

La trasformazione dello spazio nell'adattamento de *La straniera*

Mahmoud Jaran

Introduzione

«Come rendereste la frase “pareva in capo al mondo”?» (citato in Nuvoli 1998: 24). Questa è la domanda che fece Ejzenštejn ai suoi allievi durante una lettura collettiva de *Il cappotto* di Nikolaj Gogol. Si tratta, certo, di una domanda provocatoria che mette in risalto il complesso rapporto intersemiotico tra cinema e letteratura ed, in particolar modo, quelle linee di coerenza testuali, determinate dal concetto di “isotopia” (Manzoli 2012: 77). L’isotopia viene suddivisa in tre categorie: “tematica”, “patemica” e “figurativa”, dove l’ultima riguarda, tra le altre cose, le trasformazioni di spazio che un’opera cinematografica può adottare nel processo di trasposizione.

Lungi da considerazioni concernenti ‘la fedeltà’ al testo letterario, si possono individuare due tipologie di approcci alla narrazione rispetto alle modifiche riguardanti lo spazio. Da una parte, vi è la trasformazione di spazio che si armonizza con il messaggio contenutistico essenziale dell’opera letteraria. Si pensi all’adattamento del romanzo di Joseph Conrad, *Cuore di tenebra* (1899), realizzato da Francis Ford Coppola nel film *Apocalypse Now*, dove la narrazione viene trasposta dal Congo al Vietnam. Rimane intatta, tuttavia, la denuncia del colonialismo (e del neocolonialismo), illustrando il “cuore tenebroso” del colonizzatore bianco. Dall’altra, la trasformazione dello spazio può influire sul contenuto, moltiplicando, in tal modo, le interpretazioni e le ri-letture del messaggio originale insito nell’opera letteraria, come illustreremo nel caso di studio in questione.

Il presente contributo intende gettare luce sull’adattamento cinematografico del romanzo *La straniera*, uscito nel 1999, dello scrittore iracheno Younis Tawfik, focalizzando l’attenzione principalmente sulle trasformazioni dello spazio nel film, con lo scopo di comprendere, inoltre, una serie di relazioni che discernono il

processo narrativo dal suo adattamento in ambito culturale. Il lungometraggio dall'omonimo titolo, uscito nel 2009, è diretto dal regista italiano Marco Turco. Si tratta di un confronto ideale, in quanto le due opere sono portatrici di tematiche parallele nel loro contesto; entrambe hanno avuto un successo quasi equiparabile, tanto da ottenere lo stesso premio, l'Agorà Med, promosso da Osservatorio del Mediterraneo e Suq Festival; infine posseggono entrambe un'intensità narrativa basata sul multiprospettivismo e sulla storia nella storia, che le rendono, per così dire, comparabili sia sul piano formale sia su quello dei significati.

Stando al concetto di «biblioteca dell'italiano» espresso da Gian Piero Brunetta (2003: 22), che si trasforma, in ambito cinematografico, in filmoteca (Costa 2008: 10), dove i vertici letterari quali *La Divina Commedia*, *Orlando furioso*, *Gerusalemme liberata*, *Pinocchio*, ecc. hanno segnato la storia dell'adattamento 'italiano' dal testo allo schermo, *La straniera* di Tawfik rappresenta un caso interessante, in quanto non appartiene alla letteratura italiana. Nonostante abbia tutte le carte in regola per farne parte (la lingua del romanzo, le ambientazioni, la casa editrice, la cittadinanza italiana dell'autore), il romanzo di Tawfik, così come tutte le opere letterarie composte da scrittori migranti, si inserisce nel filone della letteratura della migrazione. È proprio l'analisi della rappresentazione dell'Italia da parte di un autore 'straniero' a rendere quest'opera interessante, soprattutto se si mette a confronto la sua prospettiva con quella della trasposizione compiuta dal regista italiano. La riflessione qui acquista, inoltre, una notevole importanza, poiché non riguarda solo il valore socio-culturale dell'adattamento realizzato da Turco, ma anche quello storico, dal momento che il film *La straniera* è uno dei primi adattamenti cinematografici della narrativa della migrazione.

Trama letteraria vs. trama cinematografica

Il romanzo di Tawfik narra il viaggio di un giovane iracheno che si reca in Italia per motivi di studio. Il Paese d'origine, l'Iraq, non viene mai menzionato esplicitamente, ma grazie all'abbondanza di riferimenti geo-storici, si intuisce che si tratta del Paese mesopotamico, ed in particolar modo di Mussul, città natale sia del protagonista, sia del romanziere. Questo personaggio, che non ha nome nel romanzo, ma nel film avrà il nome di Najib (scelta adottata anche in questo saggio), frequenta corsi di lingua italiana a Perugia per un anno per

poi studiare architettura al Politecnico di Torino. Col passare degli anni Najib diventa un architetto affermato, successo che gli permette di ricoprire uno status di perfetta integrazione nel tessuto socioculturale italiano: ciò si traduce in amicizie, in una serie di esperienze amorose ed in un matrimonio con una italiana, destinato tuttavia al fallimento.

L'incontro con una prostituta marocchina, Amina, sconvolgerà la vita di Najib. Subito i due scoprono di avere vari aspetti in comune, tanto da attrarli l'uno all'altra e da rendere 'necessari' futuri incontri: entrambi sono stranieri, soffrono di solitudine ed hanno un'esperienza di abbandono alle spalle. Anche Amina, infatti, era stata sposata con un connazionale, il quale, con mille promesse, l'aveva portata con sé in Italia in modo clandestino per poi rivelarsi un violento sfruttatore.

Così, tra Amina e Najib nasce una forte sintonia, sebbene la professione di Amina contamina il sentimento provato da Najib. La complessa attrazione viene accompagnata da rifiuto, nostalgia, imbarazzo. Nel momento in cui egli decide di intraprendere una relazione con lei, sarà ormai troppo tardi.

La straniera di Marco Turco narra lo stesso viaggio, ma il punto di partenza non è l'Iraq, bensì il Marocco. Basata su una struttura prolettica, la narrazione cinematografica presenta Najib, un architetto marocchino naturalizzato italiano, già impegnato nella ricerca della connazionale Amina di cui non ha più notizie da quando fa ritorno da un breve soggiorno in Marocco. Se nel romanzo la struttura narrativa si basa sul gioco di prospettiva che coinvolge in alternanza i due protagonisti/narratori, i quali raccontano 'direttamente' al lettore, nella pellicola di Turco si ricorre alla tecnica della "storia nella storia": per metà Najib racconta la storia ad un gruppo di immigrati marocchini sperando che questi lo riportino sulle tracce di Amina, l'altra metà viene guidata dalla voce di Amina, la quale narra ad una poliziotta, sotto forma di interrogatorio, talvolta ufficiale tal'altra confidenziale, il resto della storia dal suo punto di vista. Grazie agli indizi forniti dai testimoni, i personaggi marocchini e la poliziotta italiana, i due protagonisti si incontrano finalmente nel centro di identificazione ed espulsione, dove termina il film con un lungo bacio.

Accanto ad alcune modifiche a livello di isotopia tematica, le trasformazioni stilistiche si possono riassumere in due elementi principali. Da una parte, si ha il "modo" con cui viene presentato il multiprospettivismo: se nel film la funzione di prospettiva aiuta a ricostruire gli avvenimenti attraverso la prolessi e l'analessi, dando

luogo ad una serie di scene ripetute, dove i punti di vista s'incontrano, tale tecnica, nel romanzo, tenta di rendere evidente al lettore alcune differenze essenziali circa le prospettive dell'io narrante: maschile-femminile; mediorientale-maghrebina; regolare-clandestina, ecc. consentendo, in tal modo, una disamina binaria del punto di vista.

Il secondo elemento riguarda, invece, la scelta della parte conclusiva dell'opera: il finale tragico del romanzo determinato dalla morte di Amina in ospedale e, di conseguenza, la separazione definitiva tra i due protagonisti viene sfidato nel film da un 'happy end' che unisce sentimentalmente Amina e Najib per sempre. Sarebbe erroneo giudicare semplicemente pessimistica la visione di Tawfik o ottimistica quella di Turco. Piuttosto, è interessante notare i due differenti auspici insiti nei finali: nel romanzo, con Amina muore la clandestinità e il "sogno italiano" agli occhi degli immigrati nordafricani; la conclusione del film esprime, al contrario, il proseguo della clandestinità. In questi termini, la fine utopica dipinta dal regista italiano non solo s'allontana da quella realistica dello scrittore che ha conosciuto a fondo le problematiche dell'immigrazione, ma la estremizza: Najib rinuncia alla cittadinanza italiana per poter entrare ed incontrare, nel centro di espulsione, la clandestina Amina.

Ne deriva una traduzione atta ad accrescere la distanza che separa i due testi sul piano di isotopia patemica, la quale designa le trasformazioni caratteriali ed emotive dei personaggi (Manzoli 2012: 78). È vero che Najib e Amina sono due immigrati diversi tra di loro, dato il dislivello tra le loro formazioni culturali e i periodi storici in cui affrontano il viaggio verso la sponda nord del Mediterraneo, ma è altrettanto vero che i due immigrati potrebbero rappresentare una persona sola. Entrambi arabi, entrano, ciascuno alla propria maniera, in rapporti sentimentali segreti; un'inspiegabile sintonia li lega sin da subito, per non parlare del processo narrativo simmetrico che suscita ricordi, dolori e gusti paralleli (esemplari le citazioni della cantante egiziana Um Kalthoum, adorata da entrambi). L'adattamento cinematografico rende tale unione ancora più palese, evidenziando la "marocchinità" di Najib, il quale cambia a livello emotivo nel corso della ricerca di Amina. Egli, a differenza del personaggio di Tawfik, è più deciso, in quanto prova un sentimento nei confronti di Amina privo di rifiuto ed imbarazzo. Tale fermezza di carattere, ovviamente, lo spinge fino a nascondere il passaporto italiano e fingersi clandestino. Il finale della pellicola, in tal modo, dà rilievo non solo al teso rapporto tra clandestinità e amore, ma anche alla lotta dell'immigrato per la sopravvivenza nell'ambito della legalità.

Data la lunghezza canonica che ogni film è tenuto a rispettare (90-180 minuti), l'adattamento cinematografico di un romanzo può essere considerato "un'operazione di sintesi" (*ibid.*: 80). Le cosiddette "sottrazioni", dovute sia alla questione della "durata" sia all'interessante differenza sul piano tecnico tra il "leggibile" ed il "visibile", rendono ancora più distanti i due testi in questione. Nel nostro caso, il romanzo conserva una minuziosa descrizione della situazione sociopolitica del mondo da cui proviene il giovane Najib, il suo primo impatto con l'Italia ed il periodo di studio a Perugia e a Torino; il lettore segue inoltre il viaggio clandestino compiuto da Amina. Mentre nel film si possono individuare alcuni momenti che tendono ad "elevare", in un certo modo, la figura di Najib a livello di "mediatore culturale" tra Amina e la società italiana, nel romanzo di Tawfik si assiste ad una serie di riflessioni e discussioni accese sulla questione femminile nel mondo arabo. Le concezioni tradizionaliste di Amina vengono presentate da Tawfik come opposte alle visioni progressiste del ben integrato Najib. In un passo chiave del romanzo, ecco un giudizio, tanto breve quanto netto, pronunciato dal personaggio iracheno direttamente alle orecchie di Amina: "È la nostra idea tradizionale sui due sessi che non regge più" (Tawfik 1999: 45).

È interessante notare, rimanendo sempre nell'ambito sessuale, la massima libertà che Tawfik offre ai due narratori, femminile e maschile, nelle descrizioni dell'atto sessuale. Mentre nel film, le scene un po' spinte, possono essere considerate una consuetudine all'interno della realtà cinematografica italiana, la libertà artistica dello scrittore iracheno, come ben sanno i lettori arabi, non sarebbe stata tollerata nel mondo arabo. La funzione letteraria di ciò va a toccare un senso di coesione tra lo stile, il contenuto ed il messaggio "progressista" che lo scrittore iracheno lancia ai suoi lettori arabi e occidentali.

Le trasformazioni dello spazio

Elasticità e dinamicità sono i principali connotati che caratterizzano quell'approccio analitico che prende in esame le modifiche spaziali nell'ambito del rapporto tra cinema e letteratura. Se le coordinate temporali ne *La straniera*, romanzo e film, coincidono quasi perfettamente; quelle spaziali, invece, differiscono, pur mantenendo le tre principali aree geografiche, mondo arabo, Italia e la

città di Torino, come 'frontiere' geoculturali. Quando parliamo di trasformazioni di spazio nel caso in questione, ci riferiamo ovviamente alla completa omissione dell'Iraq, che viene sostituito da un altro Paese arabo: il Marocco. Ciò implica naturalmente anche la sostituzione dell'identità del protagonista, del suo passato e dei suoi ricordi legati alla terra natale. Per non parlare dei riferimenti, offerti nel romanzo, alle peculiarità socioculturali connesse al Paese mediorientale, alle differenze tra il Mashreq ed il Maghreb e ad altre interessanti problematiche che tale trasformazione spaziale pone a livello tematico.

Si possono immaginare facilmente le ragioni di carattere politico per cui il regista non abbia girato il film in Iraq, paese lacerato da operazioni belliche nel 2003, seguite da interminabili conflitti locali. Un lettore occidentale medio, ad ogni modo, può 'accettare' tale mutamento spaziale, dato che Tawfik, come si è accennato in precedenza, ha preferito non menzionare l'Iraq nel romanzo, lasciando intendere che la provenienza del narratore potrebbe essere una qualsiasi nazione araba. Tuttavia, l'assenza di un riferimento geografico preciso nel romanzo, accompagnato dall'anonimato del protagonista, ha come obiettivo quello di rendere meno personale e più universale l'esperienza vissuta. Il protagonista senza nome, in altre parole, può essere un qualsiasi immigrato mediorientale che vive e s'integra nella società occidentale. Il romanzo, in tal modo, allontana ogni dubbio su eventuali associazioni tra il romanziere ed il personaggio, dal momento che entrambi sono d'origine mediorientale, hanno studiato a Torino, posseggono la cittadinanza italiana e vivono ambedue nella città della Mole Antonelliana.

Per la pellicola, la scelta del Marocco come location e come ambientazione del film avvicina ulteriormente i due personaggi, Najib e Amina, facendo coincidere il luogo d'origine. Inoltre, ciò implica un lavoro di montaggio che narra cinematograficamente un passato omogeneo, pur nelle differenze che si riscontrano tra la città di Najib e il villaggio di Amina. Le prime scene del film, girate nel Paese nordafricano, raccontano il passato di Amina, richiamando la cornice che più tardi narra la gioventù di Najib in termini di ambientazioni, colori, atmosfere, colonna sonora e uso della lingua araba (con sottotitoli in italiano). Da qui si passa ad un presente altrettanto omogeneo, contaminato anch'esso da differenti peculiarità tra il centro di Torino in cui abita e lavora Najib e la periferia di Amina.

L'altrove come mondo esotico

Un interessante elemento che caratterizza la lettura dello spazio nella pellicola di Turco, differenziandola dal testo originale, è il ricorso al 'motivo esotico'. Mentre il testo letterario presenta al lettore italiano l'altrove (l'Iraq nel caso di Najib; il Marocco nel caso di Amina) semplicemente come un ambiente pre-moderno, precedente alle strutture economico produttive tipiche delle società industriali; l'altrove nel film viene condito, per dirla con Edward Said, con una visione orientalistica (Said 1978). La scena d'apertura, ad esempio, mette in risalto un'atmosfera che ha sempre affascinato il gusto occidentale: la solenne dimora dello sceicco-mago marocchino, simile ad una maestosa moschea; la musica di sottofondo interpretata da una voce femminile enigmatica; il sussurro incomprensibile in arabo tra il mago e Amina bambina. Tutto viene dipinto in un clima affascinante, misterioso ed appunto esotico.

È interessante notare come il motivo esotico perseguiti la protagonista marocchina anche in Italia. Dal fascino dell'altrove si passa alla sensualità femminile orientale, tema studiato tra gli altri da Said (1978), Rana Kabbani (1986) e Madeleine Dobie (2001). La bellezza di Amina, a cui non rimane che vendere il proprio corpo, la sua pelle olivastria, i segreti che si porta dentro e lo spessore psicologico caratterizzante la sua personalità misteriosa la rendono una 'donna orientale' par excellence. L'espressione 'donna orientale', che si riferisce a significati e caratteristiche legati all'enigmaticità, al mistero e all'alterità radicale, si può rintracciare in antichi testi mitologici e letterari, tra i quali Didone che accoglie Enea nel suo letto come fa Cleopatra con Marco Antonio; la bellezza e l'esotismo di Balqis; la violenza e i misteri di Medea. La donna orientale, nell'immaginario europeo, era una creazione che univa l'enigma al desiderio. Il momento narrativo che vede Amina rappresentare pienamente tale modello è la scena nella quale si lascia possedere da un cliente italiano, Torcelli. Egli, amico e collega di Najib, la descrive così: «Occhi misteriosi, pelle vellutata, labbra da mangiarsele». Quando la vede nuda sul letto, esclama «Che meraviglia», quindi le chiede «come si dice "bellissima" in arabo» e durante l'atto sessuale, le dice: «Parlami in arabo ... parlami in arabo che mi eccita».

Nel testo letterario, i riferimenti 'orientalistici' all'altrove e al corpo femminile sono ovviamente assenti. La scena d'amore viene narrata dal punto di vista della donna marocchina. Inoltre, Torcelli è nel romanzo un uomo mediorientale, col quale Amina scambia

qualche battuta spontanea sul mondo arabo e i suoi vari dialetti prima di procedere all'atto sessuale (1999: 51-54). La scelta di Turco di trasformare il luogo d'origine del cliente si può spiegare nel campo degli studi del discorso orientalista.

Nel suo studio sul 'corpo' della donna straniera nella cultura occidentale, Madeleine Dobie ricorda che la rappresentazione occidentale non solo 'femminilizza' l'oriente, ma anche 'orientalizza' la femmina (2001: 2). La sensualità orientale conduce infatti ad un altro concetto, quello della femminilità dell'oriente. Sostituire l'uomo mediorientale con un personaggio italiano può far riferimento a quella famosa opposizione, analizzata da Said, tra occidente e oriente nel discorso orientalista, intesa come un confronto tra mascolinità e femminilità: l'oriente è stato femminilizzato, è stato reso passivo, è stato sottomesso, le sue caratteristiche sono l'essere esotico, lussurioso e seducente. L'occidente è invece il mascolino, poiché entra, è attivo, domina ed è razionale (Said 1978).

Interculturalità vs. multiculturalismo

Il mondo arabo è visto nel romanzo come 'luogo geoculturale' arretrato sotto vari aspetti: economico, politico e sociale; nel film, invece, viene presentato come un altrove esotico decorato da visioni misteriose, da sentimenti e desideri incontrollabili e sogni perturbanti di sensualità. Tale differenza avrà un influsso sul progetto interculturale (e multicultural) delle due opere in questione. I due concetti, "interculturalità" e "multiculturalismo", legati rispettivamente alla "differenza culturale" e alla "diversità culturale", sono stati esaminati da Homi Bhabha nel suo volume *I luoghi della cultura*. Il critico indiano, basandosi sulle società coloniali e post-coloniali, opera una distinzione tra "differenza culturale" e "diversità culturale", sostenendo che la prima rappresenta un contesto nuovo che produce nuovi significati, assicurando che i segni culturali non siano fissi, ma che possano essere riappropriati, ristoricizzati e reinterpretati. Questo lo si può vedere nel carattere di Najib lungo tutto il romanzo. La sua cultura 'eterogenea', la perfetta integrazione in ambito sociale ed in ambito lavorativo, testimoniano l'avvicinamento del personaggio iracheno a quello spazio che Bhabha chiama "ibridismo", dove i segni culturali e le identità contengono le tracce della cultura e dell'identità altrui (Bhabha 2001: 60).

La 'diversità culturale', invece, tende ad identificare tutta una serie di sistemi di comportamento, atteggiamenti e costumi diversi. Si

tratta di una struttura che suggerisce che le differenze siano aberranti e le altre culture siano esotiche. Se ne evince che il messaggio “multiculturale” del film di Turco si oppone a quello “interculturale” del testo letterario di Tawfik.

Problematiche della trasformazione spaziale

La parte contenutistica del romanzo si concentra principalmente sul viaggio e sulle sue problematiche. Più precisamente, sull'avventura di migranti verso una meta che promette un futuro migliore. Tale meta richiederebbe tuttavia un certo grado di integrazione che consentirebbe una sorta di convivenza civile in una società industriale multietnica. La scelta di Torino a rappresentare tale meta non è casuale.

Diviso in due prospettive narranti, in due generi, maschile e femminile, *La straniera* di Tawfik presenta altresì due tipologie di viaggio che riassumono, in una certa misura, la storia della migrazione araba nella penisola italiana. La prima, legata al personaggio iracheno, si riferisce a quell'ondata d'immigrazione risalente agli anni Settanta, compiuta da giovani mediorientali per motivi di istruzione. Si tratta di una “fuga di cervelli”, che trova le sue cause sia nella cosiddetta “politica delle porte aperte”, praticata dall'Italia in quegli anni, sia nella pesante atmosfera della Guerra Fredda, respirata dagli intellettuali arabi dopo la sconfitta del 1967, la Guerra di Sei Giorni, che ha visto, come viene descritto minuziosamente nel romanzo, la caduta degli ideali del panarabismo nasseriano. L'altro modello di migrazione, raffigurato simbolicamente da Amina, risale a tempi più recenti, ossia dagli anni Novanta in poi. Si tratta del flusso migratorio, noto nel dialetto magrebino col termine ‘harraga’¹, di giovani nordafricani che giungono clandestinamente alle coste italiane con le barche.

¹ Il termine arabo ‘harraga’ significa bruciare. Una delle ipotesi sulla diffusione del termine mette in evidenza la connotazione storica che richiama la conquista dell'Andalusia nel VIII secolo, condotta da Tariq Ibn Ziad, il quale ordinò ai suoi soldati di ‘bruciare’ le barche dopo l'attraversata del Mediterraneo. Da qui probabilmente nasce il mito della traversata ‘clandestina’ del harraga. Bruciare i documenti e metaforicamente tutto quel che appartiene al passato verso la conquista della speranza in un futuro migliore sulla sponda nord del Mediterraneo.

L'incontro tra i rappresentati di queste due categorie, Najib e Amina, viene illustrato nel romanzo, in varie occasioni, come un confronto generazionale e culturale, non privo di incomprensioni, di disagio e di imbarazzo. Da una parte, Najib viene presentato come un uomo mediorientale, appartenente ad una classe intellettuale araba aperta ai valori occidentali; dall'altra, Amina, la ragazza magrebina, impreparata e tradizionalista. Le differenze, tuttavia, scompaiono quando nasce tra i due una sintonia, basata su un concetto chiave, talmente essenziale da riecheggiare lo stesso titolo dell'opera: entrambi sono 'stranieri'.

L'importanza dell'origine mediorientale di Najib, completamente mancante nella sceneggiatura di Turco, è dovuta in parte all'intenzione di Tawfik di accrescere il divario di incomprensione tra i due protagonisti. In più, questa origine, che è l'Iraq, un Paese multietnico e multireligioso, spiega perfettamente lo sviluppo del carattere di Najib nel corso del suo viaggio verso l'Europa. Il confronto del personaggio con l'alterità, infatti, non comincia a Torino, bensì nella sua città natale, Mussul, in cui ebbe la prima relazione amorosa con una ragazza cristiana. Per non parlare di Ya'kub, l'amico ebreo del padre di Najib. Da questa amicizia, infatti, il narratore prende spunto per dedicare pagine intere al conflitto arabo-israeliano, un argomento che riprenderà quando riporta la discussione, con amici italiani a cena, sulla 'questione palestinese'.

Tale discussione compare anche nel film. Ma Najib, l'architetto magrebino, fa fatica ad affrontare questa tematica, limitandosi ad affermare che un giorno gli ebrei lasceranno i Territori Occupati come fecero i francesi in Algeria. Il paragone con il colonialismo francese, però, secondo "il Najib iracheno" è semplicemente fuori luogo, in quanto l'unica soluzione a questo dilemma mediorientale, secondo questi, è la pace. Egli sostiene: «La sicurezza dello stato ebraico può essere garantita solo dalla pace. Nessuno è così pazzo da pensare di distruggere una realtà ormai esistente e riconosciuta» (Tawfik 1999: 113).

Le problematiche concernenti le trasformazioni dello spazio nel passaggio dal testo letterario di Tawfik alla sceneggiatura di Turco, insomma, non riguardano solo l'eliminazione del confronto, delineato nel romanzo, tra il Medio Oriente e il Maghreb, ma anche la rimozione di alcune caratteristiche peculiari d'un Paese multietnico che ha preparato il giovane iracheno ad integrarsi nella società occidentale. Il romanzo conserva l'idea di un Paese con una realtà sociopolitica particolare, con una serie di conflitti geopolitici con l'Iran, gli Usa con

i suoi alleati e con Israele, principale nemico dell'Iraq di Saddam Hussein. Consapevole di tutto ciò, Turco tenta di far riferimento alla discussione, ma trascina il significato verso il conflitto tra gli arabi e lo stato ebraico compiendo un paragone forzato col colonialismo europeo nel Nordafrica.

La 'soluzione' di Turco di assimilare le due lontane realtà arabe, mediorientale e magrebina, crea degli squilibri. Si pensi, ad esempio, alla questione linguistica che divide il mondo arabo in numerose 'isole' dialettali. Quando Amina chiede a Najib di parlare in arabo, l'architetto iracheno le risponde giustamente: «Il fatto è che trovo difficoltà a capire il tuo dialetto» (*ibid.*: 12). Questa affermazione, nella sceneggiatura cinematografica, viene riportata fedelmente: «Non capisco il tuo dialetto». Ci viene da chiedere: come fa un marocchino a non capire il 'suo' dialetto? Il primo giudizio può suggerire una gaffe, ma le cose si complicano più avanti quando, al suo ritorno in Marocco, Najib non pare avere problemi a parlare un perfetto dialetto marocchino.

Immagine dell'Italia

Se le due narrazioni, quella letteraria e quella cinematografica si differiscono per ciò che riguarda l'origine del protagonista maschile, sul piano imagologico, anche l'immagine del Bel Paese, dimensione spaziale e teatro della maggior parte degli avvenimenti del racconto, differisce notevolmente. Nel romanzo stesso si può parlare di due sguardi diversi, proposti dalle due tipologie d'immigrazione, verso l'Italia. La spontaneità di Amina la induce a contemplare la nuova realtà in termini meramente sociali; per l'architetto, invece, l'immagine dell'Italia è assai più complessa, in quanto legata ad una civiltà mediterranea antica. Da qui nasce l'ammirazione per i monumenti storici, simbolo dell'antichità. Si pensi alle descrizioni, offerte nel romanzo, del Colosseo o della Cappella Sistina e di altre opere architettoniche che Najib ha modo di ammirare a Roma, prima tappa del suo viaggio nello Stivale. L'attrazione per l'antichità, tuttavia, viene disturbata dai processi di modernizzazione. Najib non nasconde il proprio disagio davanti alle automobili, taxi, tram che compromettono il fascino originale della capitale (*ibid.*: 29).

Non è solo l'aspetto esteriore della civiltà italiana a colpire il giovane iracheno, ma soprattutto lo spirito di tale civiltà: la democrazia. Si tratta d'un 'valore' che gli regala sicurezza, sentimento che cresce sempre di più durante il suo viaggio verso Torino.

La sera stessa partii per il Nord [...] Ogni metro che il vagone percorreva mi faceva sentire più al sicuro, ancora più dentro alla libera Europa, ancora più nella democrazia. Voleva dire vivere, o almeno pensare a modo mio. Non essere continuamente seguito o sorvegliato. Era troppo bello per essere vero. (*Ibid.*: 33)

Si noti la connotazione extra-geografica che assume il termine "Nord". Il riferimento alla democrazia, intesa come pilastro della civiltà occidentale, conduce il lettore a considerare l'immigrazione di Najib come fuga da uno stato lacerato di dittature, conflitti sanguinosi e colpi di stato verso una società che gli dona finalmente una vita libera e dignitosa.

Privo di tutte queste caratteristiche, il film di Turco offre un'immagine diversa dell'Italia contemporanea. Se il Marocco viene imprigionato dentro un'immagine esotica, la realtà italiana viene illustrata in chiave realistica, ancor di più rispetto a quella fornita dal testo letterario. La favola d'amore tra l'architetto e la prostituta deve fare i conti con le leggi sull'immigrazione che vigono in una Torino multietnica. L'Italia non è solo quel paradiso democratico, sognato dal personaggio di Tawfik, ma è anche l'Italia della legge Bossi-Fini, del Pacchetto Sicurezza, della clandestinità considerata un reato e delle espulsioni accelerate. La pellicola di Turco riesce, in tal modo, a sposare un trend mediatico sulla cresta dell'onda. Parole come "permesso di soggiorno", "clandestino", "espulsione", condiscono la narrazione filmica, rendendola 'attualità'. Persino il racconto di Amina viene narrato dalla prostituta fermata in flagrante ad una poliziotta in un commissariato di polizia. Non avendo le carte in regola, la poliziotta è costretta a mandarla al centro di espulsione.

Se, nel romanzo, l'imbarazzo e la perplessità rappresentano i fattori principali che frenano Najib ad intraprendere una relazione con Amina, nel film, ad ostacolare tale relazione, sono le regole e le convenzioni di una società che oscilla tra solidarietà e rifiuto, integrazione e ghettizzazione, regolarità e clandestinità. L'unico spazio rimasto ai due protagonisti per incontrarsi è ormai il centro di espulsione. La scelta geniale del regista italiano di questo spazio 'di frontiera' (mancante nel testo di Tawfik) per chiudere il film, nasce dal desiderio di dar vita ad un'idea sulla differenza tra una realtà 'interna' omogenea, in cui tutti i clandestini, una volta trasformati in numeri, diventano uguali nei loro incubi e nelle loro speranze, ed un'altra 'esterna' eterogenea, tormentata da una serie di contraddizioni caratterizzanti la società italiana contemporanea.

Anche qui 'i due Najib' finiscono in due spazi diversi: il marocchino nella prima; l'iracheno nella seconda.

In ultima analisi, ponendo sullo stesso piano dal punto di vista artistico cinema e letteratura, è opportuno ricordare che il vero obiettivo dell'adattamento non è quello di creare un film raffrontabile al testo letterario, ma, come sostiene André Bazin, "un nuovo oggetto estetico che è qualcosa come il romanzo moltiplicato per il cinema" (citato in Manzoli 2012: 93). Non v'è dubbio che "l'oggetto estetico" di Turco sia riuscito a dare vita a nuove interpretazioni dello spazio, creato originariamente dalla narrativa Tawfik. Del resto, *La straniera*, romanzo e film, è un viaggio nello spazio e nel tempo, oltre ad essere un incontro tra due culture. Città come Mussul, Telouet, Torino; Paesi come il Marocco, l'Iraq, l'Italia; grandi sistemi culturali quali occidente, oriente, mondo arabo, sono destinati ancora una volta ad incontrarsi nel Mediterraneo, nonostante il divario che separa la sponda meridionale "preistorica", tanto per prendere in prestito un'etichetta usata da Pier Paolo Pasolini per le società africane, e la sponda settentrionale "moderna" angosciata dalla globalizzazione, dal razzismo, dai cliché sui clandestini, ecc. Rimane da chiedersi se i recenti processi di democratizzazione in atto nel Nordafrica e la cosiddetta "primavera araba" possano accorciare la distanza tra i due mondi. Una lettura attenta de *La ragazza di Piazza Tahrir*, ultimo romanzo di Tawfik (2012), oppure, naturalmente, un suo eventuale futuro adattamento cinematografico, ce lo possono svelare.

Bibliografia

- Bhabha, Homi, *I luoghi delle cultura*, Roma, Meltemi, 2001.
- Brunetta, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 2003.
- Costa, Antonio, "Letteratura e cinema: linee di una ricerca in progress", IUAV, WP_4/08 (2008), http://www.iuav.it/Ricerca1/Dipartimen/dADI/Working-Pa/wp_2008_04.pdf, online (ultimo accesso 8/8/2012).
- Dobie, Madeleine, *Foreign Bodies: Gender, Language, and Culture in French Orientalism*, Stanford, Stanford University Press, 2001.
- Kabbani, Rana, *Imperial Fictions: Europe's Myths of Orient*, London, Macmillan, 1986.
- Manzoli, Giacomo, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2012.
- Nuvoli, Giuliana, *Storie ricreate. Dall'opera letteraria al film*, UTET, Torino, 2005.
- Said, Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.
- Tawfik, Younis, *La straniera*, Milano, Bompiani, 1999.

Filmografia

La straniera, Dir. Marco Turco, Italia, 2009.

L'autore

Mahmoud Jaran

È un docente universitario di Studi Italiani presso la Jordan University (Amman). I suoi campi di interesse includono Letteratura Comparata, studi sul cinema, studi interculturali, letteratura della migrazione.

Email: jaran@hotmail.it

L'articolo

Data invio: 09/08/2012

Data accettazione: 29/11/2012

Data pubblicazione: 01/12/2012

Come citare questo articolo

Jaran, Mahmoud, "La trasformazione dello spazio nell'adattamento de *La straniera*", *Between*, 2.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>