Selimović, *Sabrana dela*, 9, cit., pp. 153-154, oppure *Sabrana dela*, 8. *Pisci, mišljenja i razgovori*, Beograd, BIGZ, 1986, p. 293).

cui è sempre più invischiato Ahmed Nurudin. Tra le numerose divagazioni dalla linea narrativa principale, per il suo significato merita particolare attenzione quella, celebre, in cui Hasan affronta il tema dell'identità dei Bosniaci – più esattamente dei musulmani di Bosnia – e del loro destino (cap. 16):

La storia non si è fatta gioco di nessuno come di noi. Fino a ieri eravamo quello che oggi desideriamo dimenticare. Ma non siamo nemmeno diventati qualcosa d'altro. Siamo rimasti a mezza strada, confusi. Non possiamo più andare da nessuna parte. Siamo sradicati, ma non siamo accolti. Come il ramo di un fiume che la piena ha staccato dal letto del fiume e non ha più né corrente né sbocco, troppo piccolo per essere un lago, troppo grande per essere assorbito dalla terra. Presi da un confuso senso di vergogna a causa della nostra origine, e di colpa per averla rinnegata, non vogliamo guardare indietro, e non abbiamo nessun punto di riferimento per guardare avanti, perciò tratteniamo il tempo, temendo qualsiasi soluzione. 18

Tale digressione, con implicazioni che evidentemente trascendono il diretto contesto storico-sociale del romanzo (vi si enuncia uno spaesamento non solo dell'individuo, ma di un'intera comunità), costituisce uno degli spazi della narrazione in cui affiorano alcune riflessioni dell'autore; in questo caso specifico, esse si inseriscono nel filone tematico idealmente inaugurato dalle considerazioni affini che Ivo Andrić esprime, per bocca del dottor Cologna, nel cap. 15 della Cronaca di Travnik.

Ovviamente, alla narrazione non mancano elementi più dinamici, "azioni" in senso stretto. Basti pensare, ad esempio, alla rivolta popolare (cap. 15) o al racconto sulla tragica morte della madre di Mula Jusuf, che rientra nell'esperienza di Nurudin nell'esercito (cap. 10). Tuttavia, essi non sono frequenti e spesso restano più che altro spunti, nuclei dinamici potenziali, non sviluppati al massimo delle loro possibilità.

¹⁸ M. Selimović, *Il derviscio e la morte*, cit., p. 378. "Ni s kim istorija nije napravila takvu šalu kao s nama. Do juče smo bili ono što danas želimo da zaboravimo. Ali nismo postali ni nešto drugo. Stali smo na pola puta, zabezeknuti. Ne možemo više nikud. Otrgnuti smo, a nismo prihvaćeni. Kao rukavac što ga je bujica odvojila od majke rijeke, i nema više toka ni ušća, suviše malen da bude jezero, suviše velik da ga zemlja upije. S nejasnim osjećanjem stida zbog porijekla, i krivice zbog otpadništva, nećemo da gledamo unazad, a nemamo kud da gledamo unaprijed, zato zadržavamo vrijeme, u strahu od ma kakvog rješenja" (M. Selimović, *Sabrana dela*, 4, cit., pp. 445-446).

Come lascia intuire questa sintetica analisi, *Il derviscio e la morte* è un romanzo moderno, pregnante, tematicamente e strutturalmente complesso. Si tratta di un'opera di natura digressiva e meditativa, a tratti saggistica, con una tendenza polifonica, in cui l'azione "esteriore" funge soprattutto da stimolo per l'azione "interiore". Essa è la massima espressione della produzione letteraria selimoviciana e costituisce l'apice del lento e faticoso processo di maturazione artistica dell'autore. 19

3. Si può facilmente comprendere come *Il derviscio e la morte* non sia di certo tra i romanzi più intrinsecamente adatti alla trasposizione cinematografica. In effetti, riprendendo la terminologia usata da Tomaševskij,²⁰ si potrebbe dire che nella trasposizione dal racconto letterario a quello filmico sono privilegiati i "motivi dinamici" su cui si basa l'azione in senso stretto, mentre i "motivi statici" (riflessioni e digressioni simili) costituiscono un tratto più prettamente letterario e tendente ad essere ridotto. L'opera in questione è caratterizzata proprio da una preponderanza degli ultimi.

Nonostante le premesse, ben due registi si sono cimentati con l'arduo lavoro dell'adattamento del romanzo selimoviciano. A giudicare dai titoli di apertura dei due film, gli approcci adottati dal cineasta jugoslavo e da quello italiano sembrerebbero pressoché identici.²¹ Tuttavia, non è così. Essi hanno seguito percorsi molto diversi, che (al di là dei pur numerosi punti di contatto al livello della trama, scontati alla luce della matrice letteraria comune) li hanno condotti a risultati divergenti sotto vari aspetti, quali l'ambientazione, l'interpretazione degli attori e, soprattutto, la lettura complessiva del romanzo.

¹⁹ Di questo processo era ben conscio lo stesso Selimović: "Tutto ciò che ho scritto prima del *Derviscio* è una preparazione, un'introduzione, un'ouverture [...]. Sapevo che, dopo aver scritto tante pagine, sarebbe arrivato un vero romanzo, ed ecco *Il derviscio e la morte*" ("Sve što sam napisao prije *Derviša* jest priprema, uvod, uvertira [...]. Znao sam da će doći, poslije toliko ispisanih stranica, pravi roman, eto *Derviš i smrt*" – M. Selimović, *Sabrana dela*, 8, cit., p. 307).

²⁰ B. Tomaševskij, Teoria della letteratura, cit., pp. 187, 248.

²¹ All'inizio del film di Velimirović si legge: Po motivima istoimenog romana Meše Selimovića (ossia: secondo i motivi dell'omonimo romanzo di Mesa Selimović), mentre in testa a quello di Rondalli leggiamo: Liberamente tratto dal romanzo di Mesa Selimović "Il derviscio e la morte".

Il film realizzato da Velimirović va nella direzione di una rielaborazione piuttosto libera della storia narrata dal romanziere; si osserva un netto allontanamento dalla componente analitica e meditativa dell'opera selimoviciana, a vantaggio di un'azione ben più dinamica. La cornice – espediente letterario – è stata eliminata. Nonostante ciò, le linee di coerenza testuali riscontrabili nelle due opere sono tali da far sì che comunque il loro rapporto risulti subito chiaro e diretto. Del resto anche i dialoghi del film riprendono in vari punti la lettera del testo romanzesco, almeno laddove l'aderenza ad esso è stata mantenuta.

Nel *Derviš i smrt* cinematografico è stata conservata la centralità strutturale di Ahmed Nurudin, ma non la sua diretta funzione di narratore. Gli episodi rappresentati (ivi compresi i numerosi flashback sulla battaglia e sulla donna amata e perduta dallo sceicco, gli unici ripresi nel film), le frasi pronunciate dalla voce fuori campo del derviscio e, infine, alcuni suoi primi piani (con valore connotativo e soggettivo) evidenziano che la narrazione è comunque condotta secondo il punto di vista di Nurudin. Si è alquanto perso il dialogo interiore del protagonista, mentre i suoi dialoghi con gli altri personaggi occupano uno spazio maggiore che nel testo di partenza.

L'ambientazione, caratterizzata nel romanzo da una marcata indeterminatezza spaziale e figurativa, è stata resa da Velimirović portando alle estreme conseguenze le necessità espressive della messa in scena filmica. Le riprese esterne, infatti, sono state girate in note località dell'ex Jugoslavia, prima di tutto a Mostar (si vede più volte il magnifico arco del Ponte Vecchio) e a Belgrado (la fortezza è il monumentale Kalemegdan), sicché sembra quasi che il regista intendesse ricreare un luogo indefinito giustapponendo vari luoghi ben determinati.²²

Le divergenze più significative rispetto al testo selimoviciano si osservano, comunque, sul piano della storia narrata. Al di là delle sottrazioni, fisiologiche nella trasposizione dal medium letterario a quello filmico, troviamo diverse aggiunte che rendono bene l'idea della libertà del lavoro svolto dai due sceneggiatori sul materiale romanzesco. Tra le più evidenti ricordiamo quelle riguardanti la scena del colloquio tra Nurudin e la moglie del cadì. Essa sembrerebbe essenzialmente conforme al testo selimoviciano (cap. 2), sennonché – a

²² Se ai particolari ambienti esterni utilizzati per le riprese si aggiunge l'attenta ricostruzione degli interni e dei costumi della Bosnia ottomana, vediamo che nel film alla componente "storica" è stato dato un valore ben maggiore che nel romanzo.

differenza di quanto avviene in quest'ultimo - la donna dimostra di conoscere la situazione del fratello del derviscio e cerca di sfruttarla per convincere il suo interlocutore a parlare con Hasan dell'eredità. Ciò la rende complice del marito e del muselim, mentre nell'opera letteraria a tal proposito vi è un dubbio che il narratore non chiarisce del tutto. Per di più, tramite l'abbigliamento e l'interpretazione (di Olivera Katarina), la kadinica è raffigurata in modo apertamente provocante e sensuale, in netto contrasto con la descrizione del romanzo, in cui è avvolta da un alone di aristocratica freddezza. Altre aggiunte notevoli si osservano nell'incontro con il muselim (cap. 5) e consistono sia nel fatto che esso avviene all'aperto, entro le mura della fortezza (nel romanzo si svolge invece nella residenza del muselim), sia nella caratterizzazione del funzionario ottomano (interpretato da Velimir Bata Živojinović), più irruente e attivo che nel libro. Tale caratterizzazione viene ulteriormente sviluppata nel seguito del film, ove egli è oggetto di una delle maggiori deviazioni dalla trama del romanzo, in cui, dopo la rivolta fomentata da Nurudin, viene destituito e condannato a morte, mentre nel film non solo resta in carica anche dopo la sommossa popolare, ma cospira contro il nuovo cadì (Ahmed Nurudin), contribuisce a provocarne la rovina e addirittura, nella scena conclusiva, esegue di persona il katul-ferman.

Il film realizzato da Rondalli si differenzia nettamente dal precedente. In esso si intuisce una certa tensione dialettica tra il rispetto rigoroso del romanzo e la trasgressione dello stesso, una trasgressione obbligata in conseguenza della trasposizione cinematografica, ma nel contempo funzionale alla lettura personale del regista italiano. Questi sembra seguire "la possibilità di trasporre cinematograficamente un testo cogliendone solamente alcuni momenti chiave".²³

Si può subito rilevare che Rondalli cerca di riprodurre nel film un tratto peculiare della narrazione romanzesca, ossia il punto di vista del protagonista come prospettiva che orienta l'esposizione degli avvenimenti. Questo intento è perseguito essenzialmente in due modi: 1) attraverso una ben precisa scelta della luce delle scene, finalizzata alla creazione di un correlativo luminoso dello stato d'animo del derviscio – spesso è notte o comunque, anche di giorno, domina una cupa penombra; 2) tramite l'uso della voce fuori campo del protagonista, che esprime alcune sue riflessioni interiori, come quelle, nate nella solitu-

²³ G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003, p. 72.

dine della fortezza, sul "come si muore". Tuttavia ne consegue una accentuazione troppo marcata dell'aspetto prettamente verbale e letterario del testo romanzesco, a discapito della componente visiva e della propensione al dinamismo del racconto cinematografico.È sintomatico che il regista italiano abbia conservato il procedimento della cornice, anche se nella trasposizione filmica esso risulta sensibilmente infiacchito e inadeguatamente motivato.

Anche la scelta relativa all'ambientazione è eloquente. A tal proposito, può essere utile riportare la didascalia con cui si apre il film (si tratta dell'ennesimo strumento di chiara matrice letteraria):

Periferia dell'Impero Ottomano, primi anni del '900. Sui territori dell'Impero sono diffuse delle confraternite di monaci: i Dervisci, che vivono sotto la guida di uno sceicco, in conventi detti Takeije [sic!].²⁴

Nei villaggi la giustizia è amministrata dal Kadi, il magistrato di diritto canonico musulmano.

L'azione viene dunque trasferita dalla Bosnia genericamente ottomana alla Turchia di inizio Novecento. Ciò, oltre a implicare una "turchizzazione" dei nomi dei protagonisti, dovuta a scelte – per così dire – puramente contingenti, comporta una deviazione rilevante rispetto al romanzo anche sotto l'aspetto semantico del significato complessivo dell'opera. Un'altra deviazione sostanziale è rappresentata dallo scenario ascetico ed essenziale, costituito da una cittadina con case in pietra, strade polverose e circondata da vaste aree desertiche – ne Il derviscio e la morte non vi è nulla di tutto questo.

Sul piano della storia raccontata, possiamo osservare che Rondalli ha operato in due direzioni: 1) ha rispettato, nei limiti del possibile, la successione spazio-temporale degli avvenimenti presentata nel romanzo, ma ha evitato ogni interruzione (digressione) di quella che egli sceglie evidentemente come linea narrativa principale – si potrebbe dire che l'intreccio corrisponde alla fabula; 2) di conseguenza, ha lasciato fuori dalla narrazione quasi tutti gli elementi legati alla sfera sentimentale, sensuale e onirica, come i ricordi del protagonista legati alla gioventù trascorsa nel villaggio natale, alla guerra o all'amore per la "donna lontana". Il testo audiovisivo così ottenuto è decisamente più monolitico, più monotematico di quello letterario. Rondalli sceglie

²⁴ La forma in cui la parola compare nella didascalia di apertura del film è evidentemente errata, sia rispetto al serbocroato, sia rispetto al turco. Il sostantivo serbocroato corretto è *tekija*, che deriva dal turco *tekke* < arabo *tükyä*.

di mettere in scena la componente più propriamente filosofica, introspettiva ed esistenziale dell'opera di Selimović, concentrando il racconto sull'angoscioso mutamento interiore del derviscio. È parte integrante di questa linea operativa e interpretativa l'esplicito rispetto della letterarietà del testo di partenza. Ciò trova riscontro anche nel fatto che il regista, per comporre i dialoghi e i soliloqui fuori campo del protagonista, si sia servito esplicitamente della traduzione italiana del romanzo. Ovviamente, Rondalli è dovuto intervenire sul testo, sicché i dialoghi del suo film (eccetto le aggiunte) nascono dalla citazione pressoché letterale dei dialoghi del romanzo, dalla trasformazione dei brani in stile indiretto libero in frasi in stile diretto, oppure – e più frequentemente – dall'applicazione di ambedue i procedimenti.

Tratto comune ad entrambi i film è il netto impoverimento tematico rispetto al romanzo, evidente in primo luogo quando si prende in considerazione la raffigurazione del protagonista, di cui si perde l'essenza dialogica. Tuttavia, nel *Derviš i smrt* audiovisivo si nota quantomeno una varietà di motivi maggiore che nel film italiano, in cui invece è più drastica la riduzione di quella che nel testo romanzesco è l'aspirazione alla totalità dell'esistenza. È indicativa di tale impoverimento l'omissione in ambedue i film di ogni pur minimo riferimento al tema dell'identità dei musulmani bosniaci, così importante nel romanzo da essere collocato nel cuore dell'intensissimo capitolo finale.

In conclusione, il film di Velimirović pecca di una spettacolarizzazione eccessiva, motivata probabilmente dall'orientamento verso un'opera più godibile e accessibile anche a un pubblico ampio, televisivo. *Dervis – Il derviscio* di Rondalli, invece, è un film palesemente ambizioso e pretenzioso, che nell'insieme risulta insufficientemente autonomo rispetto al romanzo.

4. Torniamo ora alla questione posta all'inizio, considerandola però in base al caso concreto preso qui in esame, ovvero come e con quali risultati *Il derviscio e la morte* sia stato trasposto cinematograficamente. Alla luce di questa analisi possiamo concludere che in entrambi i film la rielaborazione del materiale letterario ha dato esiti insoddisfacenti, nettamente inadeguati al valore dell'opera di partenza. Questa conclusione negativa sembra confermare quanto intuiva lo stesso au-

tore bosniaco, scettico circa la possibilità di drammatizzare²⁵ un romanzo, poiché in tale operazione vedeva un "travaso forzato di una forma in un'altra". ²⁶ Nonostante ciò, egli non solo consentì o comunque non ostacolò apertamente gli adattamenti teatrali sia di *Derviš i smrt* sia dell'altro suo grande romanzo, *Tvrdava* (La fortezza), ma giudicò in maniera abbastanza positiva anche il film di Velimirović, che ha alquanto stravolto il testo letterario. ²⁷ Ebbene, è lo stesso Selimović a fornire una spiegazione a questa apparente incongruenza e lo fa – si direbbe quasi "ovviamente" – nella forma di un dialogo fittizio:

Forse qualcuno, a ragione, porrà la domanda: allora perché un romanziere consente la drammatizzazione dei propri romanzi? La risposta è abbastanza semplice: il romanzo vive una sua propria vita che nessuna rielaborazione può minacciare, se è buono, e nessun adattamento può migliorare, se è scadente. Ciò che fanno gli adattatori non riguarda più lo scrittore. Il libro resta come testimonianza duratura o come accusa inevitabile del suo creatore, e questa è l'unica cosa che conta.²⁸

²⁵ Qui intendiamo il termine "drammatizzare" in un'accezione ampia, o meglio "ampliata", vale a dire come trasposizione di un testo romanzesco in un testo che va genericamente rappresentato. È infatti evidente che le chiare differenze tra la messa in scena teatrale e quella filmica non cancellano i punti di contatto comunque forti, soprattutto rispetto a un romanzo.

²⁶ "nasilno pretakanje jednog oblika u drugi" (M. Selimović, *Sabrana dela*, 8, cit., pp. 362-363).

²⁷ Cf. R. Popović, Životopis Meše Selimovića, in M. Selimović, Sabrana dela, 10. Krug, Beograd, BIGZ, 1986, p. 345.

^{28 &}quot;Moždaće neko, s pravom, postaviti pitanje: pa zašto romansijer dopušta dramatizaciju svojih romana? Odgovor je prilično jednostavan: roman živi svojim životom koji nikakva prerada ne može ugroziti, ako je dobar, a nikakva adaptacija ne može popraviti ako je loš. Ono što rade adaptatori, to se pisca više ne tiče. Knjiga ostaje kao trajno svjedočanstvo ili kao nezaobilazna optužba svoga stvaraoca, a to je jedino važno" (M. Selimović, Sobrana dela, 8, pp. 363-364).