

Estratto da: CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema

<http://www.cinemafrica.org>

"Hyènes" e "Awdat al-Ibn ad-Dal": due "ritorni", tra fedeltà e  
reinterpretazione

# L'adattamento postcoloniale secondo Mambety e Chahine



Data di pubblicazione : martedì 1 maggio 2012

**Abstract:**

Ospitiamo una riflessione saggistica su due casi di adattamento cinematografico postcoloniale e transculturale. Sia Youssef Chahine che Djibril Diop Mambety si sono misurati infatti con piccoli classici della letteratura europea del Novecento, dandone una lettura originale e attenta alle ragioni del contesto di ricezione, di volta in volta egiziano e senegalese.

---

CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema

---

*Ospitiamo una riflessione saggistica su due casi di adattamento cinematografico postcoloniale e transculturale. Sia Youssef Chahine che Djibril Diop Mambety si sono misurati infatti con piccoli classici della letteratura europea del Novecento, dandone una lettura originale e attenta alle ragioni del contesto di ricezione, di volta in volta egiziano e senegalese.*

### Premessa

È un fatto, perlomeno per chi non si limiti a considerare la trasposizione cinematografica come un semplice atto di spostamento di un racconto dalla pagina scritta allo schermo, che l'adattamento cinematografico di un'opera letteraria è sempre un'operazione molto complessa.

Questa affermazione dovrebbe costituire la base di partenza per chiunque desideri confrontarsi con le teorie e le pratiche dell'adattamento in modo serio e non superficiale. Tuttavia, nell'insieme dei parametri utilizzati per giudicare la validità della trasposizione cinematografica di una qualunque opera letteraria, troviamo quasi sempre il concetto di fedeltà o meno al testo originale. Precisiamo subito che, se venisse utilizzato semplicemente come un punto di partenza per analizzare e cercare di comprendere le scelte del regista, non ci sarebbe nulla di sbagliato nel tenere in considerazione il grado di aderenza all'opera letteraria da cui un film trae spunto.

Purtroppo, in moltissimi casi, il concetto di fedeltà, inteso come riproduzione esatta dell'ambientazione e delle vicende del testo letterario, assume il ruolo di metro di giudizio primario nell'analisi di una trasposizione cinematografica, andando a mettere in secondo piano altri aspetti ugualmente (se non maggiormente) rilevanti. Tale metodo interpretativo si basa su un errore di fondo derivante da una concezione dell'arte cinematografica come ancella di quella letteraria, in grado di non produrre alcunché di diverso da una *traduzione visiva* del racconto scritto. Niente di nuovo, se consideriamo la sottovalutazione con cui il cinema ha dovuto fare i conti per buona parte della sua storia, a partire dalla sua definizione spregiativa (solo in parte giustificata da un genere molto diffuso nei primi decenni) di teatro filmato. A rafforzare (e teorizzare) questo punto di vista ci ha pensato, tra le altre cose, la corrente essenzialista degli studi sull'adattamento cinematografico, che vede la luce alla fine degli anni Cinquanta e che si basa su un assunto fondamentale: la letteratura è senza ombra di dubbio una forma di narrazione superiore al cinema, il quale è considerato nel migliore dei casi come una semplificazione del testo originale, mentre nel peggiore come una mera volgarizzazione a scopi per lo più commerciali [1].

Chiaramente, questa è una semplificazione eccessiva dei rapporti che intercorrono tra l'opera letteraria e il suo adattamento cinematografico. Esistono, certo, molte trasposizioni che rispondono ai casi descritti sopra, ma ne esistono anche molte altre che, valutate con lo stesso metro di giudizio che condanna a priori l'adattamento in quanto tale, subirebbero un'ingiusta e miope sottovalutazione. Per procedere ad un'analisi più accurata e ragionata di queste opere, occorre cambiare approccio nei confronti dell'argomento, ricordando prima di ogni altra cosa che l'adattamento cinematografico, proprio come il testo letterario da cui trae origine, nasce in un contesto sociale, culturale, storico, economico ben preciso: in una situazione, quindi, di *complessità*, che non potrà non avere ripercussioni nel modo in cui esso viene creato e poi recepito.

Linda Hutcheon, nel suo *A Theory of Adaptation*, dà una spiegazione molto chiara di quali siano i fattori che definiscono questo contesto, mettendo in evidenza tre variabili fondamentali che, secondo lei, sono le principali responsabili dei cambiamenti di ambientazione, stile e significato nei processi di adattamento [2]. Queste tre variabili, da cui ovviamente ne derivano moltissime altre, sono il *medium*, il *tempo* e il *luogo* per cui e in cui un'opera di adattamento (non solo cinematografico) vede la luce. Questi tre fattori, infatti, portano in sé variazioni di origine non solo *percettiva* (uno stesso racconto narrato da un'aria d'opera non è sicuramente la stessa cosa che adattato per il cinema o il teatro), ma anche e soprattutto *culturale*.

*Cultura* è un termine estremamente vasto, che comprende al suo interno molti aspetti del bagaglio di esperienze,

conoscenze e tradizioni di una società. I filtri generati dall'insieme di tutti questi fattori che vanno a definire il concetto di cultura sono le scale di valori, i metri di giudizio e i modi di pensare degli individui appartenenti ad una società. Essi possono essere considerati delle lenti che, influenzando in modi diversi lo sguardo di autore, pubblico e critica, contribuiscono a tracciare le coordinate interpretative, stilistiche ed estetiche di un'opera.

Ma la cultura, oltre ad essere un concetto molto esteso, è anche soggetta a continue variazioni, persino all'interno di una stessa società di riferimento. Non c'è bisogno di spostarsi molto avanti o molto indietro nel tempo perché l'interpretazione del reale cambi anche in modo considerevole, e perché, quindi, venga data più importanza a certi concetti, valori e situazioni piuttosto che ad altri. Come si traduce tutto questo in termini di processo di adattamento cinematografico?

Linda Hutcheon fa a questo proposito un esempio molto pregnante. L'opera letteraria presa in considerazione - *The History Man*, dello scrittore Malcolm Bradbury è stata pubblicata nel 1975, mentre il suo adattamento televisivo omonimo è comparso sugli schermi nel 1981. Ora, mentre il libro è nato in un contesto sociale dominato dalla ventata rivoluzionaria degli anni Sessanta e dal suo graduale affievolirsi a metà degli anni Settanta, ed è stato quindi interpretato come l'affresco di una generazione giunta ormai alla sua fine, il film ha ricevuto tutta un'altra accoglienza. Margaret Thatcher, leader del Partito Conservatore inglese, era stata appena eletta Primo Ministro, e aveva portato la Gran Bretagna verso una restaurazione sociale e politica che aveva fatto sì che *The History Man* venisse letto come uno sguardo retrospettivo, conflittuale e ostile verso il proprio passato e la propria storia [3].

Se interpretazioni di uno stesso racconto tanto differenti l'una dall'altra possono essere date a così breve distanza di tempo e in uno stesso paese, comprendiamo benissimo cosa possa accadere se l'operazione di adattamento, e quindi di reinterpretazione, viene attuata passando da un Paese ad un altro e da una cultura ad un'altra. Nella maggior parte dei casi non ci saranno solamente cambi di ambientazione (ed è il caso che vedremo più avanti con *Hyènes* di Djibril Diop Mambety), ma saranno messi in evidenza aspetti del racconto che nell'opera originale non c'erano o non erano stati accentuati, o ne saranno eliminati altri che il pubblico troverebbe difficili da recepire nel proprio contesto culturale.

Un particolare tipo di adattamento transculturale è l'adattamento *postcoloniale*, che Sandra Ponzanesi, nel suo *Postcolonial Cinema Studies* mette in un rapporto di diretta relazione (se non di derivazione) con la teoria poststrutturalista riguardante l'adattamento cinematografico [4].

Se la prospettiva strutturalista, infatti, metteva sullo stesso piano l'opera letteraria e la sua versione filmica basando il suo assunto solamente da un punto di vista narrativo e semiotico (quindi, teorico), la prospettiva poststrutturalista riafferma lo stesso principio, ma su basi concrete e materiali, che richiamano il concetto di contesto socio-economico-culturale di cui abbiamo precedentemente parlato.

Dobbiamo chiederci, a questo punto, perché alla teoria poststrutturalista sull'adattamento ne venga associata una che fa specificamente riferimento ad un contesto postcoloniale, ovvero ad una situazione politica, economica e culturale tipica di paesi precedentemente soggetti a dominazione straniera e che in seguito se ne sono affrancati. La risposta è più semplice di quel che appaia: ovviamente tutte le nazioni che hanno subito questo processo politico non hanno potuto non ricavarne ripercussioni sul piano culturale e modificazioni nel loro modo di percepire la realtà, e questo le rende degli esempi particolarmente interessanti quando si tratta di analizzare le opere che da questo contesto hanno avuto origine. Ponzanesi ritiene che una delle conseguenze più interessanti dell'applicazione della lente postcoloniale al cinema e alle altre arti sia la messa in discussione dei paradigmi culturali dell'Occidente e la reinterpretazione originale dei suoi testi in chiave nazionale, locale. È quella che Linda Hutcheon, mutuando l'espressione di Susan Stanford Friedman, chiama processo di *indigenizzazione* di un testo, ovvero «la formazione di un discorso nazionale differente da quello della cultura dominante» [5].

Date queste premesse, possiamo quindi capire come il processo di adattamento (perché a questo punto sarebbe insensato continuare a considerarlo solo come un *prodotto* statico) non possa essere giudicato semplicemente in termini di *fedeltà* o *infedeltà* al racconto originale: troppi elementi esterni concorrono nella sua creazione, specialmente in contesti culturali segnati da una storia politica e sociale complessa come quelli postcoloniali. Tutto

questo fa sì che il prodotto finale del processo di adattamento cinematografico sia un'opera a volte completamente diversa dall'originale, con caratteristiche estetiche e con un significato non direttamente sovrapponibili all'opera a cui si è ispirato, ma non per questo di minor valore.

Dimosteremo questa tesi analizzando due opere cinematografiche di matrice postcoloniale ispirate a testi letterari occidentali: *Hyènes*, del senegalese Djibril Diop Mambety (*nella foto*), e *Awdat al-Ibn ad-Dal* (Il ritorno del figliol prodigo), dell'egiziano Youssef Chahine, mettendo in evidenza come il contesto culturale degli autori abbia contribuito ad una reinterpretazione a volte libera, ma sempre molto efficace, dei testi di riferimento.

### ***Hyènes*** (Djibril Diop Mambety, 1992)

Il primo film che prenderemo in esame è una delle poche (ma significative) opere di Mambety, e adatta, integrandolo in un contesto africano, il testo teatrale dello svizzero Friederich Dürrenmatt *La visita della vecchia signora* (1956). Rievochiamo brevemente la trama.

Una piccola cittadina in grave crisi economica riceve la notizia dell'imminente visita di un'anziana concittadina, costretta molti anni prima a scappare dal paese a causa di uno scandalo e ora multimiliardaria; gli abitanti sperano di convincerla, in nome del suo affetto verso il paese natale, a farsi donare una cospicua somma di denaro per risanare la loro difficile condizione finanziaria, ma, inaspettatamente, la donna annuncia che accetterà di farlo solo a condizione di avere in cambio la vita dell'uomo che un tempo è stato suo amante nonché causa dello scandalo che l'ha costretta a fuggire dalla città. Messi davanti ad una proposta del genere, i cittadini dapprima rifiutano indignati, ma pian piano, spinti dall'urgente bisogno di denaro e sedotti dai lussuosi regali dell'anziana donna, finiscono per mettere a tacere la coscienza e accettare il patto.

I temi di fondo di questa semplice parabola sui comportamenti umani sono fin troppo chiari: la vendetta, il potere corruttore del denaro, la difficoltà di mantenere integra la propria coscienza di fronte ad una scelta radicale. Sia queste tematiche sia la trama di fondo sono mantenute intatte nell'adattamento di Mambety, ma, allo stesso tempo, *Hyènes* ha delle peculiarità stilistiche che ne fanno un prodotto unico ed esteticamente autonomo dall'opera originaria.

La caratteristica più evidente è certamente l'ambientazione africana del film: la cittadina svizzera di Güllen diventa un piccolo, immaginario [6] villaggio del Senegal, lo scenario geografico e culturale europeo lascia il posto alle immense distese della savana attraversata da mandrie di elefanti. Anche lo spazio temporale in cui si svolge la vicenda è diverso: gli anni Cinquanta del secondo dopoguerra nell'opera teatrale di Dürrenmatt, gli anni Ottanta nel film di Mambety.

Nonostante la trama sia la stessa, quindi, il contesto sociale e culturale in cui la storia si svolge è completamente diverso, e possiamo rendercene conto fin dal titolo: iena, infatti, è l'appellativo con cui si definisce la stessa Linguère Ramatou, l'anziana miliardaria del film di Mambety, e quasi a ricordarcelo, delle iene in carne ed ossa fanno di tanto in tanto la loro apparizione in svariate inquadrature. È proprio il regista a spiegare la valenza simbolica di questa identificazione che fa diretto riferimento all'immaginario africano: «La iena è un animale dell'Africa. Non uccide per così dire mai. [&] Essa sa fiutare e sentire la malattia degli altri. È capace di seguire per tutta una stagione il leone che sa malato. A distanza. [&] Per dilettersi, al crepuscolo, della sua preda. Tranquillamente». [7]

Nell'opera di Dürrenmatt, invece, la figura con cui Claire Zachanassian viene identificata è a tutti gli effetti propria dell'humus culturale europeo e, più specificamente, classico. Vediamo infatti il preside del liceo di Güllen pronunciare queste parole: «Una cosa raccapricciante, com'è scesa dal treno, la vecchia, tutta vestita di nero. A me sembra una Parca, una dea greca del destino. Dovrebbe chiamarsi Cloto, non Claire: si direbbe proprio che sappia filare i fili della vita» [8].

Due immaginari culturali completamente diversi, quindi, ma accomunati dal legame con la morte e con lo stare dietro le quinte della vita altrui, aspettando il momento giusto per agire, attribuita alle due figure. Mambéty, in sostanza, ha

saputo spostare la simbologia attribuita alla vecchia signora integrandola nel proprio contesto culturale, ma mantenendo intatto il senso di attesa e di macabri presagi che troviamo nell'opera originale.

Come abbiamo detto, anche sul piano temporale, l'ambientazione di *Hyènes* si differenzia da quella de *La visita della vecchia signora*, spostandosi dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta. Questa differenza ha delle ripercussioni significative sull'interpretazione del tema, già menzionato in precedenza tra i principali, del potere corruttore del denaro e dell'abbruttimento dell'essere umano provocato dal benessere capitalistico. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che proprio negli anni Ottanta comincia a diffondersi in ambito economico il concetto di *globalizzazione*, in riferimento agli effetti di omogeneizzazione culturale e politica provocati dal propagarsi del capitalismo su scala mondiale ad opera delle grandi multinazionali. E non dobbiamo dimenticare, soprattutto, che a fare le spese di questo indebolimento (quando non addirittura perdita) di identità sono state proprio le nazioni più recentemente affrancatesi dal colonialismo, quindi con una politica e un'economia più giovani e deboli. Il Senegal, in precedenza colonia francese, è appunto una di queste nazioni, ed è per questo motivo che i temi dell'identità culturale e del sogno Occidentale sono largamente presenti nel cinema di Mambety [9].

In *Hyènes* essi sono rappresentati in modo efficacissimo dalle casse con il marchio della Coca-Cola (simbolo della globalizzazione per eccellenza) nella drogheria di Draman Drameh, l'antico amante di Linguère Ramatou, nonché dal luna park con tanto di montagne russe che la donna dona alla città, e dagli elettrodomestici che ogni abitante si affretta a comprare per la propria casa. Il discorso generale sulla corruzione derivata dal benessere economico che Dürrenmatt proponeva nel proprio testo, quindi, diventa una critica molto più specifica e molto più radicale alla globalizzazione e ai suoi effetti distruttivi sull'identità culturale e sulla moralità delle persone non adeguatamente preparate ad affrontarla. Ricordiamo, a questo proposito, l'affermazione di Linda Hutcheon secondo cui «a volte gli adattatori epurano il testo originale da elementi che la particolare cultura del loro tempo o luogo potrebbe trovare difficili o controversi; altre volte, l'adattamento de-reprime un'idea politica dell'originario testo adattato» [10].

Ma le peculiarità dell'opera di Mambety vanno ben oltre l'aspetto dei contenuti, raggiungendo l'ambito più specificamente cinematografico, ovvero quello estetico. Dobbiamo infatti ricordare che, essendo il testo originale di matrice teatrale, ed essendo stato trasposto in un'opera visiva, è stato messo in atto un vero e proprio spostamento da un linguaggio espressivo (basato sulle parole) ad un altro (basato sulla predominanza dell'immagine). Ne consegue che molti concetti che ne *La visita della vecchia signora* erano espressi attraverso i dialoghi tra i personaggi, in *Hyènes* trovano un altro modo per farsi strada fino allo spettatore.

Prendiamo ad esempio l'aura di mistero e, insieme, di esotico fascino, che circonda l'anziana donna tornata a visitare il suo paesino d'origine. L'arrivo di Claire Zachanassian era stato preceduto da favolosi racconti sui viaggi e sulle innumerevoli proprietà (compresi i mariti) che la donna aveva collezionato nel corso della sua vita, e lei stessa, durante la sua visita, non esita a punteggiare i propri discorsi di aneddoti surreali riguardanti ora il suo ultimo matrimonio celebrato da un sacerdote greco-ortodosso, ora i suoi due servitori in precedenza gangster di Manhattan e graziati su sua intercessione, ora la portantina proveniente direttamente dal museo del Louvre. Mambety, invece, ha un modo molto più semplice e sottile di esprimere tutto questo, senza dilungarsi più di tanto in dialoghi. Fa parte del seguito della signora Ramatou, infatti, una giovane silenziosa dai tratti orientali, che vediamo spesso osservare le vicende senza proferire parola. È chiaramente una presenza fuori dalla norma, visto il luogo geografico in cui ci troviamo, dove la maggior parte degli abitanti non ha mai varcato i confini del proprio villaggio, che attira subito l'attenzione e che suggerisce, senza bisogno di racconti o aneddoti, fin dove si siano spinti i viaggi della signora Ramatou.

Non dobbiamo dimenticare, infine, il diverso modo in cui Dürrenmatt e Mambety comunicano allo spettatore il senso di esasperata attesa che precede la tragica conclusione della vicenda. I dialoghi del drammaturgo svizzero, infatti, sono una costellazione di allusioni, soprattutto da parte della signora Zachanassian, al destino a cui andrà incontro Alfredo III, di cui abbiamo degli esempi fin dal suo arrivo in stazione, al momento delle presentazioni ai notabili di Gullen, nonché nella bara vuota per la quale la vecchia signora si fa riservare una stanza apposita nell'albergo.

Ancora una volta, la soluzione di Mambéty al problema è del tutto cinematografica: oltre le brevi apparizioni, di cui abbiamo già parlato, delle iene come cupi presagi di morte, quello a cui ci troviamo davanti è un tempo rallentato, dilatato fino all'esasperazione, a cui contribuiscono sia le lunghe e statiche inquadrature dei volti degli attori che dialogano fra sé, sia i frequenti intermezzi non narrativi in cui una figura si cimenta in una frenetica danza tipicamente africana, sia le lente marce degli elefanti.

Ecco dunque pienamente realizzato il progetto di Mambéty: non semplicemente l'adattamento cinematografico dell'opera letteraria di un autore che lui apprezzava e stimava (la dedica alla fine del film al grande Friedrich ci dà un indizio di questo) trasportato di peso in Africa, ma un'opera sull'Africa, che la racconta attraverso immagini e soluzioni di linguaggio culturalmente specifiche.

### ***Awdat al-Ibn ad-Dal*** (Youssef Chahine, 1976)

Di segno un po' diverso è la favola politica di Youssef Chahine *Awdat al-Ibn ad-Dal*, adattamento originale e molto libero dell'omonimo racconto di André Gide (1869-1951), scritta nel 1907.

Possiamo considerare il testo originale come una sorta di breve approfondimento psicologico dei personaggi che popolano la parabola evangelica da cui Gide trae ispirazione: non c'è, infatti, una vera e propria trama (se non quella nota a tutti del figlio che torna dopo lungo tempo dalla sua infruttuosa ricerca di avventure e fortuna e che viene accolto a braccia aperte dal padre), ma vengono più che altro descritti i colloqui che il protagonista ha con il padre, con il fratello maggiore, con la madre, e infine con il fratello minore, animato dal suo stesso desiderio di indipendenza. A questo proposito, Gide scrive nella sua introduzione al racconto di aver «dipinto qui, per la mia segreta gioia, come nei trittici antichi, la parabola che ci narrò Nostro Signor Gesù Cristo» [11]. E, in effetti, dato il suo carattere statico e prevalentemente dialogante, *Il ritorno del figliuol prodigo* sembra davvero un quadro o un dipinto, dove possiamo vedere il protagonista ora in ginocchio davanti al padre, ora con il capo poggiato sul grembo della madre, ora seduto sul bordo del letto del fratello più piccolo.

Chahine attua su questo testo di partenza una duplice operazione: innanzitutto lo rende dinamico, inserendo lo scheletro narrativo di base in una trama più complessa e più ricca di personaggi; in secondo luogo, cala la vicenda nella realtà sociale e politica dell'Egitto del dopo-Nasser. Quello che risulta alla fine è un film stratificato, con un doppio rimando e una duplice interpretazione: da un lato, abbiamo l'identificazione di alcuni dei personaggi con quelli del racconto originale, consentendo una lettura in chiave umana, strettamente legata alle dinamiche contraddittorie e a volte dolorose dei rapporti familiari e affettivi; dall'altro troviamo un'interpretazione più strettamente politica, in quanto alcuni personaggi (in particolare il protagonista Ali) e alcune situazioni vogliono essere una concretizzazione della società egiziana in quel particolare momento storico [12].

Per quanto riguarda il primo aspetto del film, la semplice situazione di base è talmente ampliata con una trama articolata e personaggi ancora più approfonditi psicologicamente (quelli di Gide sono da considerarsi più che altro rappresentazioni di concetti quali l'autorità patriarcale, l'amore materno, e via dicendo), che il racconto originale di Gide si intravede a stento. È ancora riconoscibile, tuttavia, in varie scene e situazioni che rendono inequivocabile il debito nei confronti dello scrittore francese: parliamo, oltre naturalmente che della grande festa data dal padre in onore del figlio tornato a casa dopo dodici anni di prigionia, del colloquio che Ali ha con la madre, in cui il giovane, parlando, tiene la testa poggiata in grembo all'anziana donna; oltre a questo, ritroviamo tracce del testo originale anche in un altro colloquio, ovvero quello che Ali, appena tornato ha con il giovane figlio di suo fratello: esso avviene, esattamente come descritto nel *Ritorno del figliuol prodigo* (anche se in quel caso il protagonista dialogava con il fratello minore), con Ali seduto sul bordo del letto di Ibrahim.

Un altro parallelismo può essere rintracciato nella sovversione dell'autorità patriarcale che avviene sia nel testo di Gide sia nel film di Chahine, ma nell'opera del regista egiziano entra in gioco una dimensione politica che nell'originale era solo lievemente suggerita, e sicuramente non in termini radicali. Chahine, infatti, compie una violenta critica alla struttura patriarcale della famiglia borghese tradizionale, che egli considera per sua stessa natura repressiva e di ostacolo allo sviluppo sociale dell'Egitto e del mondo arabo. Per superare questo ostacolo, sostiene, i

sistemi di valori e il modo di pensare legati alla famiglia patriarcale (parte integrante della società borghese) devono essere rifiutati dalle nuove generazioni, e superati come Ibrahim, uno dei pochi personaggi moralmente integri della famiglia Madbouli, riesce a fare finalmente alla fine della storia [13].

La famiglia di *Awdat al-Ibn ad-Dal* è da considerarsi dunque come una proiezione della società egiziana, guastata e irrimediabilmente corrotta dalla cattiva politica del successore di Nasser, Sadat. A questo proposito, sia Ibrahim Fawal che Malek Khouri concordano nell'affermare che il tragico finale della storia, con la sparatoria durante il matrimonio che vede sterminata tutta la famiglia tranne il giovane Ibrahim e la sua fidanzata, rappresenti le sanguinose conseguenze a cui andrà incontro l'Egitto se le ingiustizie e le ineguaglianze sociali non saranno sanate [14].

Questa, però, non è l'unica lettura in chiave politica dei personaggi e delle situazioni principali del film. Secondo Fawal, per esempio, Tulba, il crudele e avido fratello maggiore di Ali, che comanda i propri operai con il pugno di ferro, pretende di sposare Fatma e impedisce al figlio di seguire le proprie aspirazioni, sarebbe una personificazione della nuova classe di ricchi la cui ascesa era stata favorita dalla restaurazione del capitalismo attuata da Sadat. Un'altra interpretazione, sempre di Fawal, vede i due fratelli Ali e Tulba come le due facce di Nasser prima e dopo la sua caduta [15].

È lo stesso Chahine, invece, a darci un'interpretazione del personaggio-chiave di Ali: esso, secondo il regista, è la dimostrazione che i membri della borghesia, per quanto ben intenzionati, non sono in grado di rigettare fino in fondo gli ideali e lo stile di vita della propria classe di appartenenza; Ali, infatti, dopo dodici anni di prigionia, ritorna cambiato, inerte, svuotato della passione per i suoi ideali e incapace di schierarsi a fianco degli operai contro la tirannia del fratello Tulba, diventandone, a tutti gli effetti, complice [16].

*Awdat al-Ibn ad-Dal* è un film angosciante, nonostante le sue parentesi di ironia e di musica, pervaso da un senso costante di tragedia e di disorientamento che non fa che aumentare fino all'esplosione di violenza finale: non è un caso che Malek Khouri abbia identificato questa cupa atmosfera - espressa a livello di immagine da un'illuminazione a tratti espressionista, piena di chiaroscuri, da un montaggio rapido e incalzante, senza momenti di pausa tra un cambio di scena e l'altro, nonché dal clown di brechtiana memoria che materializza il disprezzo di Chahine per la borghesia e la famiglia patriarcale che ne deriva - con la situazione di caos e perdita di punti di riferimento che, in quel periodo, caratterizzava il mondo arabo [17].

In questo contesto opprimente, è risultata curiosa a molti critici la scelta di Chahine di inserire all'interno della storia scene cantate e ballate molto dissonanti con il tono generale del film. L'autore ha affermato, non senza suscitare perplessità, che la sua scelta è stata dettata dalla volontà di instaurare un dialogo più semplice con il pubblico (è noto, d'altra parte, la doppia faccia popolare e d'autore del cinema egiziano [18]), ma a noi sembra che l'effetto più evidente (anche se apparentemente non voluto) sia stato quello di aumentare ulteriormente, attraverso il forte contrasto di generi e stile, il senso di straniamento e angoscia che pervade l'intero film.

### Conclusioni

L'analisi di questi due film, *Hyènes* di Djibril Diop Mambety e *Awdat al-Ibn ad-Dal* di Youssef Chahine, ci fa capire quanto sia fuorviante e superato parlare di fedeltà o infedeltà nell'ambito dell'adattamento cinematografico, specialmente se esso avviene in un contesto politico e culturale diverso da quello dell'opera originale. È perfettamente lecito affermare che *Hyènes* sia fedele a *La visita della vecchia signora*, e che, al contrario, *Awdat al-Ibn ad-Dal* si distacchi molto dal racconto omonimo, rendendolo a stento riconoscibile. Ma è anche vero che, nel primo caso, l'ambientazione africana mette in gioco tutta una serie di interpretazioni e significati completamente estranei al testo di Dürrenmatt, mentre nel secondo caso Chahine, pur modificando in modo significativo il testo di partenza, lascia inalterato il tema di fondo, ovvero il contrasto tra diverse identità sociali e generazionali. Vediamo, quindi, come concetti quali il rispetto o meno del testo originale perdano la loro valenza assoluta davanti a

considerazioni di questo tipo, lasciando spazio ad un concetto dell'adattamento cinematografico molto più aperto alla creatività e molto meno intrappolato in rigide classificazioni. Per riuscire a comprendere pienamente questo punto vista, però, è necessario imparare a pensare il cinema e la letteratura non semplicemente come l'estensione visiva l'una dell'altra, ma come due linguaggi autonomi, due modi diversi (talvolta anche molto diversi) di raccontare la stessa storia, ognuno secondo le proprie peculiarità tecniche ed espressive, nonché secondo la sensibilità artistica e culturale del periodo storico in cui l'autore si trova a vivere. Un adattamento aderente in ogni minimo dettaglio all'originale ha senza dubbio diritto di esistere, e può essere sicuramente ammirevole sotto molti punti di vista, ma non aggiunge nulla al testo di partenza e non mette in gioco il senso critico.

Se accettiamo questo modo di considerare il rapporto letteratura-cinema, allora, troveremo molto calzante la definizione che Linda Hutcheon dà dell'adattamento cinematografico: «This is adaptation: repetition without replication» [19].

---

### Biblioteca essenziale

Dürrenmatt, Friedrich, *La visita della vecchia signora*, Torino, Einaudi, 1975.

Fawal, Ibrahim, *Youssef Chahine*, London, British Film Institute, 2002.

Gariazzo, Giuseppe, *Breve storia del cinema africano*, Torino, Lindau, 2001.

Gariazzo, Giuseppe, *Poetiche del cinema africano*, Torino, Lindau, 1998.

Gidé, André, *Il ritorno del figliuol prodigo*, Libreria editrice Elettica, 1947 (Il testo è disponibile online alla pagina di Wikilivres [http://wikilivres.info/wiki/Le\\_Retour\\_de\\_l'enfant\\_prodigue](http://wikilivres.info/wiki/Le_Retour_de_l'enfant_prodigue)).

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, London and New York, Routledge, 2006.

Khoury, Malek, *The Arab National Project in Youssef Chahine's Cinema*, Cairo, American University in Cairo Press, 2010.

Ponzanesi, Sandra; Waller, Marguerite (a cura di), *Postcolonial Cinema Studies*, London and New York, Routledge, 2012.

---

[1] Cfr. Sandra Ponzanesi, *Postcolonial adaptation*, in Ponzanesi, Marguerite Waller (a cura di), *Postcolonial Cinema Studies*, Routledge, London and New York, 2012, p. 172.

[2] Cfr. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London and New York, 2006, pp. 143-145.

[3] Cfr. Malcolm Bradbury, cit., ivi, p. 142.

[4] Cfr. Ponzanesi, *Postcolonial adaptation*, in Ponzanesi, Waller (a cura di), *Postcolonial Cinema Studies*, cit., p. 172.

[5] Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, cit., p. 148.

[6] Colobane è il nome del quartiere di Dakar dove Mambety è nato nel 1945.

[7] Introduzione alla sceneggiatura di *Hyènes*, in Giuseppe Gariazzo, *Poetiche del cinema africano*, Torino, Lindau, 1998, p. 48.

[8] Friedrich Dürrenmatt, *La visita della vecchia signora*, Torino, Einaudi, 1975, p. 13.



[9] Giuseppe Gariazzo, *Breve storia del cinema africano*, Torino, Lindau, 2001, pp. 85-86.

[10] Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, cit., p. 147.

[11] André Gide, *Il ritorno del figliuol prodigo*, Torino, Libreria editrice Elettica, 1947.

[12] Cfr. Malek Khouri, *The Arab National Project in Youssef Chahine's Cinema*, Cairo, American University in Cairo Press, 2010, pp. 106-109.

[13] Cfr. *ivi*, pp. 112-114.

[14] Cfr. *ivi*, p. p. 107; Ibrahim Fawal, *Youssef Chahine*, London, British Film Institute, 2002, p. 115.

[15] Cfr. *ivi*, pp. 112-113.

[16] Cfr. Khouri, *The Arab National Project in Youssef Chahine's Cinema*, cit., p. 107.

[17] Cfr. *ivi*, pp. 108-109.

[18] Gariazzo, *Breve storia del cinema africano*, cit., p. 61.

[19] Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, cit., p. 149.