



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

**L'adattamento cinematografico del  
romanzo *Sharaf* di Şun' Allāh Ibrāhīm**

Discorso letterario e discorso cinematografico a confronto.

**Relatore**

Ch.mo Prof. Simone Sibilio

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Antonella Ghersetti

**Laureanda**

**Giorgia Pometti**

Matricola 883187

**Anno Accademico**

2022 / 2023



Al Prof. Simone Sibilio e alla Prof.ssa Antonella Gheretti vanno i miei più sentiti ringraziamenti per l'estrema disponibilità mostrata nei miei confronti in questo periodo.

Giorgia Pometti

# INDICE

تقديم.....	7
<b>CAPITOLO I.....</b>	<b>11</b>
1. Piano dell'esposizione .....	11
2. L'evoluzione del romanzo in Egitto: dalla <i>Nahḍa</i> a <i>Zaynab</i> .....	11
2.1. Gli inizi del novecento: il romanticismo e il realismo in Egitto .....	16
2.2. L'opera di Najīb Maḥfūz.....	20
2.3. Il modernismo .....	23
2.4. Gli anni ottanta e novanta .....	28
3. Le origini del cinema nel mondo arabo: il microcosmo egiziano .....	30
3.1. Il cinema egiziano all'epoca di Nasser .....	33
3.2. Sadat e l' <i>infitāh</i> .....	38
3.3. Il regime di Mubarak.....	39
3.4. Il cinema dopo la rivoluzione del 2011 .....	43
3.5. Da al-Sīsī ai giorni nostri: il ritorno della censura e gli ideali controrivoluzionari .....	46
4. Il romanzo al cinema: l'adattamento nel contesto egiziano .....	48
<b>Capitolo II.....</b>	<b>58</b>
Introduzione .....	58
1. Il cinema come "linguaggio" nella teoria del cinema .....	58
2. La narrazione nella letteratura e nel cinema: l'analisi del film dal punto di vista narratologico .....	67
2.1. Il tempo .....	70
2.2. Lo spazio .....	74
3. L'adattamento cinematografico di un romanzo: teorie e tecniche di trasposizione .....	78
3.1. Adattamento come prodotto .....	79
3.2. L'adattamento come processo.....	83
<b>Capitolo III .....</b>	<b>86</b>
1. Ṣun' Allāh Ibrāhīm: biografia e produzione letteraria .....	86
2. Caratteristiche stilistiche ed elementi di dissenso politico nell'opera di Ibrāhīm .....	92
3. <i>Sharaf</i> (1997): pubblicazione e controversie.....	94
4. Sinossi del romanzo.....	96
5. Analisi del romanzo.....	98

6. Sharaf (2021), di Samīr Naşr.....	101
7. Analogie e differenze .....	103
7.1. Lo spazio .....	103
7.2. Il tempo .....	105
8. Tecniche di adattamento impiegate .....	122
9. I personaggi .....	124
10. Istanza narrante, focalizzazione e ocularizzazione.....	127
11. Interpretazione dell’adattamento: effetti dell’adattamento sulle tematiche e sul messaggio .....	128
<b><i>BIBLIOGRAFIA</i></b> .....	<b>133</b>

## **Notazioni in merito alle traslitterazioni**

Il criterio di traslitterazione adottato per i termini arabi è il sistema inglese ALA-LC. Per alcuni nomi di autori e personaggi noti, si è usata la grafia italianizzata (p. e. Nasser).

Le traduzioni italiane dei termini arabi sono, nella maggior parte dei casi, frutto di un lavoro di traduzione personale.

## تقديم

يهدف هذا البحث إلى دراسة الجوانب التي تميز الاقتباس السينمائي من كتاب "شرف" للمؤلف صنع الله إبراهيم، وعلى وجه التحديد يركز البحث على الدراسة التحليلية المقارنة بين هذه الرواية والفيلم بإخراج سمير نصر الذي أصدر في عام 2021.

الاقتباس السينمائي موضوع يهمني كثيرا لأنه يضم هوايتي المفضلة: الأدب والسينما، وبفضله يمكننا أن نتناول القصص ونقلها من الكلمات، التي تمكننا من خلال بقراءتها أن نتخيل الشخصيات والمشاهد المذكورة في الكتاب، إلى صور ومشاهد حقيقية. لذلك فكل اقتباس سينمائي يمثل النتيجة النهائية لاختيارات متعددة لا تعكس قصة الكتاب بشكل كامل. وبالتالي فإن اختيارات المخرج يمكنها أن تكون متأثرة بمتغيرات عديدة كأسلوب المخرج والتقنيات السردية المستعملة في الرواية وكذلك السياق السياسي والتاريخي والاجتماعي حيث يعمل المخرج والمؤلف.

والآن في هذا البحث أريد أن أحلل التغييرات والتعديلات التي تميز انتقال أحداث الرواية إلى مشاهد فيلمية. ما هي التفاصيل الموجودة في الكتاب وفي الفيلم على حد سواء، وما هي التفاصيل التي اختفت في الفيلم؟ وما هي المعلومات التي زادها أو غيرها المخرج؟ وما هي التقنيات المستعملة في النسخة السمعية والبصرية؟

ولكن لفهم كيف يتم الاقتباس السينمائي جيدا نحتاج أن نعرف بالضبط ما هي الرواية وما هو الفيلم وكيف تطورا في العالم العربي وخصوصا في مصر؟

وكذلك علينا أن نعرف السرديات، لأن التقنيات السردية هي وسائل مشاركة في الأدب والسينما، وأخيرا من الضرورة أن نعرف الفيلم بالتفصيل والكتاب الذي يقتبس عنه.

لهذا السبب تنقسم هذه الأطروحة إلى 3 فصول.

في الفصل الأول، الذي يسمى "العلاقات بين السينما والرواية في الثقافة العربية المعاصرة: الخلفية التاريخية"، أتناول بالترخيص تطور أنواع الروايات والأفلام في العالم العربي وخاصة في مصر.

بالنظر إلى الحقيقة أن أمر التطور للرواية العربية يبدأ خلال فترة النهضة، سيبتدى هذا البحث من هذه الفترة المهمة وسيصل إلى بداية القرن الحادي والعشرين. بالإضافة إلى ذلك سأذكر أول

الترجمات باللغة العربية للروايات والقصص الأوروبية، وسأتحدث عن الروايات العربية الأولى والاتجاهات الأدبية التي اتسم بها الإنتاج الأدبي العربي خلال القرن العشرين مثل الرومانسية والواقعية والحداثة، وأيضاً خلال الثمانينات والتسعينات لأن رواية "شرف" كتبت في هذه السنوات.

في الجزء الثاني للفصل الأول، كما قلت سابقاً، سأحدث عن تطور السينما في العالم العربي وخاصة في السياق المصري: سأحدث أولاً عن ظاهرة انتشار أفلام أخوي لوميير في المغرب والمشرق وثانية عن تأسيس الاستوديوهات السينمائية في البلاد العربية.

بعد ذلك سيركز البحث فقط على الإنتاج السينمائي المصري خلال نظام حكم جمال عبد الناصر وأنور السادات وحسني مبارك وحتى السنوات الحاضرة.

من ناحية أخرى يهدف الفصل الثاني، الذي يسمى "تحليل الفيلم والاقتراس السينمائي"، إلى إظهار الأساس للغة السينمائية والتقنيات الأساسية لتحليل الأفلام والاقتراس السينمائي، وفي الجزء الأول لهذا الفصل سيركز البحث على تعريف اللغة السينمائية خصوصاً في اللغة الشفوية.

بينما الجزء الثاني سيتحدث عن البنية السردية التي تمثل عنصراً مشاركاً في الرواية والسينما، فهذا السبب سأذكر التقنيات الفنية التي نستخدمها لتحليل الفيلم وللمقارنة بين سيناريو الفيلم والنص الأدبي.

في نهاية الفصل سأقدم طبيعية ظاهرة الاقتراس السينمائي، وسأحاول أن أحدد المعايير المميزة التي تساعدنا في تقييم الفيلم فيما يتعلق بالرواية.

ينتهي هذا الفصل بقائمة الاقتباسات السينمائية العربية والمصرية الأهم.

من جهة أخرى يمثل الفصل الثالث والأخير، الذي يسمى "شرف: دراسة تحليلية مقارنة بين الرواية والفيلم"، جوهر بحثي.

في هذا الفصل سأقارن البنيتين السرديتين لتعقب التشبيهات والاختلافات ولتعريف التقنيات الخاصة للاقتراس السينمائي إشارةً إلى المواضيع التي تناولت سابقاً.

لذلك سأبدأ من السيرة الذاتية للكاتب وملخص الرواية، وأيضاً من فيلموغرافيا المخرج وملخص الفيلم.

على وجه التحديد تم دراسة سرد القصص من خلال ثلاث جهات النظر:



- الوقت: الترتيب الزمني والمدى وتكرار الأحداث
- المكان
- الشخصيات

أما فيما يخص أوجه الشبه والاختلافات الأهم بين الرواية والفيلم، درستُ فيلم شرف من وجهة النظر السينمائية فقط. فالعناصر الأساسية هي السرد والتركيز وتحريك الفيلم وإطار الكاميرا والألوان والأصوات.

في نهاية البحث أتساءل عن مستوى التوافق السردى بين الرواية والفيلم.



## CAPITOLO I

# I rapporti tra cinema e romanzo nella cultura araba contemporanea: cenni storici

### 1. Piano dell'esposizione

Il presente capitolo introduttivo si ripropone di esaminare sinteticamente l'evoluzione storica del genere del romanzo nel mondo arabo sino agli inizi del nuovo millennio, focalizzandosi in particolar modo sull'Egitto e sul periodo storico in cui è stato pubblicato il romanzo *Sharaf* di Şun‘ Allāh Ibrāhīm, per poi concentrarsi nella seconda parte sullo sviluppo dei generi e degli stili cinematografici in Egitto, dalla nascita del cinema sino ai giorni nostri.

La scelta di impostare il lavoro in questi termini è dettata dalla convinzione che l'analisi delle tecniche di adattamento utilizzate per trasporre sul piano cinematografico il libro presuppone una conoscenza approfondita dei contenuti e della struttura formale dell'opera letteraria dalla quale il film è tratto; ma una piena comprensione di questi aspetti a sua volta impone di interrogarsi sul contesto storico, culturale e letterario nel quale un determinato romanzo è venuto formandosi, dal momento che, per quanto un'opera possa essere innovativa, essa ha necessariamente assorbito in parte ciò che è stato irradiato dalle opere che l'hanno preceduta.

In primo luogo, si tenterà pertanto di tracciare in maniera sintetica le tappe fondamentali che hanno segnato lo sviluppo del romanzo arabo e, in particolare, di quello egiziano, approfondendo soprattutto i caratteri principali delle diverse correnti letterarie che hanno preso forma in Egitto, nell'ottica di inquadrare al meglio l'opera di Şun‘ Allāh Ibrāhīm.

Allo stesso modo si procederà con la trattazione dedicata al cinema, tentando di fornire un quadro esaustivo circa i principali mutamenti socio-politici che hanno investito l'industria cinematografica egiziana dagli inizi del novecento e verificando come essi abbiano influito sull'evoluzione dei diversi movimenti artistici in ambito cinematografico, così da comprendere come debba collocarsi il film di Samir Nasr rispetto alle tendenze attuali del cinema egiziano.

### 2. L'evoluzione del romanzo in Egitto: dalla *Nahḍa* a *Zaynab*

Considerato che il processo di sviluppo del romanzo affonda le sue radici durante il cosiddetto rinascimento arabo, noto convenzionalmente come *Nahḍa* (lett. rinascita), la trattazione partirà da questo periodo storico.

Un simile movimento di rinascita si è snodato lungo un processo lento e graduale, i cui sintomi sono andati intensificandosi a partire dalla fine del settecento. Convenzionalmente, gli studiosi

tendono ad identificare due momenti storici nei quali si è potuta registrare una certa spinta propulsiva allo sviluppo della *Nahḍa*: il primo corrispondeva al periodo di riforme avviate in Egitto da Muhammad Alì (1769-1849) in reazione all'occupazione napoleonica (1798-1801), tese a modernizzare il paese e ad intessere nuove relazioni diplomatiche con i paesi europei, in particolare con la Francia; il secondo viene tendenzialmente fatto coincidere con il fiorire di scuole, università di stampo europeo e tipografie favorito dall'accresciuta attività di missionari, protestanti e cattolici, operanti in Siria nell'arco del diciottesimo secolo (di cui allora faceva parte anche l'attuale Libano)<sup>1</sup>.

La vicinanza con la cultura europea, lo studio delle lingue e delle letterature straniere, la fondazione delle prime tipografie<sup>2</sup>, il rapido aumento del numero di quotidiani<sup>3</sup>, l'ampliarsi dei dibattiti sul nuovo e sull'antico, così come la comparsa delle prime traduzioni di romanzi occidentali, contribuirono da una parte a formare un nuovo tipo di intellettuale, maggiormente cosciente del proprio ruolo sociale, dall'altra a diffondere un nuovo gusto letterario ed artistico tra il pubblico, che imparò ad accogliere, attraverso l'opera di traduzione, generi letterari o forme d'arte fino ad allora sconosciuti al mondo arabo.

Prima di avventurarsi in una trattazione di questi nuovi generi, è tuttavia necessario porre l'accento sui riflessi linguistici di una simile rinascita culturale. Va osservato infatti che, mentre in un primo momento la reazione era stata quella di reprimere la nuova materia arrivata dall'Europa entro le rigide regole della tradizione linguistica (c.d. "purismo linguistico")<sup>4</sup>, col passare del tempo poteva notarsi un progressivo avvicinamento della prosa alla lingua parlata. L'avvicinamento era stato reso possibile principalmente dall'intensificazione dell'attività giornalistica e pubblicistica che, mediante l'uso della "lingua media"<sup>5</sup>, aveva contribuito a

---

<sup>1</sup> La comunità cristiana maronita in Siria aveva già da tempo contatti con il mondo europeo, tramite la sua istituzione seminariale a Roma. Precursore della *Nahḍa* in Siria può essere considerato il cristiano maronita Jirmānūs Jibrīl Farhāt (1670-1732), vescovo di Aleppo, che con le sue opere diede un gran contributo alla rinascita culturale del mondo arabo (v. ALLEN R., "The Arabic Novel and History", in WAİL S. HASSAN (a cura di), *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*, New York: Oxford University Press, 2017, p. 50 ss).

<sup>2</sup> La prima vera tipografia egiziana fu fondata nel 1821 a Būlāq, al Cairo. La tipografia era gestita dal libanese Niqūlā Masābkī, che aveva imparato l'arte della stampa a Milano. Nella città di Aleppo, già nel 1706 i cristiani avevano fondato una tipografia per la stampa di testi liturgici e religiosi e questa è da considerarsi probabilmente come la prima tipografia nel mondo arabo. (CAMERA D'AFFLITTO I., *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahḍa a oggi*, Roma: Carocci Editore, 2002, p. 24).

<sup>3</sup> Il primo giornale nel mondo arabo è stato fondato da Muhammad Alì, nel 1828, ed era intitolato *al-Waqā' i' al-miṣriyyah* ("Le vicende egiziane"). (v. CAMERA D'AFFLITTO I., *Letteratura araba contemporanea*, p. 22).

<sup>4</sup> Ciò era testimoniato dal fatto che in quel periodo venivano pubblicati dizionari e manuali di grammatica, retorica e poetica da parte dei libanesi Nāsīf al-Yāzījī (1800-1871), 'Ibrāhīm (1848-1906) e Buṭrus al-Bustānī (1819-1883). Questi sostenevano il ritorno alla correzione grammaticale, alla precisione lessicale e l'elaborazione di un nuovo codice dello "scrivere bene" che si sarebbe avvicinato agli antichi modelli abbasidi. (v. ZAKARIA K. – TOHELLE H., *Alla scoperta della letteratura araba*, Lecce: Argo, 2010 (traduzione italiana a cura di Schilardi G. – Serafino P.), p. 224).

<sup>5</sup> Secondo l'*Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics* per lingua araba media deve intendersi: "Middle Arabic is the language of numerous Arabic texts, distinguished by its linguistically (and therefore stylistically) mixed nature, as it combines standard and colloquial features with others of a third type, neither standard nor colloquial. To be more precise, Middle Arabic encompasses all the attested written layers of the language which can be defined as entirely belonging

mostrare la complementarità tra l'arabo classico e i dialetti. Inizialmente, infatti, la lingua utilizzata nella stampa era stata criticata perché non conforme alla tradizione linguistica dell'arabo classico e lo stesso atteggiamento di repulsione era stato manifestato verso i modelli europei. A tal proposito, potevano distinguersi due tendenze, identificabili con i termini *'ihyā'* e *'iqtibās*. Il primo termine significa “far rivivere” e si riferisce al fatto di prendere ispirazione esclusivamente dal patrimonio letterario arabo con il fine di dargli nuova vita. Il secondo termine, invece, significa letteralmente “accendere il proprio fuoco nel focolare di un altro” e si riferisce al fatto di adattare, imitare o semplicemente lasciarsi ispirare dalle opere letterarie europee per allargare i propri orizzonti creativi<sup>6</sup>.

In questo periodo, i sostenitori dell' *'ihyā'*, attenendosi sia ad opere di letteratura popolare che dotta, operarono in diversi modi: rieditando o pubblicando opere sino ad allora rimaste inedite, scrivendo dizionari e manuali di grammatica, retorica e poetica, redigendo la prima enciclopedia araba<sup>7</sup> e, soprattutto, riscoprendo generi letterari antichi, a volte fondendoli insieme. Il genere delle *maqāmāt* fu sicuramente quello più ripreso e rielaborato. Queste neo-*maqāmāt*, sebbene mantenessero le caratteristiche principali di quelle originali, variavano nelle finalità e nello stile in base al gusto del singolo autore: alcune erano molto ricche di descrizioni, a tal punto che ad oggi potrebbero essere definite come autobiografiche; altre vennero redatte con tono sarcastico e con intento polemico; altre ancora si proponevano di fornire insegnamenti al lettore, con finalità esclusivamente pedagogiche. A distinguersi, in tale contesto, era stato l'autore al-Muwayliḥī (1868 – 1930) con l'opera intitolata *Ḥadīth 'Isā Ibn Hishām aw fatrah min al-zamān* (lett. “il discorso di 'Isā Ibn Hishām ovvero un intervallo di tempo”), pubblicata nel 1907 e definita un capolavoro della *nahḍa* letteraria<sup>8</sup>.

Quest'opera, composta da una serie di episodi brevi, narra le vicende di un pascià turco che, dopo un secolo dalla sua morte, risorge e incontra al-Muwayliḥī, con il quale intrattiene una conversazione sulle criticità della società egiziana. Il testo, pur rianimando lo spirito e lo stile del genere della *maqāma*, riprendendo peraltro il nome del narratore 'Īsā ibn Hishām, tende a dipingere in chiave realistica la società egiziana, avvicinandosi allo stile del romanzo realistico di Balzac e Flaubert<sup>9</sup>, non potendo quindi essere qualificata né come opera di puro *'ihyā'* né

---

neither to Classical Arabic nor to colloquial Arabic, and as an intermediate, multiform variety, product of the interference of the two polar varieties on the continuum they bound, a variety that, for this very reason, has its own distinctive characteristics.” (LENTIN J., “Middle Arabic”, *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, 2018.)

<sup>6</sup> ZAKARIA K. – TOHELLE H., *Alla scoperta della letteratura araba*, p. 223.

<sup>7</sup> Si tratta di *Dā'irat al-ma'ārif* (lett. il ciclo delle conoscenze): un'opera enciclopedica, una sorta di dizionario delle arti e mestieri, rimasta però incompiuta dal suo primo autore al-Bustānī per essere completata in seguito dal figlio Salīm e dal nipote Sulaymān (CAMERA D'AFFLITTO I., *Letteratura araba contemporanea*, p. 41).

<sup>8</sup> CAMERA D'AFFLITTO I., *Letteratura araba contemporanea*, p. 70.

<sup>9</sup> PERES H., “Les origines d'un roman célèbre de la littérature arabe moderne : Ḥadīth 'Īsā Ibn Hishām de Muḥammad al-Muwayliḥī”, in *Bulletin d'Etudes Orientales*, Institut Français de Damas, X, 1943-44, p. 117

come opera di puro *'iqtibās*. Il lavoro di al-Muwayliḥī aprirà sempre più la strada alla sperimentazione letteraria, in cui confluiranno il patrimonio classico arabo e il patrimonio moderno europeo.

Difatti, vi sono poche opere che possono essere definite di mero *'ihyā'* o di mero *'iqtibās*. Come evidenziato da H. Toelle e K. Zakharia, si tratta infatti di:

Una questione di tendenza del predominio più o meno significativo dell'uno o dell'altro di questi due atteggiamenti presso i vari autori e, a poco a poco, si elaborerà una sintesi che condurrà alla comparsa di una letteratura che, pur adottando le tecniche letterarie e i generi europei, ciò nondimeno resterà ancorata alla cultura d'origine<sup>10</sup>.

In principio, i fautori dell'*'iqtibās* operavano invece sul materiale straniero per renderlo fruibile nel contesto arabo. A tal fine, prese avvio un importante movimento di traduzione che portò alle prime trasposizioni in arabo di racconti e romanzi inglesi e francesi. Tra il 1867 e il 1914 venivano realizzate più di settanta traduzioni, tra le quali vanno ricordate le traduzioni di: *Les Aventures de Telemaque* (Fénelon), da parte di Ṭaḥṭāwī, nel 1867; *Les Fables* (La Fontaine) e *Paul et Virginie* (Bernardin de Saint Pierre), da parte di 'Uthmān Jalāl, nel 1870; *Romeo and Juliet* (Shakespeare), da parte di Najīb al-Haddād, con il titolo *Shuhadā' al-gharām* ("I martiri dell'amore", 1901). Il lavoro di questi traduttori non si limitava alla sola traduzione, spesso in dialetto, quanto a una vera e propria "arabizzazione" (*ta'rib*) dell'intreccio e del contesto in cui agivano i personaggi<sup>11</sup>. Se per alcuni studiosi, tra i quali H. Toelle e K. Zakharia, questo tipo di operazione era stata realizzata con l'obiettivo di rendere la storia moralmente adeguata e più familiare al lettore, altri intellettuali affermano che i traduttori arabi ignorassero il testo originale o avevano provveduto a modificarlo volontariamente per potersene attribuire la paternità<sup>12</sup>.

Questa tendenza verso la manipolazione del testo era dovuta peraltro a una sempre più incalzante necessità di comporre qualcosa di nuovo; necessità che emerse e prese forma, prima che in tutti gli altri paesi arabi, in Egitto e nella regione siro-libanese, mediante la pubblicazione di *feuilletons* nelle riviste letterarie.

---

<sup>10</sup> TOELLE H., ZAKARIA K., *Alla scoperta della letteratura araba*, p. 223.

<sup>11</sup> "L'*'iqtibās* consiste nel trasporre l'azione in Oriente, nell'arabizzare l'intreccio e i personaggi, nel rendere i loro comportamenti allo stesso tempo credibili per il lettore locale e compatibili con la morale ambientale. Si indica questo lavoro di trasposizione con il termine (*ta'rib*) quando si tratta di un'opera romanzesca, e di egizianizzazione (*tamṣīr*), quando si tratta di un'opera teatrale. (...) Questo implicava modificazioni importanti per l'intreccio, se non addirittura per il significato dell'originale." (TOELLE H., ZAKARIA K., *Alla scoperta della letteratura araba*, pag. 230.)

<sup>12</sup> JOHNSON R. C., "Importing the Novel: The Arabic Novel in And as Translation", in *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 48, 2015, pp. 245.

Attraverso questi primi romanzi (*riwāya*, pl. *riwāyāt*), che presentavano un prevalente carattere storico e/o pedagogico, gli scrittori tendevano da un lato ad esaltare l'orgoglio nazionale, dall'altro a manifestare le proprie convinzioni e sensibilità circa la situazione sociale, politica e religiosa del tempo; lasciando tuttavia spazio a elementi tipici della letteratura popolare quali storie d'amore e d'avventura insensate o illogiche, che l'autore tendeva a giustificare ricorrendo molto spesso al "caso imprevedibile" (*ṣudfah*)<sup>13</sup>.

Tra le principali opere che in questo periodo contribuirono all'evoluzione del romanzo, vanno citate: *Zanūbiyā malikat Tadmur* (lett. "Zenobia, regina di Palmira") di Salīm al-Bustānī, pubblicata a puntate nel 1871 e considerata il primo vero romanzo storico del mondo arabo; i romanzi storici *al-Māmlūk al-Shārid* ("La fuga dei mamelucchi", 1891), *'Asīr al-Mutamahdi* ("Il prigioniero al-Mutamahdi", 1892) di Jurji Zaydān (1861-1914). Quest'ultimo, in particolar modo, aveva manifestato l'intenzione di distaccarsi dal modello di romanzo storico europeo, considerando la parte romanzata come uno strumento per attirare l'attenzione del lettore e diffondere così la conoscenza dei fatti storici riguardanti il mondo arabo, a differenza di quanto fatto invece da scrittori come Dumas e Scott, i quali – secondo Zaydān – avevano preferito piegare le finalità pedagogiche a quelle di mero intrattenimento<sup>14</sup>.

Una tappa fondamentale per lo sviluppo del romanzo arabo è stata poi sicuramente la pubblicazione di *Zaynab* (1914), di Muḥammad Ḥusayn Haykal<sup>15</sup>. Come evidenziato da Camera d'Afflitto, l'opera è considerata una pietra miliare della narrativa araba contemporanea, in particolare per l'incisivo talento espressivo, la precisione descrittiva, la capacità di analisi e la ricerca introspettiva impiegate dall'autore per dipingere la realtà rurale egiziana<sup>16</sup>; qualità che contribuiscono a renderlo un romanzo particolarmente innovativo sotto il profilo estetico e a forgiare i tratti distintivi di una "nuova" letteratura araba<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> CAMERA D'AFFLITTO I., *Letteratura araba contemporanea*, p. 85. Secondo l'autrice, inoltre, all'inizio era difficile distinguere tra romanzo, saggio e racconto, potendosi notare una certa approssimazione tra i vari generi narrativi e l'uso indiscriminato della terminologia specifica (p. 81).

<sup>14</sup> MOOSA M., *The Origins of Modern Arab Fiction*, Boulder-Londra: Lynne Rienner Publisher, 1997, p. 197 ss.

<sup>15</sup> L'autore inizialmente pubblicava il romanzo sotto lo pseudonimo di *Miṣrī fallāḥ* (un contadino egiziano).

<sup>16</sup> CAMERA D'AFFLITTO I., *Letteratura araba contemporanea*, p. 92-93. Il romanzo ha come oggetto delle storie d'amore ambientate nella società rurale egiziana e tende a rappresentare i personaggi come vittime di una società retrograda, incatenata a tradizioni oramai obsolete. A far da sfondo alle vicende narrate, in netto contrasto con il dramma vissuto dai protagonisti, vi è un'immagine idealizzata della campagna egiziana, nell'ottica di compensare la durezza delle condizioni di vita dei contadini egiziani con la bellezza della natura circostante. L'uso del dialetto per i dialoghi del romanzo, così come l'attenzione prestata alla descrizione dell'ambiente e agli stati d'animo dei personaggi, riecheggiano i tratti distintivi della letteratura romantica francese (è importante ricordare infatti che Haykal faceva parte di quella generazione di giovani che all'inizio del XX secolo erano stati inviati in Francia per studiare la cultura europea).

<sup>17</sup> CAMERA D'AFFLITTO I., *Letteratura araba contemporanea*, p. 95. Tuttavia, va osservato che a livello tematico la condizione dei contadini era già stata affrontata in altri romanzi egiziani precedenti (v. MOOSA M., *The Origins of Modern Arab Fiction*, p. 253 ss.).

La carica innovativa dell'opera di Haykal era in parte dovuta anche alla posizione intermedia assunta dall'autore nel dibattito tra quanti rifiutavano un qualsiasi condizionamento occidentale e quanti invece avevano accolto di buon grado l'idea di distanziarsi dai canoni della tradizione letteraria araba: pur nutrendo una profonda fiducia nella civiltà occidentale, l'autore infatti auspicava una sua penetrazione graduale nella cultura locale, senza alcuna imposizione o forzatura improvvisa.

In un certo senso, con *Zaynab*, potrebbe dirsi che l'autore abbia raggiunto il proprio obiettivo, stimolando gli altri scrittori arabi, in particolare tra la fine degli anni venti e quaranta del Novecento, a far propri gli elementi tipici dei romanzi europei, ed aprendo così la strada alle due tipologie di romanzo preminenti sulla scena letteraria novecentesca, quello di stampo romantico e quello di stampo realistico-sociale (dagli anni quaranta in poi).

### **2.1. Gli inizi del novecento: il romanticismo e il realismo in Egitto**

Tra la prima decade del '900 fino agli inizi degli anni cinquanta, la letteratura in prosa, così come la poesia, sembra risentire dell'influsso esercitato dalla letteratura romantica europea dell'ottocento. Alle opere romantiche europee gli scrittori egiziani sembrano guardare quali fonti d'ispirazione per svolgere una profonda riflessione sul valore della libertà individuale, nonché sull'oppressione dell'individuo, dei suoi sogni, dei suoi sentimenti, determinata da tradizioni o da strutture socio-politiche percepiti come "soffocanti". In particolare, secondo Badawi:

"Since the traditional Arab conception of literature shares many of the fundamental assumptions of European classicism, it was understandable that when the desire to break with their past and enter the modern world was genuinely felt, Arab writers found in European Romanticism, which was professedly anti-classical, the assumptions and ideals which seemed to them to fulfil adequately their own needs. It must be emphasized however, that the Arab Romantics, whether in the Arab East or in the Americas, were not simply imitating western postures. The heightened sense of individuality, the agonizing feeling of social and cultural change, the political malaise, the occasional awareness of loss of direction and of being strangers in an unfamiliar universe, were in one way or another facts of Arab existence for some time. Nor were the Arab Romantics mere dreamers inhabiting an ivory tower: many were politically committed nationalists, and they were keenly aware of the ills of their society<sup>18</sup>".

---

<sup>18</sup> BADAWI M. M., "Introduction", in BADAWI M. M. (a cura di), *Modern Arabic Literature*, New York - Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 19.



Così come testimoniato già da *Zaynab*<sup>19</sup>, nei romanzi e nelle novelle degli anni trenta gli autori sembrano esplorare con maggior vigore il terreno del sentimento e delle emozioni, soffermandosi con tono malinconico sulla sofferenza interiore e sul desiderio di cambiamento e di ribellione, nel tentativo di trasporre fedelmente il proprio vissuto personale. In merito, Toelle e Zakharia evidenziano che:

Essi pongono al centro delle loro preoccupazioni l'individuo ed allargano in modo notevole in ventaglio dei personaggi messi in scena, assegnando un posto ai contadini, agli strati medi e popolari delle città, o addirittura agli emarginati e attribuiscono un ruolo centrale alla donna, che, in una società ancora fortemente segnata dalla separazione dei sessi, non cessa di intrigarli. Infine, essi articolano le problematiche ricavandole dalla propria esperienza e aprono così la voce al "realismo" che trionferà nei trent'anni successivi<sup>20</sup>.

Ci sono importanti analogie tra le tematiche trattate nei classici del romanticismo letterario europeo e quelle approfondite nei romanzi arabi del primo novecento, potendosi notare come l'autore tenda a indagare il proprio mondo interiore, la propria natura ed il proprio rapporto con la natura circostante, alla ricerca di uno slancio vitale: è in questo periodo che il romanzo pedagogico inizia a lasciar spazio alle prime opere d'analisi psicologica o ai romanzi di formazione.

Tra gli esponenti principali del romanticismo letterario arabo possiamo includere Ibrāhīm al-Māzinī (1890-1949), 'Abbās Maḥmūd al-'Aqqād (1889-1964), Maḥmūd Ṭāhir Lāshīn (1893-1954), Ṭāhā Ḥusayn (1889-1973). I primi due autori, in particolare, avevano già collaborato alla redazione dello studio critico *Kitāb al-Dīwān* (1921) ed erano i fondatori dell'omonima scuola poetica che, ispirata dai romantici inglesi Shelley e Byron, proponeva di interpretare la poesia come forma espressiva fondata sulla celebrazione dei sentimenti dell'individuo e su un più genuino afflato lirico in contrapposizione con la tendenza neoclassica; entrambi si sono dedicati solo successivamente alla scrittura di romanzi. Di Ibrāhīm al-Māzinī va in particolare citato *Ibrāhīm al-kātib* ("Ibrahim lo scrittore", 1931), un romanzo in parte autobiografico incentrato sulla triplice relazione sentimentale intrattenuta dal protagonista Ibrāhīm e sulle sofferenze causate dal fallimento di ciascuna di queste relazioni, dolorose al punto tale da portarlo ad un passo dal suicidio<sup>21</sup>. Il secondo, invece, è autore di *Sārā* (1938), romanzo che

---

<sup>19</sup> Secondo STARKEY P., *Modern Arabic Literature*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006, p. 100, infatti questo romanzo presentava già dei caratteri propri del romanticismo.

<sup>20</sup> TOELLE H., ZAKHARIA K., *Alla scoperta della letteratura araba*, pag. 249.

<sup>21</sup> KILPATRICK H., "The Egyptian Novel from Zaynab to 1980", in BADAWI M. M. (a cura di), *Modern Arabic Literature*, New York - Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 228.

ruota interamente intorno all'approfondimento psicologico dei pensieri e dei dubbi che Sara, giovane donna separata dal marito e madre di un bimbo, pone al suo amante, rivelando un punto di vista dell'autore particolarmente conservatore rispetto alla posizione della donna nella società<sup>22</sup>. Maḥmūd Ṭāhir Lāshīn, invece, era conosciuto per la sua cospicua attività novellistica e per essere membro della *Jamā'at al-Madrasa al-Jadīda* (Scuola Moderna), un gruppo di scrittori formatosi al Cairo con l'obiettivo di sviluppare una nuova sensibilità letteraria verso il racconto breve<sup>23</sup>, tramite la propria rivista letteraria settimanale *al-Fajr*, fondata nel 1925. Nel 1934 quest'ultimo ha tuttavia pubblicato *Ḥawwā' Bilā' Ādam* ("Eva senza Adamo", 1934), il suo primo ed unico romanzo, che tratta la storia di una donna egiziana emancipata, intenta a sovvertire senza successo i modelli relazionali tra uomo e donna al tempo dominanti e decidendo nel finale di arrendersi all'immobilismo della società egiziana, ponendo fine alla propria vita.

Infine, tra le opere più rivoluzionarie del tempo, un cenno particolare va fatto alle due principali opere di Ṭāhā Ḥusayn. Il primo lavoro è l'opera di stampo autobiografico intitolata *al-Ayyām* ("I giorni"), pubblicata integralmente nel 1929<sup>24</sup> e, influenzata dal genere del *Bildungsroman*<sup>25</sup>, ripercorre in terza persona l'infanzia dell'autore sulle rive del Nilo, la perdita della vista e l'abbandono del suo villaggio natio alla volta della capitale egiziana, offrendo un quadro autentico e disincantato dell'Egitto dell'epoca e della contrapposizione tra quanti sostenevano l'apertura al "nuovo" e quanti preferivano rimanere ancorati al passato<sup>26</sup>. Il secondo romanzo, *Du'ā' al-karawān* ("Il verso del chiurlo", 1934), narra invece le vicende di una giovane beduina decisa a vendicare l'uccisione della propria sorella da parte della famiglia del suo datore di lavoro, del quale però lei stessa finisce per innamorarsi, offrendo all'autore la possibilità di indagare nel profondo la mutevolezza e la complessità della psiche umana<sup>27</sup>.

A livello ideologico, poi, va necessariamente detto che il Romanticismo arabo, così come quello europeo, era strettamente legato e condizionato dal sentimento nazionalista. Del resto, il

---

<sup>22</sup> KILPATRICK, "The Egyptian Novel from Zaynab to 1980", p. 227.

<sup>23</sup> STARKEY P., *Modern Arabic Literature*, p. 110.

<sup>24</sup> La vita dell'autore è stata trattata in tre diverse parti, scritte tra il 1926 e il 1967. La prima parte veniva inizialmente pubblicata nella rivista *al-hilāh* tra il 1926 e il 1927, per poi divenire un libro solamente nel 1929. Il secondo volume vedeva la luce nel 1940 e, infine, la terza parte veniva pubblicata in serie nella rivista *Akhar Sā'a* nel 1955 e sotto forma di libro nel 1967.

<sup>25</sup> Il *Bildungsroman* o romanzo di formazione è un genere letterario che tratta l'evoluzione di un personaggio dalla giovinezza alla piena maturità. Un esempio di *Bildungsroman* è sicuramente *L'educazione sentimentale* (1869) di Flaubert o *Le confessioni* (1782-1789) di Rousseau. Per un approfondimento sul romanzo di formazione in Egitto v. PANICONI M. E., *Bildungsroman and the Arab novel: Egyptian Intersections*, Abingdon, Oxon - New York: Routledge, 2022.; e CASINI L., PANICONI M. E., SORBERA L., *Modernità arabe: Nazione, narrazione e nuovi soggetti nel romanzo egiziano*, Messina: Mesogea, 2013.

<sup>26</sup> TAHA HUSSEIN (voce), in [www.arablit.it](http://www.arablit.it), ultima consultazione il 22 aprile 2023.

<sup>27</sup> KILPATRICK, "The Egyptian Novel from Zaynab to 1980", p. 229.

movimento romantico arabo si sviluppa in un momento storico in cui, a causa dell'ingerenza francese e britannica, l'intellettuale cerca (specie in Egitto) di ribellarsi al dominio straniero nonché di definire la propria identità ed i propri valori rispetto a quelli stranieri: i romantici arabi sognano un mondo diverso, più progredito e fatto di libertà individuali, ma è la consapevolezza circa l'impossibilità di realizzarlo a conferire alle loro opere un tono spesso malinconico. La componente patriottica e sociale riveste dunque una certa importanza all'interno della corrente romantica e, nel caso specifico dell'Egitto, si assisterà alla diffusione dell'ideologia del cosiddetto "faraonismo"<sup>28</sup>, una tendenza a guardare al passato faraonico, le cui tracce erano visibili soprattutto nelle campagne, per costruire un'identità nazionale egiziana in grado di unire una popolazione formata da una maggioranza musulmana e una considerevole minoranza cristiana copta, ma anche di restituire una qualche dignità ai contadini<sup>29</sup>. Un esempio emblematico di faraonismo in ambito letterario è sicuramente *'Awdat al-Rūḥ* ("Il ritorno dello spirito", 1933) di Tawfīk al-Ḥakīm (1898-1987): ad essere trattata è la storia della convivenza di un giovane ragazzo di nome Muḥsin con due zii, una zia, una vecchia superstiziosa, il loro servitore e un cugino, in un appartamento del quartiere Sayyida Zaynab del Cairo, agli inizi del novecento<sup>30</sup>. Il romanzo si concentra prevalentemente sulla contesa amorosa tra Muḥsin e gli zii nei confronti di una vicina, combinando l'umorismo con il *pathos*; ma è la parte centrale del lavoro, in cui si descrive il ritorno del giovane in campagna dai propri genitori, a rivelare l'approccio nazionalista di al-Ḥakīm, il quale si sofferma sulla umanità e sui valori dei contadini, dipingendoli come i valori autentici dell'identità egiziana, ereditati direttamente dal passato faraonico e destinati a risorgere come Osiride<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Il Faraonismo si sviluppò in particolare dai lavori sull'antico Egitto di Rifāa Rāfi' al-Taḥṭāwī che, pur condividendo le tradizionali visioni islamiche della comunità musulmana, fu il primo a concentrarsi sul passato pre-islamico per sviluppare una nuova concezione di nazione, basata su un "legame naturale" che univa la popolazione egiziana. Quest'idea è stata coltivata successivamente in letteratura, tentando di idealizzare il passato faraonico per sottolineare i caratteri distintivi dell'identità nazionale e evidenziare allo stesso tempo le differenze rispetto agli altri paesi arabi e i legami con l'Europa (WOOD M., "The Use of the Pharaonic Past in Modern Egyptian Nationalism", in *Journal of the American Research Center in Egypt*, 1998, p. 181).

<sup>29</sup> SAMAH S., "The New Pharaonism: Nationalist Thought and the Egyptian Village Novel. 1967-1977", in *The Arab Studies Journal*, 2000-2001, p. 10-13.

<sup>30</sup> TOELLE H., ZAKARIA K., *Alla scoperta della letteratura araba*, pag. 253.

<sup>31</sup> Come affermava Badawi: "Here the author gives a vivid, though highly idealised, description of life in the Egyptian countryside, demonstrating his sensitive and acute observation of the details of life in an Egyptian village. He also offers a plea in favour of the Egyptian peasant, so ill-treated and despised by the Turkish ruling class, symbolised by Muḥsin's mother. He also expresses his philosophy of life in which instinct and the heart are set above reason and intellect, as well as his own view of the unity of Egyptian history and the permanence of Egyptian identity, from the times of the Pharaohs to the present day. Egyptian nationalism is clearly reflected in al-Hakim's cataclysmic belief in the ability of the Egyptian people to shake off their lassitude from time to time and perform miracles, given the rise of a suitable leader with whom to identify themselves. He quotes from the Ancient Egyptian Book of the Dead, and the epigraph to Part II of the novel mentions the myth of Osiris, the god who was restored to life after his death and dismemberment. This intensity of nationalist feeling struck a chord in many Egyptians, including President Nasser, who in his youth was profoundly moved by *The Return of the Spirit*, to the extent that al-Hakim later believed his novel to have been an inspiration to the leader

## 2.2. L'opera di Najīb Maḥfūz

Un ruolo pionieristico nel processo di evoluzione del romanzo egiziano va senz'altro riconosciuto a Najīb Maḥfūz (1911-2006), che nel 1988 sarebbe diventato il primo ed unico Egiziano ad essere insignito del premio Nobel per la letteratura, per “*aver formato, attraverso opere ricche di sfumature – ora lucidamente realistiche, ora volutamente ambigue -, un'arte narrativa araba valida per tutta l'umanità*”<sup>32</sup>. La produzione letteraria di Najīb Maḥfūz è stata suddivisa da alcuni critici in tre periodi differenti: storico (1939-1944); realista-sociale (1945-1952), del “nuovo realismo” (1959-1972), cui può forse aggiungersi una quarta fase, poiché le opere scritte dopo il 1972 sembrano segnare il ritorno al realismo convenzionale<sup>33</sup>.

Agli esordi l'autore pareva plasmare i propri romanzi sul modello del romanzo storico-nazionalista, intriso dell'approccio ideologico ispirato al faraonismo<sup>34</sup>. I romanzi ‘*Abath al-aqdār*’ (“Lo scherzo dei destini”, 1935), *Rādūbīs* (“Radubis, 1935) e *Kifāḥ Ṭiba* (“La battaglia di Tebe”, 1944), sono ambientati nell'epoca dei faraoni e toccano temi quali l'inevitabilità del fato (*‘Abath al-aqdār*), la fatalità dell'amore (*Rādūbīs*) e la difesa della patria rispetto all'invasore (*Kifāḥ Ṭiba*), non mancando peraltro dei collegamenti impliciti alla situazione socio-politica vissuta dall'Egitto al tempo in cui furono scritte<sup>35</sup>. Le prime opere storiche, infatti, non intendevano solo rievocare i fasti del passato e non manifestavano uno spiccato intento pedagogico, a differenza di altri romanzi storici del periodo: parlare del passato era un modo per parlare liberamente della storia egiziana contemporanea, toccando temi che a quell'epoca sarebbe stato impossibile trattare apertamente, per via della censura<sup>36</sup>.

Tra il 1945 e il 1957, l'autore, probabilmente affascinato dall'estetica del realismo sovietico<sup>37</sup>, inizia a guardare al presente e, in particolare, abbracciando la finalità del movimento

---

of the 1952 Egyptian revolution” (BADAWI M. M., “A Passion for Experimentation: The Novels and Plays of Tawfiq al-Hakim”, in *Third World Quarterly*, vol. 10, 1988, p. 953).

<sup>32</sup> MAḤFŪZ NAJĪB, in <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1988/mahfouz/facts/>, ultima consultazione 22 aprile 2023 (tradotto dall'inglese).

<sup>33</sup> AMALDI D., “Nagib Mahfuz e il realismo”, in *Oriente Moderno*, nr. 5-6, 1975, p. 196.

<sup>34</sup> “By following the example of authoritative Egyptian pioneers of historical narrative, the Nobel prize became a promoter of the idea of al-Nahḍah al-mamdūdah that I sustain represents a fil rouge in the construction of Egyptian identity and modern fiction in Arabic”. (BARBARO A., “Fluctuating Genres and the Emergence of New Voices from Within”, in *Oriente moderno*, nr. 1-2, 2019, p. 165)

<sup>35</sup> KILPATRICK, “The Egyptian Novel from Zaynab to 1980”, p. 239. Per una sintetica descrizione della trama dei libri citati v. FATMA MOUSSA-MAHMOUD, “The Fiction of Naguib Mahfouz”, in *Third World Quarterly*, 1989, p. 157.

<sup>36</sup> CAMERA D'AFFLITTO, *Letteratura araba contemporanea*, p. 234. In realtà l'autore ha successivamente precisato che solamente il terzo romanzo poteva definirsi “storico”, mentre i primi due rimanevano pur sempre romanzi di finzione ispirati ad epopee popolari (v. MIKHAIL M.N., *Studies in the short fiction of Mahfuz and Idris*, New York: New York University Press, 1992, p. 11).

<sup>37</sup> Secondo SHERIF N., *About Arabic Books*, Beirut, 1970, p.74, il rapporto tra Mahfuz e l'Egitto era pressoché identico a quello che avevano avuto, per esempio, Balzac con la Francia, Tolstoj con la Russia e Dickens con la Gran Bretagna. Tuttavia non si deve pensare che l'autore si sia limitato a imitare le opere del realismo continentale, segnando anzi l'avvio

sviluppatosi oltremare, si dedica alla rappresentazione fedele dell'uomo e del contesto storico-sociale e politico in cui vive, ovverosia del "personaggio-tipo" che il critico ungherese Lukács definiva come la "categoria fondamentale" del realismo letterario:

"La categoria centrale, il criterio fondamentale della concezione letteraria realistica è il tipo, ossia quella particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri, che in quello delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale. Il tipo diventa tipo non per il suo carattere medio, e nemmeno soltanto per il suo carattere individuale, per quanto anche approfondito, bensì per il fatto che in esso confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico; per il fatto che esso presenta questi momenti nel loro massimo sviluppo, nella piena realizzazione delle loro possibilità immanenti, in un'estrema raffigurazione di estremi, che concreta sia i vertici che i limiti della completezza dell'uomo e dell'epoca<sup>38</sup>".

Nonostante il realismo fosse stato già superato in Europa da altre correnti culturali, Maḥfūz riteneva che l'approccio realistico potesse essere un valido strumento espressivo per dare voce alle istanze di miglioramento sociale della piccola e media borghesia, ma soprattutto della popolazione indigente e dei contadini, oppresse dalla monarchia egiziana alla metà del secolo scorso<sup>39</sup>. Questa tendenza emerge chiaramente già in *Khān al-khalīlī* (1946), *al-Qāhirah al-jadīdah* ("Nuovo Cairo", 1946) e *Zuqāq al-midaqq* (pubblicato in italiano col titolo "Il vicolo del mortaio", 1947) in cui l'autore pone al centro e cerca di ritrarre i cambiamenti sociali che stavano prendendo piede nella città del Cairo, dove lo scrittore risiedeva<sup>40</sup>. Ma il vero gioiello della produzione realistica dell'autore è sicuramente *al-thulāthiyyah* ("La trilogia", 1956-1957), diviso in tre romanzi: *Bayna al-Qaṣrayn* ("Tra i due palazzi", 1956); *Qaṣr al-Shawq* ("Il palazzo del desiderio", 1957); *al-Sukkariyya* (pubblicato in italiano col titolo "La via dello zucchero", 1957). Quest'opera narra la storia di tre generazioni di una famiglia della piccola borghesia cairota, le cui vicende si intrecciano con gli eventi storici e i cambiamenti sociali che hanno investito l'Egitto a partire dagli anni '20, dei quali l'autore riesce a fornire un quadro autentico, minuzioso e particolarmente veritiero<sup>41</sup>. Ogni personaggio pare incarnare un aspetto o una tendenza della vita sociale della capitale, permettendo al lettore di evincere con estrema lucidità l'evoluzione della mentalità e delle condizioni di vita della piccola e media borghesia egiziana tra le due guerre, dando così risalto alle trasformazioni determinate dal passaggio

---

di un nuovo periodo nel quale lo scrittore tendeva a sviluppare uno stile del tutto personale e svincolato dai modelli europei (BADAWI M. M., "Introduction", p. 35).

<sup>38</sup> LUKÁCS G., *Saggi sul realismo*, Torino: Einaudi, 1997, pp. 15-16 (trad. ita. Brelich M. e Brelich A.)

<sup>39</sup> AMALDI D., "Nagib Mahfuz e il realismo", pp. 196-199.

<sup>40</sup> STARKEY P., *Modern Arabic Literature*, p. 123.

<sup>41</sup> ALLEN R., "Egypt Until 1959", in WAÏL S. HASSAN (a cura di), *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*, New York - Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 195.

generazionale e alle spaccature ideologiche che attraversavano la società egiziana<sup>42</sup>. L'opera ebbe un gran successo in quanto il lettore riusciva per la prima volta a immedesimarsi appieno nei personaggi. Come sottolineato da Amaldi, infatti:

“Il principale interesse in questo periodo, si volge alla gente e alle cose, alle interazioni fra ambiente e personaggi che non sono più uomini d'eccezione, rappresentanti di un'umanità superiore, ma uomini comuni, colpiti dalla durezza della vita, consolati dalla tenerezza e dall'amicizia. Gli eroi sono gli uomini semplici nelle loro molteplici variazioni, il cui eroismo consiste nell'affrontare la vita di ogni giorno, sono gli abitanti del Cairo, e in particolare le stradine circostanti la Moschea di Sayyidna al-Husain<sup>43</sup>.”

La storia del singolo personaggio non era tuttavia l'oggetto principale della narrazione, ma lo strumento attraverso il quale dipingere i cambiamenti vissuti dalla società; aspetto che lo stesso autore sembra confermare in *Bayn al-Qaṣrayn*, quando afferma che l'“eroe è il tempo”<sup>44</sup>.

È da notare inoltre che *la Trilogia* è stata pubblicata (1956-1957) in un ambiente politico e culturale molto diverso da quello descritto nei romanzi stessi, dal momento che la monarchia era stata rovesciata nel 1952 e il potere era stato assunto dal movimento degli Ufficiali Liberi, con Nasser come presidente (dal 1954). In un certo senso, dunque, potrebbe dirsi che il lavoro di Maḥfūz abbia voluto rappresentare quel malcontento sociale che ha portato alla rivoluzione, trasmettendo la sensibilità dell'autore rispetto alla crisi internazionale causata dalla seconda guerra mondiale e all'instabilità politica e sociale interna all'Egitto di quegli anni<sup>45</sup>.

Negli anni sessanta inizia la cosiddetta fase del “nuovo realismo”, in cui l'autore abbandona le minuziose descrizioni di luoghi e personaggi e si interessa maggiormente all'aspetto psicologico dei personaggi, ponendo al centro la condizione umana come problema esistenziale<sup>46</sup>. In questo periodo lo scrittore non partecipa più alla realtà circostante con cui non è più in armonia; anzi, sentendosi un estraneo, abbandona in parte il metodo realista per dare più spazio all'introspezione, ricorrendo molto spesso al simbolismo per alludere alle proprie posizioni politico-sociali e sperimentando nuove soluzioni stilistiche<sup>47</sup>. Questo nuovo approccio è percepibile in alcuni dei romanzi di questo periodo, tra cui *al-Summān wa'l-kharīf*

---

<sup>42</sup> KILPATRICK H., “The Egyptian Novel from Zaynab to 1980”, p. 244.

<sup>43</sup> AMALDI D., “Naḡīb Maḥfūz: dalla giovinezza alla maturità”, in *Oriente Moderno*, nr. 10-12, 1988, pp. 416-417.

<sup>44</sup> È riferito da JOMIER J., “Trois romans de M. Naguib Mahfuz”, in *MIDEO*, 1957, pp. 27-94

<sup>45</sup> BARRESI C. F., “La narrativa egiziana contemporanea”, in *Oriente Moderno*, 1978, p. 18.

<sup>46</sup> CAMERA D'AFFLITTO, *Letteratura araba contemporanea*, p. 234.

<sup>47</sup> ALLEN R., *La letteratura araba*, pag. 225. A livello stilistico, in questo periodo l'autore preferisce ricorrere a frasi brevi e concise, così come al soliloquio e ai flashback (CAMERA D'AFFLITTO, *Letteratura araba contemporanea*, p. 236-237).

(“La quaglia e l’autunno”, 1962), *al-Ṭarīq* (“La strada”, 1964), *al-Shahḥādh* (“Il mendicante”, 1965) *Tharthara fawqa al-Nīl* (“Chiacchierata sul Nilo”, 1966) e *Mīrāmār* (1967).

Dopo una breve parentesi tra la sconfitta dell’Egitto nella guerra dei sei giorni (1967) e il 1972, in cui Maḥfūz si era dedicato principalmente al racconto breve, alle opere teatrali e alla proficua collaborazione con alcuni registi, l’autore torna nuovamente a scrivere dei romanzi. In un periodo storico caratterizzato dal prevalente senso di delusione per il tradimento delle promesse rivoluzionarie, da una parte, e dalla rabbia crescente per le politiche dell’*infitāḥ* inaugurata da Sadat, dall’altra, egli pubblicherà *al-Marāyā* (“Gli specchi”, 1972) e *al-Karnak* (trad. ita. “Il caffè degli intrighi”, 1974). Il primo è un testo sperimentale dove il realismo va a combinarsi con il genere fantastico; il secondo, trattando dell’arresto arbitrario e degli abusi perpetrati dalla polizia nei confronti di un gruppo di giovani riuniti in un bar, lascia invece trasparire l’intento dell’autore di denunciare l’oppressione del regime nasseriano. Le spaccature sociali causate dalle politiche Sadatiane, poi, saranno chiaramente rappresentate in seguito in *Malḥamat al-ḥarāfīsh* (“L’epopea dei Harafish”, 1977), *Bāqī min al-zaman sā‘ah* (“Un’ora sola di tempo”, 1982) e *Yawm qutila al-za‘īm* (“Il giorno in cui fu ucciso il leader”, 1983)<sup>48</sup>.

### 2.3. Il modernismo

La vita politica in Egitto, nella seconda metà del XX secolo, era stata segnata da un evento centrale: l’ascesa al potere del colonnello Nasser, il quale, dopo il colpo di stato del 1952, aveva rovesciato la monarchia egiziana, spodestando re Faruq I e diventando Presidente dell’Egitto dal 1956 al 1970.

Come sottolineato da Laura Guazzone, la storia del periodo nasseriano può essere divisa in tre fasi principali:

“Nella prima fase (1952-1956) il nuovo regime definì le proprie caratteristiche per effetto di una lotta di potere interna; nella seconda fase (1956-1967) il regime nasseriano si radicalizzò, anche per effetto dello scontro con Israele e con le principali potenze occidentali; nella terza fase (1967-1970) Nasser cercò di riorientare il regime verso il riformismo, per compensare l’indebolimento del Paese causato dalle politiche precedenti<sup>49</sup>”.

Per meglio riassumere la situazione degli anni ’60, riportiamo le parole di Hafez:

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 226.

<sup>49</sup> GUAZZONE L., *Storia contemporanea del mondo arabo, i paesi arabi dall’impero ottomano a oggi*, Milano: Mondadori Università, 2016, p. 216.

“Gli anni Sessanta furono effettivamente un decennio di confusione, un decennio di numerosi smisurati progetti e abolizione di quasi tutte le attività politiche, di massiccia industrializzazione e assoluta mancanza di libertà, di costruzione della Diga Alta e distruzione dello spirito di opposizione, di espansione dell’istruzione pubblica e arresti collettivi degli intellettuali di bonifica di migliaia di acri e catastrofica amputazione della penisola del Sinai dal territorio egiziano, nella sconfitta del 1967 di severa censura e insorgenza di un gergo evasivo tra intellettuali, di deformazione dei valori sociali e agitazioni studentesche e dei lavoratori, di ampliamento del settore pubblico e penetrante crescita della corruzione<sup>50</sup>”.

Ciò detto, seguendo la partizione proposta da Laura Guazzone, ad ogni fase del periodo nasseriano sembra corrispondere una precisa tendenza letteraria. In un primo momento, l’instaurazione del regime repubblicano, le politiche di nazionalizzazione e la fondazione della RAU (Repubblica Araba Unita) suscitavano un certo entusiasmo in ambito letterario, potendo così assistere alla nascita di una corrente “sociale” del realismo, i cui interpreti puntavano a rappresentare l’ingiustizia sociale che regnava nel periodo pre-rivoluzionario e ad esaltare implicitamente le politiche socialiste del regime nasseriano. Tra gli scrittori “impegnati” troviamo in particolare ‘Abd al-Raḥman al-Sharqāwī (1921- 1987) con i romanzi *al-’Arḍ* (“La terra”, 1953), *Qulūb khāliya* (“Cuori liberi”, 1957) *al-Shawari’ al-khalfiyyah* (“Le strade di dietro”, 1958) e *al-Fallāh* (“Il contadino”, 1967). Questi romanzi appartengono al “realismo socialista” e sconfinano talvolta nella propaganda pura e semplice a sostegno della rivoluzione degli Liberi Ufficiali. Solo il primo di questi romanzi merita attenzione, in ragione del suo successo, tanto da essere successivamente trasposto in ambito cinematografico dal regista Yūsuf Shahīn (1969). *Al-’Arḍ* è infatti ambientato nel Delta del Nilo degli anni trenta, sotto la dittatura di Sidqī Pascià, di cui denuncia la complicità con i grandi proprietari terrieri e i metodi repressivi impiegati dalle autorità per imporre dei progetti sostenuti dal regime, che puntavano a privare un villaggio dell’acqua per l’irrigazione e a costruire un’autostrada che attraversasse la campagna<sup>51</sup>. L’opera in un certo senso inaugura la tendenza ad ambientare le storie narrate in un periodo storico passato, per parlare tuttavia del presente. In questo caso l’intento dell’autore era quello di esprimere la propria fiducia per gli ideali della rivoluzione, mostrando l’ingiustizia sociale del precedente regime, ma in seguito questa tecnica verrà utilizzata per criticare velatamente le istituzioni in carica ed aggirare così la censura<sup>52</sup>. Inoltre, sotto il profilo stilistico essa presenta dei forti elementi di novità, poiché il linguaggio utilizzato è quello tipico

---

<sup>50</sup> HAFEZ S., “The Egyptian Novel in The Sixties”, in *Journal of Arabic Literature*, Vol. 7, 1976, pp. 68-84.

<sup>51</sup> STARKEY P., *Modern Arabic Literature*, p. 126.

<sup>52</sup> Come riferito da HAFEZ S., “The Egyptian Novel in The Sixties”, p. 69, infatti, l’indipendenza non aveva risolto i problemi relativi alla libertà d’espressione e di stampa ma li aveva forse aggravati.



della narrativa orale, facendosi ampio ricorso al dialetto del Delta del Nilo; inoltre, l'autore ha diviso il romanzo in tre parti, di cui solo quella centrale viene raccontata da un narratore onnisciente, mentre le altre due sono raccontate da uno scolaro di ritorno dal Cairo per le vacanze estive.

Tracce dell'ottimismo rivoluzionario si possono poi intravedere anche nel lieto fine del romanzo *Al-Haram*, del novelliere Yūsuf Idrīs (1927 – 1991), che allo stesso modo di al-Sharqāwī, ambienta la propria storia in un poverissimo contesto rurale e tenta di approfondire sotto il profilo psicologico i *tabù* sessuali che affliggono la mentalità dei contadini, facendo anch'esso uso del dialetto per esprimere l'intensità del contesto sociale<sup>53</sup>.

Questo profondo senso di fiducia nel nuovo corso politico-sociale dell'Egitto veniva tuttavia sconvolto dai fatti della guerra dei sei giorni (1968): questa data rappresenta uno spartiacque non solo a livello storico ma anche sul piano della produzione letteraria, generando in molti scrittori dei sentimenti di delusione per la mancata realizzazione delle importanti promesse della rivoluzione, sia in ambito interno sia nel contesto della politica estera. A partire dalla seconda metà degli anni sessanta, dalla penna di molti autori inizia a percepirsi l'inquietudine, il malessere la voglia di ribellione e di libertà, così come il tentativo di rifugiarsi nell'individualità<sup>54</sup>. In questo periodo si registra infatti una tensione angosciosa e repressa tra il desiderio di cambiamento e la consapevolezza degli scrittori circa l'immutabilità e l'arretratezza della società<sup>55</sup>.

Gli scrittori che si affermano in questo nuovo decennio, in particolare Maḥfūz e Faṭḥī Ghānim (1924 – 1999), si proponevano di sperimentare nuovi linguaggi narrativi<sup>56</sup>. La corrente realista (*madhab al-wāqa' iyyah*), che dagli anni venti agli anni quaranta aveva attraversato la letteratura egiziana, sul finire degli anni cinquanta lasciava così spazio a nuove forme espressive quali il simbolismo e il surrealismo. Inoltre, per raggiungere un certo livello di originalità venivano scardinati alcuni pilastri portanti del genere del romanzo<sup>57</sup>. La sequenza logico-temporale dei fatti, che seguiva il loro ordine cronologico ed era riferita, nella maggior parte dei casi, da un narratore onnisciente, viene infatti alterata allo scopo di evidenziare la complessità della realtà. La prospettiva narrativa cambia con l'artificio della prospettiva multipla: vi sono molteplici

---

<sup>53</sup> KILPATRICK H., "The Egyptian Novel from Zaynab to 1980", p. 252.

<sup>54</sup> HEGAZY S., *Littérature et société en Égypte de la guerre de 1967 à celle de 1973*, Algeri : Entreprise nationale du livre, p. 199.

<sup>55</sup> KENDALL S., "The Theoretical Roots of the Literary avant-garde in 1960s Egypt", in *Edebiyat*, Vol. 14, 2003, p. 44 che riporta le parole di MAQQAR S., 'An al-jadid wa-l-qadim wa-ma bayna bayna., in *Gallery* 68, no. 7, 1969.

<sup>56</sup> AVALLONE L., "Letteratura araba e conflitti, gli anni della decostruzione", in GARDINI M. (a cura di), *Elephant & Castle, Il Frammento*, vol. 7, 2012, p. 15.

<sup>57</sup> In merito alle differenze stilistiche e strutturali tra i romanzi realisti e le opere della nuova generazione degli anni '60 v. HAFEZ S., "The Transformation of Reality and the Arabic Novel's Aesthetic Response", in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 57, 1994, p. 101 ss.

punti di vista e, di conseguenza, la disposizione del materiale narrativo è imprevedibile e scomposta, così da non potersi più discutere di una singola storia ma di più storie talvolta intrecciate, in grado di rappresentare i diversi angoli percettivi<sup>58</sup>.

Nel 1968, inoltre, veniva fondata la rivista letteraria indipendente *Gallery 1968* (Galleria 1968), che darà spazio a numerosi scrittori d'avanguardia, dissidenti e desiderosi di definire i tratti di una nuova estetica letteraria, maggiormente espressiva dei dubbi e del disincanto manifestati dalle nuove generazioni, spesso soffocati dai canoni estetici tradizionali<sup>59</sup>.

Sul piano estetico, la letteratura d'avanguardia che esprimeva una nuova sensibilità (*al-hassāsiyyah al-jādīda*)<sup>60</sup> guardava direttamente al modernismo occidentale, ma non mancava di combinare anche elementi tratti dalla cultura popolare e dal *folklore* egiziano. Lo scopo, in particolare, era quello di forgiare una nuova corrente letteraria che non puntasse solo a riprodurre la realtà, bensì a criticare e cambiare la società attraverso l'arte<sup>61</sup>. Nonostante la voglia di offrire un contributo concreto al cambiamento e la rottura degli schemi tradizionali fossero caratteri comuni a tutte le opere pubblicate da questi autori, bisogna tuttavia notare che potevano individuarsi diverse tendenze all'interno della letteratura d'avanguardia, tra cui: la corrente "nichilista", caratterizzata dal rifiuto della realtà e da un linguaggio freddo, insensibile e statico; la corrente "inter-dimensionale", che mirava a rappresentare la realtà secondo il punto di vista interiore dell'osservatore e attraverso un linguaggio intenso, a volte scurrile e poco formale; la corrente "neo-realista", che si basa sulla rappresentazione in chiave realistica non di un'intera storia e del suo contesto, bensì di un suo frammento, così da attribuirgli un significato che non era immediatamente riconoscibile<sup>62</sup>.

In genere si preferisce il racconto breve, ma ciò non impedisce ad alcuni di cimentarsi nella scrittura di romanzi, come avvenuto per 'Idwār al-Kharrāt (1926-2015), Jamāl al-Ghīṭānī (1945-2015), Majīd Ṭūbiyā (1938-2022) e soprattutto per Ṣun' Allāh Ibrāhīm (1937), la cui vita e produzione letteraria saranno trattati nello specifico nel terzo capitolo della seguente tesi. Il primo, è stato il fondatore della rivista *Gallery 1968* (Galleria 1968), spesso considerato il leader degli scrittori d'avanguardia. Nei suoi otto romanzi al-Kharrāt si interessa soprattutto alla vita interiore dei suoi personaggi, rappresentando gli eventi esteriori sempre dal punto di vista di uno dei protagonisti, tanto che emergono dei mondi puramente soggettivi. Il racconto

---

<sup>58</sup> AVALLONE L., "Letteratura araba e conflitti, gli anni della decostruzione", p. 14

<sup>59</sup> STARKEY, *Modern Arabic Literature*, p. 140; KENDALL S., "The Theoretical Roots of the Literary avant-garde in 1960s Egypt", p. 40.

<sup>60</sup> Il termine, che significa "new sensibility", è stato coniato dal fondatore della rivista Galleria 68: 'Idwār al-Kharrāt.

<sup>61</sup> HAFEZ S., "Modern Arabic Short Story", in BADAWI M. M. (a cura di), *Modern Arabic Literature*, New York - Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 326.

<sup>62</sup> KENDALL S., "The Theoretical Roots of the Literary avant-garde in 1960s Egypt", p. 46 ss.

non è mai lineare e oscilla costantemente tra presente e passato mentre a livello stilistico l'autore mescola l'arabo classico arcaico a espressioni dialettali, alterna prosa e poesia giocando sul ritmo, le allitterazioni, la sonorità e il grafismo delle parole: uno stile che ricorda per certi versi le *maqāmat* di al-Ḥarīrī e che tende a far svanire il confine tra prosa e poesia.

Jamāl al-Ghīṭānī, convinto sostenitore della rivista, è noto per aver tentato di indagare il tema della sconfitta e della negazione delle principali libertà che caratterizzano la democrazia cercandone le cause in eventi del passato egiziano, attraverso un singolare parallelo tra il periodo storico seguente alla rivoluzione del 1952 e l'epoca dei Mamelucchi<sup>63</sup>. Il suo capolavoro, *al-Zaynī Barakāt* (tradotto in italiano col titolo "Zayny Barakat: Storia del gran censore della città del Cairo", 1974), focalizzato sulla storia del "Gran censore" del Cairo, pur essendo stato spesso definito come un romanzo storico, si rivelava essere un libro intriso di riferimenti e simbologie che indirizzavano inevitabilmente lo sguardo del lettore verso il presente e il futuro egiziano; a livello stilistico, inoltre, l'opera è ricordata per la capacità del suo autore di lavorare sull'intertestualità, da una parte inserendo frammenti di testi storiografici medievali, dall'altra adattando le tecniche narrative di quei testi alla realtà di finzione rappresentata<sup>64</sup>.

Majīd Ṭūbiyā (1938-2022), pur essendo anch'egli ricordato principalmente per il romanzo storico composto di due parti *Taghrība Banū Ḥaṭḥūt: 'ilā bilāl al-janūb e Taghrība Banū Ḥaṭḥūt: 'ilā bilāl al-shamāl* (tradotto in italiano col titolo "Odissea nel paese del Nilo", 1988), si era in precedenza avventurato nella scrittura di racconti brevi ambientati in un contesto fantastico, segnati da ricorrenti elementi simbolici e allegorici, per poi riprendere l'ambientazione distopica e il simbolismo, come strumento di lettura e critica della realtà, anche

---

<sup>63</sup> Lo stesso autore, in una recente intervista, affermava che "È vero che *al-Zaynī Barakāt* "proviene" in qualche modo dalla mancanza di democrazia del periodo nasseriano, ma intendevo criticare qualunque regime poliziesco che amputi le libertà personali opprimendo i cittadini, non un governo specifico. Dopo aver studiato a fondo l'epoca dei Mamelucchi ho deciso di usarne alcuni elementi per alludere alla più recente storia egiziana, dal momento che quel sistema di potere – che si basava non sui meriti ma sui contatti personali con il sultano, e in cui chiunque poteva essere arrestato senza motivo e senza avere il diritto di chiederne ragione – presentava delle affinità fortissime con l'Egitto contemporaneo, dal 1952 a oggi. Così decisi di prendere a modello quel periodo e di instaurare un parallelismo, rovesciando il valore di alcuni dettagli, con il più recente processo di modernizzazione del sistema egiziano. E l'ho fatto adottando uno stile ormai passato, desueto, tanto che quando inviai il manoscritto al settimanale su cui sarebbe stato pubblicato a puntate tra il 1971 e il 1972 molti pensarono che si trattasse di un manoscritto antico. Ma ridurre *al-Zaynī Barakāt* al solo parallelismo con il governo Nasser significa escludere che *al-Zaynī Barakāt* possa parlare anche del tempo di Sadat o di quello attuale, mentre funziona benissimo anche oggi. Certo: sotto Nasser chi parlava in pubblico rischiava qualche anno di carcere, mentre ora si può parlare liberamente. Ma oggi nessuno ti ascolta: più o meno è lo stesso" (BATTISTON G., "Gamal Al-Ghitani: l'Egitto tra politica, misticismo e faraoni", in [www.minimaetmoralia.it](http://www.minimaetmoralia.it), 19 ottobre 2015 (ultimo accesso 5 giugno 2023)).

<sup>64</sup> MEHREZ S., "Al-Zayni Barakat: Narrative as Strategy", in *Arab Studies Quarterly*, vol. 8, 1986, p. 126 ss.

nei romanzi *Dawā'ir 'adam al-'imkān* (tradotto in italiano col titolo “Duello con la luna”, 1972), *'Udharā' al-Ghurūb* (“La vergine del Gurub”, 1986)<sup>65</sup>.

Sul piano dei contenuti trattati, questo periodo, infine, ha visto emergere anche un certo numero di scrittrici interessate ad affrontare in chiave modernista il tema tradizionale della famiglia<sup>66</sup>, posta anch'essa duramente in crisi nell'epoca di Sadat. Tra queste va ricordata in particolare Laṭīfa al-Zayyāt (1923-1996), che con il suo romanzo *al-Bāb al-Maftūḥ* (“La porta aperta”, 1960) segnava l'inizio di una fase di sgretolamento e ricostruzione degli schemi mediati i quali veniva raffigurata la donna egiziana, dando corpo al prevalente disagio vissuto dalle donne in una società patriarcale e facendosi inoltre notare, sul piano stilistico, per l'utilizzo del dialetto egiziano<sup>67</sup>.

#### 2.4. Gli anni ottanta e novanta

Molti degli interpreti del modernismo sono giunti a piena maturità nel periodo seguente la caduta del regime di Nasser e la salita al potere del Presidente Sadat, continuando a sperimentare le proprie tecniche stilistiche e narrative per esprimere la propria posizione critica nei confronti del nuovo governo e della disastrosa politica neoliberista dell'*infītāḥ* inaugurata dal Presidente egiziano. Nello specifico, oltre ai lavori di al-Kharrāt, allo sviluppo della corrente neorealista del modernismo, anche attraverso un ampio utilizzo della tecnica intertestuale<sup>68</sup>, contribuirono in maniera significativa *Yaḥduth fī Miṣr al-'ān* (“Succede ora in Egitto”, 1979) di Yūsuf al-Qa'īd (1944), *Bayt al-yāsāmin* (“La casa dei gelsomini”, 1946) di 'Ibrāhīm ' Abd al-Majīd (1946) e *al-Lajna* (“La commissione”, 1981) di Ṣun' Allāh Ibrāhīm<sup>69</sup>. In particolare, quest'ultimo romanzo, dall'ambientazione imprecisata, in cui l'autore fa ampio uso di situazioni paradossali, del simbolismo e dell'ironia, viene considerato come uno dei più potenti attacchi letterari alla dittatura allora vigente<sup>70</sup>.

A differenza dell'impegno politico-sociale degli scrittori modernisti, la nuova generazione di autori operanti nella seconda metà degli anni '90 è stata invece spesso condannata dalla critica

---

<sup>65</sup> Sulle opere di Majīd Ṭūbiyā's v. AVALLONE L., “Alienation, the Fantastic, and Escape from History Majīd Ṭūbiyā's Short Stories in the Egypt of the Sixties”, in ADAMI E., BELLINO F., MENGOZZI A. (a cura di), *Other worlds and the narrative construction of otherness*, Milano: Mimesis International, 2017, p. 101 ss.

<sup>66</sup> Possono citarsi: Laṭīfa al-Zayyāt, Suṭfī 'Abdallah, Nawāl al-Sa'dāwī, Raḍwā 'Āshūr, 'Iqbāl Baraka e Salwā Bakr.

<sup>67</sup> Sulla vita e sulle opere di Laṭīfa al-Zayyāt v. ELSADDA, H., *Gender, Nation and The Arabic Novel. Egypt 1992-2008*, p. 97 ss. e MEHREZ S., “Where Have All the Families Gone: Egyptian Literary Texts of the Nineties”, in *The Arab Studies Journal*, vol. 9-10, 2001-2002, p. 32 ss; BOOTH M., “Translator's Introduction” in AL-ZAYYĀT L., *The Open Door*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2002, p. 19 ss.

<sup>68</sup> Che era uno degli elementi distintivi delle opere di al-Kharrāt (v. OSTLE R. C., “From Intertext to Mixed Media: The Case of Edwar al-Kharrat”, in DEHEUVELS L, MICKALAK-PIKULSKA B., STARKEY P. (a cura di), *Intertextuality in Modern Arabic Literature Since 1967*, Durham: Durham Modern Languages Series, 2009, p. 133 ss.)

<sup>69</sup> RADWAN N., “One Hundred Years of Egyptian Realism”, in *NOVEL: A Forum on Fiction*, 2016, p. 262 ss.

<sup>70</sup> STARKEY P., *Modern Arabic Literature*, p. 142.

letteraria per l'indifferenza mostrata rispetto ai problemi sociopolitici egiziani: per disinteressarsi del "grande problema" (*al-qaḍāya al-kubrā*)<sup>71</sup>. Tra questi possiamo ricordare: Muṣṭafā Dhikrī, Ibrāhīm Farghalī, Muntaṣir al-Qaffāsh, Yāssir 'Abd al-Laṭīf, and Mirāl al-Ṭaḥāwī, Samīr Gharīb 'Alī, Mahmud Hamid, Wa'il Rajab, Ahmad Gharīb, 'Āṭif Sulaymān, May al-Tilmisānī, Yāsser Sha'bān, Nūrā 'Amīn.

Come sottolineato da Hafez, i romanzi di questi autori deviano dalle precedenti tradizioni stilistiche:

"Their work constitutes a radical departure from established norms and offers a series of sharp insights into Arab culture and society. Formally, the texts are marked by an intense self-questioning, and by a narrative and linguistic fragmentation that serves to reflect an irrational, duplicitous reality, in which everything has been debased. The works are short, rarely more than 150 pages, and tend to focus on isolated individuals, in place of the generation-spanning sagas that characterized the realist Egyptian novel. Their narratives are imbued with a sense of crisis, though the world they depict is often treated with derision. The protagonists are trapped in the present, powerless to effect any change<sup>72</sup>".

In questo periodo, l'attenzione è prevalentemente rivolta all'introspezione individuale ma non manca la sperimentazione di generi nuovi, come il genere di fantascienza<sup>73</sup>. Nonostante le critiche mosse da una parte dell'ambiente letterario, come è stato sottolineato da alcuni studiosi, questa rottura rispetto al passato, la tendenza a confondere la distinzione tra reale e irreale e alla rappresentazione del paradosso, non era sintomo di disinteresse ma carattere fondamentale di una nuova generazione di scrittori consapevoli della debolezza dello Stato e della irrisolvibile miseria dominante in Egitto in seguito al periodo Sadatiano<sup>74</sup>. È in questo contesto che Ṣun' Allāh Ibrāhīm, con il romanzo *Sharaf* (1997), sembra porsi controcorrente, riscoprendo lo stile neorealista per lanciare una violenta accusa non solo al regime egiziano ma anche al governo statunitense e, in generale, alle élite politico-economiche internazionali<sup>75</sup>.

---

<sup>71</sup> ELSADDA, H., *Gender, Nation and The Arabic Novel. Egypt 1992-2008*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012, p. 145 ss

<sup>72</sup> HAFEZ S., "The New Egyptian Novel", in *New Left Review*, 2010, p. 49.

<sup>73</sup> ABDELMESSIH M. T., "Egypt since 1960", in WAİL S. HASSAN (a cura di), *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*, New York - Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 220. Per un maggiore approfondimento v. BARBARO A., *La fantascienza nella letteratura araba*, Roma: Carrocci Editore, 2013.

<sup>74</sup> HAFEZ, S., "The New Egyptian Novel", p. 61.

<sup>75</sup> JAQUEMOND, R., "The Shifting Limit of The Sayable in Egyptian Fiction", in [www.arabworldbooks.it](http://www.arabworldbooks.it), 1 Luglio 2006 (ultimo accesso: 25 Aprile 2022)

### 3. Le origini del cinema nel mondo arabo: il microcosmo egiziano

Il 28 dicembre del 1895 è la data cui convenzionalmente si fa risalire la nascita del cinema. In quel giorno, al *Salon Indien* di Parigi, i fratelli Auguste e Louis Lumière mettevano in scena il primo spettacolo cinematografico, composto da dieci cortometraggi di circa 50 secondi ciascuno, il primo dei quali s'intitolava *La sortie de l'usine Lumière*.

Quasi un anno dopo la prima proiezione europea, il 5 novembre del 1896, i film dei fratelli Lumière venivano mostrati a un ristretto pubblico egiziano nella città di Alessandria d'Egitto, all'interno del palazzo della Borsa Tousson; di lì a poco altre proiezioni sarebbero state organizzate anche in Algeria, Tunisia, Marocco e Palestina.

A cavallo tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del ventesimo secolo, visto il successo delle prime proiezioni, che avevano avuto luogo in hotel o palazzi reali, nei paesi arabi si poteva assistere alla costruzione e all'apertura di numerosi cinematografi. I primi cinematografi erano solitamente proprietà di stranieri o di residenti appartenenti alle minoranze europee, i quali finivano per controllare anche la produzione cinematografica, oltre alla distribuzione<sup>76</sup>. Sebbene negli anni '30 quasi tutti i paesi arabi potessero contare su almeno una dozzina di cinema ciascuno<sup>77</sup>, la diffusione del cinema non procedette in maniera uniforme in tutta l'area del Maghreb e del Mashreq: in Arabia Saudita e in Yemen, per esempio, il cinema non sarebbe stato accettato come forma artistica fino agli anni '60 e '70, a causa del conservatorismo religioso.

Inoltre, va detto che all'inizio della propria carriera come cineasti, i fratelli Lumière non si mostrarono interessati solamente all'esportazione del cinema nei paesi arabi ma anche a portare i paesi arabi al cinema ed è per questo che agli inizi del novecento numerosi cortometraggi iniziarono ad essere girati in territorio arabo: il primo è *Place des Consuls, à Alexandrie* (1897), prodotto dai fratelli Lumière in collaborazione con il cineoperatore italo-francese Alexandre Promio e girato nella città di Alessandria d'Egitto<sup>78</sup>.

L'Egitto, oltre ad essere il primo paese arabo scelto dagli europei per girare un film prodotto in Europa, è stato anche il primo paese a favorire una produzione cinematografica "domestica": agli esordi i film egiziani erano grossomodo dei cinegiornali, ossia cortometraggi di stampo documentaristico riguardanti avvenimenti locali, tra i quali il primo ad essere realizzato è il

---

<sup>76</sup> NICOSIA A., *Il cinema arabo*, Roma: Carocci Editore, 2007, p. 19.

<sup>77</sup> SHAFIK V., *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2016, p. 10 ss.

<sup>78</sup> ALLAN M., "Deserted histories: The Lumière Brothers, the pyramids and early film form", in *Early Popular Visual Culture*, vol. 6, 2008, p. 59.

cortometraggio incentrato sul funerale del leader del partito nazionalista Mustafa Kamil, del 1909<sup>79</sup>.

Se da una parte gli egiziani mostravano una curiosità crescente per il cinema, dall'altra anche i cineasti europei iniziarono ad interessarsi sempre di più all'Egitto, tanto che nel 1917, su impulso di alcuni registi come Victor Rosato, Elvise Orfanelli e Mario Volpi, alcuni investitori italiani sostenuti dalla Banca di Roma decidevano di fondare ad Alessandria d'Egitto una società cinematografica italo-egiziana. In questo periodo, ad essere prodotti erano soprattutto cinegiornali e anche alcuni cortometraggi di finzione, in cui appariranno i primi attori egiziani<sup>80</sup>. Tra tutti, i primi ad apparire sul grande schermo furono Muḥammad Karīm nel mediometraggio intitolato *Sharaf al-badawī* ("L'onore del beduino", 1918), diretto da Victor Rosato, e Muḥammad Bayyūmī, il quale fu anche cineoperatore, sceneggiatore e soprattutto regista. Nel 1923, quest'ultimo fondava il primo studio cinematografico egiziano, *Amon Film*, e realizzava il suo documentario *'awda Sa'id Zaghlūl* ("Il ritorno di Sa'id Zaghlūl", 1923) e il cortometraggio *Barsūm yabḥathu 'an wazīfa* ("Barsum cerca un impiego", 1923), primo film di finzione realizzato da un regista egiziano.

Parallelamente, anche negli altri paesi arabi si poteva assistere alla riproduzione delle prime opere firmate da registi indigeni: in Tunisia, nel 1922, Albert Shamāma (colui che aveva organizzato la prima proiezione dei film dei Lumière a Tunisi) dirigeva il suo primo cortometraggio di finzione intitolato *Zuhra*; in Siria, nel 1928, nelle sale cinematografiche veniva distribuito il cortometraggio intitolato *al-Muttaham al-bari'* ("L'innocente sotto accusa), di Ayyūb Badrī; in Libano, nel 1929, Jordano Pidutti realizzava *Mughāmarāt 'Ilyās Mabruk* ("Le avventure di 'Ilyās Mabruk).

Ma a differenza di questi paesi, nei quali la produzione si basava sulla rara iniziativa di qualche singolo, la produzione cinematografica egiziana aumentò regolarmente negli anni Venti del secolo scorso, potendo contare almeno due film all'anno a partire dal 1928<sup>81</sup>.

Nel 1925, Tal'at Harb, fondatore della banca nazionale egiziana Bank Misr, fondava inoltre la prima casa di produzione cinematografica nazionale e nominava direttore della società Muḥammad Bayyūmī. Lo stesso Tal'at Harb, dieci anni dopo la fondazione della Compagnia Misr per il Cinema e la Recitazione, farà realizzare gli studi Misr<sup>82</sup>, dotati di laboratori e attrezzature moderne in cui operavano tecnici e cineasti stranieri, mentre i giovani egiziani venivano spesso inviati all'estero per apprendere le tecniche di regia.

---

<sup>79</sup> SHAFIK V., *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, p. 11.

<sup>80</sup> NICOSIA A., *Il cinema arabo*, p.19.

<sup>81</sup> Inoltre, mentre i primi film erano muti, dal 1932 iniziarono ad essere prodotti anche film sonori.

<sup>82</sup> SHAFIK V., *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, p. 12 ss.

Alla fine degli anni Quaranta, dopo la Seconda guerra mondiale, l'industria cinematografica era cresciuta al punto tale da essere considerata il settore economicamente più redditizio dopo quello tessile: tra il 1945 e il 1952, potevano contarsi in media quarantotto film di produzione egiziana all'anno<sup>83</sup>.

Le ragioni per cui l'Egitto fu particolarmente fecondo sono diverse e ricollegabili principalmente alla sua dimensione multiculturale ed ai fatti storici che il paese aveva vissuto nella prima metà del Novecento. Da un lato, infatti, le importanti relazioni culturali che l'Egitto poteva vantare con l'Europa sin dalla spedizione napoleonica del 1798 erano state rafforzate dalle politiche di Muḥammad 'Alī, favorendo gli scambi intellettuali tra i paesi. Dall'altro lato, la sommossa antibritannica del 1919, aveva fatto sì che molti nativi egiziani agissero indisturbatamente nel mondo del cinema, liberando la loro creatività artistica. Ciò sarebbe stato infatti impensabile, ad esempio, nelle colonie e nei protettorati francesi. In paesi come l'Algeria, il Marocco e la Siria, in cui le autorità francesi forzavano l'acculturazione dei nativi a scapito della cultura indigena, l'ostacolo alla produzione cinematografica domestica faceva parte di un quadro generale di politica culturale ed economica che peraltro limitava anche la proiezione dei film egiziani, distribuiti in tutta la regione a partire dagli anni Trenta.

Questo non implica che il Maghreb non avesse conosciuto alcuna attività cinematografica prima dell'indipendenza: al contrario, in quest'area geografica a diffondersi fu prevalentemente un cinema cosiddetto "coloniale", in cui veniva trasmessa un'immagine distorta della realtà, di tipo "orientalistico"<sup>84</sup>. In seguito alla fine della Seconda guerra mondiale, il cinema inizierà poi ad essere utilizzato dai coloni francesi come mezzo di propaganda e a tal scopo venivano ideati i *ciné-bus*, ossia dei camion attrezzati per proiettare film di propaganda politica in giro per le città e le campagne.

Inoltre, i francesi non si limitarono a produrre e distribuire film di propaganda ma, con lo scopo di contrastare l'influenza del cinema egiziano, nel 1946 decidevano di fondare quella che secondo loro doveva essere la sede di una nuova Hollywood nordafricana: gli *Studios Africa*, con sede in Tunisia, e gli *Studios Souissi*, con sede in Marocco. Entrambi gli *studios* produssero numerosi film in lingua araba sotto la regia francese<sup>85</sup> ma nonostante gli sforzi profusi dai francesi, i loro film non si rivelarono mai all'altezza di quelli egiziani. Solo con l'indipendenza e il successivo trasferimento degli *Studios* in Francia, i paesi arabi, fino ad allora impossibilitati

---

<sup>83</sup> Ibid., p. 11.

<sup>84</sup> Per orientalismo, secondo il pensiero di Edward Said, si intende a grandi linee "un modo di mettersi in relazione con l'Oriente basato sul posto speciale che questo occupa nell'esperienza europea occidentale. (...) Questo "Oriente" può dirsi puramente immaginario in quanto al suo interno sono radicati i simboli del Diverso" (v. S SAID E. W., *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, Milano: Feltrinelli, 2019, p.11 (traduzione italiana a cura di S. Galli)).

<sup>85</sup> SHAFIK V., *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, p. 17.



a rappresentare sé stessi e la propria cultura, iniziarono a concepire il cinema come mezzo al servizio dell'autodeterminazione.

### 3.1. Il cinema egiziano all'epoca di Nasser

Se all'inizio degli anni Quaranta ad essere prodotti erano i film appartenenti a generi commerciali quali il musical, il melodramma, la farsa e i film d'avventura (il cosiddetto genere beduino), la deposizione della monarchia e la rivoluzione degli Ufficiali Liberi (1952) segnavano un timido punto di svolta sul piano della produzione cinematografica egiziana, favorendo lo sviluppo di nuovi generi, maggiormente capaci di riflettere i nuovi valori promossi dalla Repubblica.

Il manifesto politico del movimento rivoluzionario era piuttosto cristallino quanto agli obiettivi della rivoluzione: *in primis*, rendere la nazione indipendente dalle potenze europee, valorizzando in particolar modo i tratti distintivi della cultura e delle tradizioni nazionali e rinvigorendo i sentimenti anticolonialisti; in secondo luogo, rendere partecipi della vita politica del paese classi sociali precedentemente non considerate – la piccola borghesia ed i contadini – mostrando loro l'oppressione vissuta nel regime precedente; infine, favorire la crescita dell'industria nazionale e l'adozione di eque politiche redistributive della ricchezza<sup>86</sup>, in aderenza ad un programma politico-economico di stampo socialista<sup>87</sup> che contemplava peraltro l'abolizione del sistema feudale nelle zone rurali. Il cinema iniziò a veicolare gli ideali della rivoluzione, divenendo progressivamente uno dei principali strumenti utilizzati a supporto della politica social-nazionalista di Nasser.

In un primo momento, si poteva assistere infatti alla proliferazione di lungometraggi focalizzati sui temi dell'anticolonialismo e del nazionalismo portati in dote dalla rivoluzione del 1952 ed alimentati inevitabilmente dalla Crisi del canale di Suez del 1956<sup>88</sup>, alcuni dei quali avevano funto da punto di riferimento anche per i movimenti anticolonialisti operanti in altri paesi del Maghreb. Tra questi può citarsi in particolar modo *Jamīla al-jazā'iriyya*, ("Jamila l'algerina", 1956) di Yūsuf Shahīn, che ha ispirato e galvanizzato la resistenza antifrancese in Algeria, convintamente sostenuta dal Presidente Nasser<sup>89</sup>, ma si possono citare pure *Būr Sa'īd* ("Porto

---

<sup>86</sup> SCOCHAT E., "Egypt: Cinema and Revolution", in *Critical arts: A journal of Media Studies*, Vol. 2, 1983, p. 27.

<sup>87</sup> Anche se da alcuni è stato definito come Stato Capitalista, in ogni caso non si trattava di comunismo marxista, poiché lo stesso Nasser aveva precisato che il socialismo nazionalista arabo non poteva lasciar spazio ad alcuna ideologia dichiaratamente atea (SCOCHAT E., "Egypt: Cinema and Revolution", p. 27.)

<sup>88</sup> Questi lungometraggi che possono essere definiti neorealisti traggono ispirazione dal neorealismo italiano. Quest'ultimo si può dire ebbe inizio nel giugno del 1944 quando gli alleati liberarono Roma e i registi, non potendo appoggiarsi agli studi di Cinecittà che erano stati chiusi durante gli anni di guerra, ripresero a girare nella realtà, in esterni e in appartamenti: il primo film del neorealismo fu *Roma città aperta* del 1945, di Roberto Rossellini. Con questo film veniva alla luce una nuova strada di passioni civili nello "spettacolo" cupo delle città e delle campagne bombardate e nei sentimenti degli italiani profondamente provati.

<sup>89</sup> KHOURI M., *The Arab National Project in Youssef Chahine's Cinema*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2010, p. 33 ss.

Said”, 1957) e *Rudd qalbī* (“Restituiscimi il cuore”, 1957) di ‘Izz al-dīn Dhū al-fiqār. Ciononostante, come è stato osservato, nella maggior parte dei casi non si era rinunciato all’*imprinting* marcatamente *hollywoodiano*, inscenando storie di guerra prive di alcun collegamento con la realtà e raffiguranti il nemico europeo in maniera eccessivamente stereotipata<sup>90</sup>. Nel contesto di un simile tentativo di ricostruzione e rafforzamento dell’identità nazionale egiziana, anche il tema del panarabismo aveva assunto poi un’inedita centralità in ambito cinematografico: in questo filone può sicuramente collocarsi il film *al-Nāṣir Ṣalāḥ al-Dīn* (“Il Saladino vittorioso”, 1963) di Yūsuf Shahīn, che, giocando sulla giustapposizione del termine *al-Nāṣir* (il vittorioso) al nome del sultano, narra dalla prospettiva araba la storia delle crociate e del sultano curdo Saladino.

Del resto ciò non stupisce se si considera che l’ambizione di Nasser fosse quella di rendere l’Egitto il motore propulsivo dell’unificazione tra i paesi arabi, come da egli stesso affermato, con un interessante riferimento a Pirandello, nella propria opera *La filosofia della rivoluzione*:

“Non so perché, ma arrivando a questo punto delle mie meditazioni, mi viene in mente una Commedia del grande scrittore italiano Luigi Pirandello: *Sei Personaggi in cerca d’autore*. Indubbiamente il palcoscenico della storia è pieno di atti intrepidi di cui si sono resi autori molti eroi, come pure è ricco di sublimi gesta che non hanno trovato gli eroi capaci di adempierle; io credo appunto che nella zona in cui viviamo ci sia un’importante missione “in cerca” di un personaggio che possa eseguirla: essa, esausta dalla lunga ricerca attraverso i vasti territori a noi contigui, ha fatto sosta alle frontiere del nostro Paese per invitarci all’azione, ad assumere “la parte”, a portarne il vessillo. Nessun altro avrebbe potuto farlo”<sup>91</sup>

A questa corrente “nazionalista” andava poi ad affiancarsi il genere neorealista (il c.d. “realismo sociale”)<sup>92</sup>, volto a rappresentare sul grande schermo le ingiustizie, la povertà sofferte dalla classe media e dai contadini nel periodo precedente la Rivoluzione, dando così risalto al contrasto tra l’indifferenza mostrata verso queste classi sociali ed i privilegi di cui godevano invece le classi più abbienti, ossia i capitalisti e la borghesia cittadina.

---

<sup>90</sup> SAMAK Q., “The Arab Cinema and The National Question: from the Trivial to the Sacrosanct”, in *Cinéaste*, Vol. 9, 1979, p. 32: “Egypt, offered cinema a suitable material for exploitation. Egyptian cinema did produce many feature films around the theme of the 1956 war. They were, however, characterized by a lack of being in touch with reality as well as by their superficial Hollywoodian style. The characters in these films were not credible (an exception to the rule is perhaps “Port Said” by Ezz-e-Deen Zu-l-Faqar, 1957), the enemy was reduced to superficial stereotypes and the political framework in which most of these films were conceived was extremely poor.”

<sup>91</sup> NASSER G., *Filosofia della rivoluzione*, Parma: All’insegna del Veltro, 2011, p. 50.

<sup>92</sup> SAMAK Q., “The Politics of Egyptian Cinema”, in *MERIP Reports*, n. 56, 1977, p. 13.

Il principale interprete del genere fu il regista Salāḥ 'Abū Sayf<sup>93</sup> noto per aver collaborato nella sua carriera con Najīb Maḥfūz (lo scrittore premio Nobel che aveva inaugurato il filone narrativo del realismo sociale) trasponendo in film alcuni dei suoi più celebri romanzi (*Bidāya wa-nihāya*, “Inizio e fine” e *al-Qāhira al-jadīda* “Nuovo Cairo”)<sup>94</sup>. Dagli scritti di Maḥfūz e dalla filmografia di Abū Sayf trassero in seguito ispirazione i lavori di Tawfīq Salāḥ (*Darb al-Mahābīl*, “Vicolo dei pazzi”, 1955), Shādī Abd al-Salām e Yūsuf Shahīn<sup>95</sup> (*Ṣirā fī al-Wādī*, noto con il titolo italiano “Lotta nella valle”, 1954; *Bab al-ḥadīd*, noto col titolo “Cairo Station” 1958; *Fajr yawm jadīd*, “L'alba di un nuovo giorno”, 1965).

Questi registi, senza rinunciare del tutto all'impostazione melodrammatica ereditata dal periodo precedente la rivoluzione<sup>96</sup>, iniziarono a concentrare le proprie attenzioni sulle difficoltà affrontate dalla classe operaia nelle grandi città e dai contadini nelle zone rurali, focalizzandosi in particolar modo sull'instabilità sociale del Cairo e sulla contrapposizione tra valori individualistici della città e valori collettivi delle zone rurali. Rispetto al periodo precedente, emergevano a livello cinematografico temi quali la giustizia sociale e la fedeltà alla rivoluzione<sup>97</sup>, trattati in maniera tale da esprimere un certo pessimismo circa le reali possibilità di cambiamento, dipingendo spesso il destino di ciascun individuo come inevitabilmente segnato dal fato o dalla provvidenza<sup>98</sup>.

Molte di queste opere, inoltre, godevano di finanziamenti statali, concessi nell'ambito di un progetto teso al rinvigorismento dell'industria cinematografica nazionale, nella convinzione che un cinema politicamente impegnato fosse un valido strumento capace di mutare geneticamente lo spettatore medio, trasformandolo in attivo partecipe e sostenitore degli ideali rivoluzionari<sup>99</sup>. L'intervento statale si fece dunque sentire in maniera preponderante rispetto al periodo monarchico, quando esso si limitava alla censura politica e religiosa. Si consideri che nel 1957 veniva creata dal Ministero della Cultura l'*Organization of Consolidation of Cinema*, dotata di

---

<sup>93</sup> Celebre in particolare per i film: *al-'Ustā Ḥassan* (1952), *Raya wa Sekīna* (1953), *al-Waḥsh* (1954), *al-Fitiwa* (1957), *Bidāya wa nihāya* (1960) e *al-Qāhira 30* (1966).

<sup>94</sup> Sul rapporto tra Salāḥ 'Abū Sayf e Maḥfūz v. AL-ARISS I., “Salah Abou Seif on Salah Abou Seif: portrait of a director”, e ALBERTANO A., “Nagib Mahfuz, un Nobel prestato al cinema”, entrambi in CERETTO L. (a cura di), *Salah Abou Seif. Catalogo della retrospettiva cinematografica "Il cinema secondo Salah Abou Seif"*, Napoli: Edizioni Magma - FLM Napoli, 2002, rispettivamente p. 22 ss. 166 ss.

<sup>95</sup> Nonostante lo si ritenga spesso un regista occidentalizzato ed anti-establishment i lavori realizzati in quell'epoca sembravano perfettamente allineati agli ideali del nasserismo (v. WHARTON B., “Cultivating cultural change through cinema; Youssef Chanine and the creation of national identity in Nasser's Egypt”, in *Africana*, Vol. 3, 2009, p. 31 ss.).

<sup>96</sup> Si consideri, ad esempio che uno dei principali film ritenuti di ispirazione “neo-realista”, ovverosia *Bab al-ḥadīd* (tradotto come “Cairo-station”) di Chahine, prevedeva una combinazione di elementi horror e melodrammatici (cfr. KHOURI M., *The Arab National Project in Youssef Chahine's Cinema*, p. 17 ss.; MEJRI O., “Salah abu seif and arab neorealism”, in *Wide Screen*, Vol.3, 2011, p. 4; SHAFIK V., *Arab Cinema*, p. 135).

<sup>97</sup> GAFFNEY J., “The Egyptian Cinema: Industry and Art in a changing society”, in *Arab Studies Quarterly*, Vol. 9, 1987, p. 67.

<sup>98</sup> Secondo SHAFIK V., *Arab Cinema*, p. 135, per la quale infatti si deve definire come “melodramma sociale”

<sup>99</sup> SCOCHAT E., “Egypt: Cinema and Revolution”, p. 27.

un proprio budget, con l'obiettivo di promuovere il miglioramento qualitativo delle produzioni domestiche. A tal proposito, nel 1959, il governo disponeva la creazione dell'*Higher Institute of Cinema*, dedicato alla formazione di una nuova generazione di registi e di tecnici audiovisivi, maggiormente attenti alla qualità del prodotto piuttosto che alle esigenze commerciali che avevano condizionato la produzione negli anni precedenti<sup>100</sup>. Infine, preceduto dalla nazionalizzazione degli Studio Misr, nel 1963 il settore veniva interamente nazionalizzato con la nascita della *Egyptian General Organisation of Cinema* (GOC), presso la quale veniva istituito l'*Institute of Scriptwriting*, ovvero la prima scuola al mondo di sceneggiatura, ove gli sceneggiatori ed i registi potevano ricevere un'adeguata formazione di qualità, svolgendo anche dei periodi di studio all'estero (principalmente in Francia e nell'Unione Sovietica).

Nonostante ciò, i risultati raggiunti dalle politiche di nazionalizzazione nel settore cinematografico si rivelarono perlopiù deludenti.

I film neorealisti riscossero un successo modesto nel pubblico, tant'è che le opere melodrammatiche continuavano a rappresentare la parte più consistente dei film di produzione domestica. Come evidenziato da Tawfīq Salāh, infatti:

“If dance and song became less important, this was often to the advantage of melodrama. It can be said that in this period out of forty full length films a year there were at least thirty-six melodramas. Their presence was neither fortuitous nor their function innocent: they constituted an echo to the famous speeches of Gamal Abdel Nasser. All this was a result of an extremely clever policy! Perhaps the new government was sincere when it announced its desire to change the cinema, but it did such foolish things that the people, the public, did not change”<sup>101</sup>

Ciò era anche dovuto al fatto che le strutture pubbliche continuavano a mantenere i rapporti con i produttori ed i registi “vecchio stile”, mentre le nuove generazioni dovevano fronteggiare i problemi connessi all'elevata burocrazia, vedendosi in molti casi costretti a ricercare fonti di finanziamento tra i privati, i quali però mostravano una certa preferenza per i film d'impostazione *hollywoodiana*, privi di spessore sociale e politico<sup>102</sup>.

La sconfitta dell'Egitto nella traumatica guerra dei sei giorni, oltre a far crollare la fiducia nelle politiche nasseriane e nei sogni panarabisti promossi dalla rivoluzione, mettendo a nudo peraltro gli intollerabili livelli di corruzione delle più alte sfere militari, portò alla ribalta questa nuova generazione di registi e sceneggiatori politicamente impegnati, i quali colsero l'occasione per

---

<sup>100</sup> SAMAK Q., “The Politics of Egyptian Cinema”, p. 13.

<sup>101</sup> HENNEBELLE G., “Arab Cinema”, in *MERIP Reports*, n. 52, 1976, p. 4

<sup>102</sup> GAFFNEY J., “The Egyptian Cinema”, p.60 e SAMAK Q., “The Politics of Egyptian Cinema”, p. 13.

denunciare la propria emarginazione e l'insufficienza e/o la disorganizzazione del supporto statale ad un'industria cinematografica di qualità, in grado di mostrare quale fosse la vera situazione sociale ed economica vissuta dalla popolazione Egiziana in esito al fallimento delle aspirazioni socialiste e delle politiche populiste del regime.

Nel 1968, un gruppo di artisti, registri, produttori cinematografici e critici fondò la *Jamā'at al-sīnimā al-jadīda* ("Associazione Nuovo Cinema"), elaborando un vero e proprio manifesto del nuovo movimento nel quale venivano espresse delle severe critiche alla "mentalità" commerciale del settore cinematografico ed all'"estetismo" privo di contenuti, auspicando il rafforzamento dell'intervento pubblico a supporto di una produzione socialmente e politicamente impegnata, frutto di una riflessione collettiva sul mutato assetto delle relazioni sociali e politiche del paese, nonché tesa ad utilizzare l'esperienza cinematografica per sensibilizzare la popolazione circa la reale situazione vissuta<sup>103</sup>. Nel Manifesto del 1968 si legge espressamente che:

"What we need is an Egyptian cinema, a cinema that records and studies the movement of Egyptian society and analyzes its new social and political relations, a cinema that would discover and reveal the meaning of life for the individual in the midst of these relations."<sup>104</sup>

In seguito, si è registrata una certa tendenza a deviare dagli schemi tradizionali, nello sforzo di rappresentare in maniera aderente alla realtà i sentimenti di delusione e rabbia generati in particolar modo dalla sconfitta egiziana nella guerra dei sei giorni, alla ricerca di una nuova identità nazionale. Esempi di questa nuova corrente sono soprattutto: *al-Qaḍiyya 68* ("Caso 68", 1969) di Salāḥ 'Abū Sayf, nel quale le motivazioni della sconfitta venivano espressamente ricollegate al decadente e corrotto ordine sociale egiziano, *al-Makhdū'ūn* ("Gli ingannati", 1969) di Tawfiq Salāḥ, incentrato prevalentemente sulla questione palestinese e ispirato al romanzo di Kanafani intitolato *Rijāl fil-Shams* ("Uomini sotto il sole", 1963); *al-'Aṣfūr* ("Il passero", 1972) di Yūsuf Shahīn; *al-Mūmiyā'* ("La mummia", 1969) di Shādī Abd al-Salām<sup>105</sup>; *Mīrāmār* (1969) di Kamāl al-Shaykh<sup>106</sup> tratto dall'omonimo romanzo di Najīb Maḥfūz pubblicato nel 1967.

---

<sup>103</sup> SAMAK Q., "The Politics of Egyptian Cinema", p. 14. Un estratto del Manifesto è consultabile in HENNEBELLE G., "Arab Cinema", p. 5.

<sup>104</sup> Ibid., p. 14.

<sup>105</sup> NICOSIA A., *Il cinema arabo*, p.26.

<sup>106</sup> Per un'analisi di quest'ultimo film in relazione al contesto storico della *naksa* vedi: NICOSIA A., *Il romanzo arabo al cinema: microcosmi egiziani e palestinesi*, Roma: Carrocci Editore, 2014, pp.40-46.

### 3.2. Sadat e l'*infitāh*

In ogni caso, va osservato che il movimento non riuscì a tradurre in fatti concreti i propri propositi, anche per via del progressivo smantellamento del *welfare state* avviato dal successore di Nasser, il presidente al-Sadat, salito al potere nel 1970<sup>107</sup>. Con il termine *infitāh* (lett. “apertura”) si usa definire l’insieme delle politiche Sadatiane di apertura dello Stato egiziano ai capitali stranieri e di ri-privatizzazione dei settori industriali precedentemente nazionalizzati da Nasser. In questo contesto, l’industria cinematografica dovette affrontare i problemi legati da una parte alla drastica riduzione del supporto pubblico alla produzione e distribuzione domestica, sfociata successivamente nella definitiva soppressione del *Egyptian General Organisation of Cinema* (GOC), nel 1974, dall’altra alla sfrenata concorrenza delle società straniere, resa possibile ed anzi favorita dalla *open access policy* di Sadat. Alla carenza di fondi sufficienti a produrre e distribuire i film egiziani, sopperirono in parte i capitali apportati dalle società libanesi di distribuzione come Sabah e Itani, penetrate nel mercato egiziano nel momento in cui il cinema egiziano stava riscuotendo un particolare successo nel mondo arabo, in seguito al boom petrolifero del 1973<sup>108</sup>.

Questi fattori hanno giocato un ruolo determinante nello sviluppo del cinema, riportando alla luce i generi tipicamente commerciali come il melodramma e i drammi sociali, causando dunque un drastico abbassamento della qualità del prodotto. I film maggiormente prodotti nei primi anni ‘70 erano infatti i cosiddetti “drammi sociali”, raffiguranti per lo più storie d’amore tra giovani adulti benestanti, condite da elementi che rimandavano alla politica di apertura inaugurata dal nuovo governo del paese. In molti casi, ad esempio, la trama prevedeva lo svolgimento di un viaggio all'estero e nel film queste coppie venivano mostrate in alberghi di lusso in Libano, Tunisia e Marocco. L’aggiunta del viaggio era un *escamotage* calcolato per fare appello a un pubblico che, con l’allentamento delle restrizioni economiche a seguito della politica di Sadat del liberalismo economico, poteva sperare di fare un viaggio all’estero<sup>109</sup>.

Parallelamente alle proiezioni di drammi sociali e di film di stampo hollywoodiano, venivano allentate le maglie della censura, lasciando ai registi la possibilità di criticare liberamente le politiche socialiste di Nasser e denunciare il fallimento del suo programma politico, esaltando dall’altro lato i (presunti) successi dell’*infitāh* e della politica estera del Presidente egiziano. Il cinema, ad esempio, ha contribuito a fornire un’immagine stereotipata della Guerra del Kippur

---

<sup>107</sup> HENNEBELLE G., “Arab Cinema”, p. 5. Per un’analisi delle differenze a livello di temi trattati tra il periodo di Nasser e quello di Sadat v. inoltre SHABAIEK N., “Egyptian cinema treatment of the political reality during Nasser and Sadat eras”, in *Proceedings of the 5th World Conference on Media and Mass Communication*, Vol. 5, 2019, pp. 131-141.

<sup>108</sup> GAFFNEY J., “The Egyptian Cinema”, p. 61.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 61.

del 1973, presentandola al grande pubblico come il “primo successo militare dell’Egitto dall’epoca di Saladino”, riducendo il problema palestinese ad una mera questione di riscatto della sconfitta subita nella guerra dei sei giorni<sup>110</sup>. Lo stesso critico cinematografico Samir Farid, in un articolo pubblicato nel 1974 nella rivista *al-Jumhūriyya* celebrava la presunta vittoria quale momento epocale capace di trasformare un cinema di sconfitta e resistenza in un cinema di liberazione e vittoria<sup>111</sup>. Allo stesso modo, nelle sale cinematografiche si iniziò a dare spazio a film che rappresentassero la repressione politica condotta dal regime di Nasser contro gli oppositori interni, in particolare i Fratelli Musulmani<sup>112</sup>. Esemplificativi di questa nuova tendenza alla strumentalizzazione in chiave propagandistica del cinema sono: il film *al-Raṣāṣat lā tazālu fī jaybī* (“Il proiettile è ancora nella mia tasca”, 1974) di Ḥussām al-Dīn Mūṣṭafā, tratto dall’omonimo romanzo di ’Iḥsān ‘Abd al-Quddūs (un sostenitore di Sadat), nel contesto del quale si narra, con effetti sensazionalistici, la storia di un soldato della guerra di Ottobre che conserva un ultimo proiettile per l’uomo che aveva violentato la propria innamorata, casualmente membro dell’Unione Socialista Araba; *al-Karnak* (1976) di ‘Alī Badrakhān, tratto dall’omonimo romanzo di Najīb Maḥfūz, dove si mostrano invece vari episodi di tortura da parte dei servizi segreti statali.

Come è stato osservato, questi film, testimoniavano anche l’assenza di un pur minimo grado di autonomia artistica di una gran parte dei registi egiziani, riflettendo la tendenza ad adattare i romanzi di successo secondo *standard* e forme espressive tipicamente hollywoodiane, nel tentativo di soddisfare le esigenze del pubblico, con l’effetto però di svilirne molto spesso i contenuti<sup>113</sup>.

### 3.3. Il regime di Mubarak

Ma i cambiamenti e gli effetti più significativi determinati dalle politiche di Sadat potevano registrarsi in ambito cinematografico soprattutto nel periodo seguente ai due avvenimenti che avevano generato un clima di generale sfiducia e rabbia nei confronti del Presidente egiziano, assassinato nell’ottobre del 1981 da un estremista islamico: da una parte, il malcontento popolare

---

<sup>110</sup> SAMAK Q., “The Arab Cinema and The National Question”, p. 33.

<sup>111</sup> Lo riporta HAMAM I., “Exceptions to the rule: the mechanics of war and institution in Egyptian Cinema”, in GINSBERG T., LIPPARD C. (a cura di), *Cinema of The Arab World*, Cham: Palgrave Macmillan, 2020, p. 331.

<sup>112</sup> Nasser aveva fatto incarcerare il capo dei fratelli musulmani; Sadat, invece, aveva preferito una politica di distensione  
GUAZZONE L., (a cura di), *Storia ed evoluzione dell’islamismo arabo: I Fratelli musulmani e gli altri*, Milano: Mondadori Università, p. 274 ss.

<sup>113</sup> v. SAMAK Q., “The Politics of Egyptian Cinema”, p. 14. Ad esempio, nel film *al-Karnak*, il regista ha eliminato qualsiasi riflessione (compiuta invece nel romanzo) sulle diverse correnti di pensiero dei membri dell’opposizione a Nasser, riducendo la storia ad un resoconto semplicistico e sensazionalista degli abusi perpetrati dalla polizia segreta. Secondo, SHAFIK V., *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, p. 134, i registi del realismo sociale si erano affidati ai romanzi principalmente per il fatto che essi provenivano da classi sociali borghesi e non conoscevano dunque le effettive condizioni di vita dei sobborghi popolari delle grandi città e/o dei contadini nelle zone rurali.

causato dall'abolizione dei sussidi governativi sui generi di prima necessità, sfociato nei cosiddetti “moti del pane” del 1977; dall'altra, la firma degli accordi di pace separata con Israele a Camp David (1981), considerato il più grave tradimento del mondo arabo. Di fronte al crollo del sogno panarabo e dei valori social-nazionalisti di giustizia sociale, i registi iniziarono in primo luogo a rifugiarsi in sé stessi, scavando nel loro ‘io’ e dedicandosi ad opere autobiografiche, tra le quali va citata la trilogia di Yūsuf Shahīn *’Iskandariyya lēh* (“Alessandria, perché?”, 1978), *Ḥadūta misriyya* (“Una storia egiziana”, 1982) e *’Iskandariyya kamān wa kamān* (“Alessandria ancora e per sempre”, 1990)<sup>114</sup>. Le insanabili fratture sociali provocate dall'*infītah* venivano poi indagate da una nuova generazione di registi “neo realisti”, tra cui ‘Atif al-Ṭayib, Bashīr al-Dīk, Moḥammad Khān, Khayrī Bishāra, ‘Alī Badrakhān, e Dāwd ‘Abd al-Sayyid. Rispetto al realismo sociale degli anni '50, la nuova corrente abbandonava l'impostazione moralistica delle opere di 'Abū Sayf e Maḥfūz per concentrarsi con maggior pragmatismo sul declino della classe media urbana e sugli effetti disgreganti del materialismo, incentivato nel periodo Sadatiano. In questi film, prevalentemente girati nelle strade della città, si privilegia l'introspezione personale dei singoli personaggi, raffigurandone con autenticità le radici, la storia personale, i pregi ed i difetti, demolendo quindi l'immagine stereotipata del protagonista eroico e virtuoso esaltata nei decenni precedenti<sup>115</sup>. Ricorrendo nuovamente ad elementi sensazionalistici tratti dal cinema hollywoodiano (genere gangster e thriller) ed alle star del cinema egiziano<sup>116</sup>, i registi neorealisti puntavano a rappresentare i nuovi valori del cinismo, della volgarità e della codardia che le politiche di Sadat avevano contribuito a diffondere, raccontando in particolar modo le illegalità e gli abusi commessi da uomini d'affari senza scrupoli ed elevando l'imbroglio a nuovo strumento necessario di mobilità sociale<sup>117</sup>.

I film “neo-realisti” hanno continuato ad essere prodotti e distribuiti perlomeno sino agli anni '90, anche sotto il regime del Presidente Mubarak. Agli inizi degli anni '90, tuttavia, l'industria cinematografica ha vissuto una fase di cambiamento e di sensibile contrazione, dovuta principalmente ai fatti della Guerra del Golfo (1991) ed all'avvento del satellite e di internet (1991). In particolare, lo sviluppo delle nuove tecnologie, secondo alcuni autori ha influito notevolmente sul modo di raffigurare l'Egitto al cinema, spingendo verso rappresentazioni “globalizzanti” tali da mutare il classico immaginario “nazionalista”.<sup>118</sup> Da un primo punto di

---

<sup>114</sup> SHAFIK V., *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, p. 189.

<sup>115</sup> BOUZID N., “New Realism in Arab Cinema: The Defeat-Conscious Cinema”, in *Alif*, 1995, p. 249 (traduzione inglese di Shareen el Ezabi).

<sup>116</sup> GINSBERG T., LIPPARD C., *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*, Lanham – Toronto - Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, 2010, p. 162

<sup>117</sup> NICOSIA A., *Il cinema arabo*, p. 32.

<sup>118</sup> ARMBRUST W., “Political Film in Egypt”, in GUGLER J. (a cura di), *Film in The Middle Est and North Africa. Creative Dissidence*, Austin: University of Texas, 2011, p. 235 ss.



vista, ciò comportava l'impiego di effetti innovativi (come i video musicali) o lo spostamento dell'ambientazione del film in altri paesi. La diffusione delle nuove tecnologie digitali, poi, favoriva un timido sviluppo di un cinema indipendente (*al-Madīna*, “La città”, 1999, di Yusrī Naṣrallah 1999) (*Klīfti*, 2004, di Muḥammad Khān)<sup>119</sup>. In secondo luogo, a livello di contenuti, l'attenzione veniva dunque spostata sulla posizione rispetto ad Israele e agli Stati Uniti, ed in particolare sulla questione palestinese (divenuta di dominio pubblico grazie all'implementazione dei nuovi media) con la differenza che l'antagonismo tra Egitto ed Israele non veniva rappresentato tramite le “classiche” storie di guerra aperta tra i due paesi. Anche il tema dell'islamismo, sino ad allora trattato solo marginalmente, iniziava ad essere apertamente affrontato sul grande schermo, sebbene in termini apertamente critici contro i movimenti islamisti, nonostante gli atti di terrorismo fossero cessati dagli inizi degli anni '90<sup>120</sup> (*al-Maṣīr*, “Il destino”, 1997; *al-Muhājir*, “Il migrante”, 1994; *al-Ākhīr*, “L'ultimo”, 1999, di Yūsuf Shāhīn).

I generi prettamente commerciali come il melodramma sociale, i film d'azione ma soprattutto le commedie e i film musicali, denominati come “shopping mall films”<sup>121</sup>, continuavano tuttavia a rappresentare la parte più consistente della produzione domestica, incontrando i gusti e le preferenze della classe media cui erano tipicamente diretti e soprattutto degli investitori stranieri. Questa peraltro era la tipologia di film dichiaratamente favorita e direttamente promossa dal nuovo regime di Mubarak, che aveva portato a compimento il progetto di Sadat volto all'instaurazione di una fitta rete centralizzata di monitoraggio e controllo della produzione artistica di qualsiasi genere, sulla base di un regime normativo di tipo “emergenziale” che consentiva di limitare la libertà di espressione artistica scolpita all'art. 4 della Costituzione egiziana<sup>122</sup>, prorogato sino alla rivoluzione del 2011. A partire dagli inizi degli anni '90, poteva assistersi infatti ad un generale rafforzamento dei poteri affidati alla Polizia di Stato e in particolare al 'Amn al-Dawla – i servizi di sicurezza -, che operavano parallelamente al Dipartimento del Ministero della Cultura incaricato di censurare i possibili contenuti antigovernativi veicolati da qualsiasi tipo di *media*<sup>123</sup>.

Nonostante ciò, nei primi anni del terzo millennio, alcuni film di denuncia sociale e politica, anche in chiave antigovernativa, riuscivano a vedere comunque la luce, pur con alcuni accorgimenti concordati con la censura ufficiale, la quale tendeva a negoziare con i registi

---

<sup>119</sup> SHAFIK V., *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, p. 226.

<sup>120</sup> ARMBRUST W., “Political Film in Egypt”, p. 240 ss.

<sup>121</sup> SHAFIK V., *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, p.285.

<sup>122</sup> GREEN J., KAROLIDES N., *Encyclopedia of Censorship*, New York: Facts on File, 2014, p. 162 ss.

<sup>123</sup> TAHA A., *Film and counterculture in the 2011 Egyptian Uprising*, Cham: Palgrave Macmillan, 2021, p. 40.

l'adattamento delle storie e della scenografia al fine di spezzare qualsiasi collegamento con la situazione politica ed economico-sociale egiziana<sup>124</sup>.

In particolare, meritano un qualche accenno *'Imārat Ya 'qūbiyān* e *Le chaos*. *'Imārat Ya 'qūbiyān* (“Palazzo Yacoubian”, 2006) si basa sull'omonimo romanzo di 'Alā' al-Aswānī (2002). Sia il film che il romanzo sono ambientati negli anni '90, in un edificio realmente esistente del Cairo, all'interno del quale prendono vita le vicende dei personaggi principali; tra le mura si incontrano amori proibiti ed erotismo, corruzione, ipocrisia, fondamentalismo religioso e soprattutto una endemica arroganza<sup>125</sup>. Il regista fornisce, per la prima volta, un resoconto sensazionalista sullo stato, sulla politica, sulla religione e sulla sessualità in Egitto al tempo di Mubarak criticando implicitamente un governo ancora in carica<sup>126</sup>. Per quanto riguarda, invece, *Le chaos* (“Il caos”, 2007) di Yūsuf Shahīn, il film mostra gli abusi di potere di un tirannico e sadico sottufficiale di polizia di nome Hatem all'interno del quartiere di Shubrā, nella capitale egiziana. All'antagonista si oppone il personaggio di Sherif, il procuratore onesto, che tenta in tutti i modi di smascherare le malefatte di Hatem con lo scopo di arrestarlo, sebbene la vicenda si concluda con la morte del primo in seguito a un colpo di pistola inferto da Hatem. La volontà del regista è evidentemente quella di condannare la crescente brutalità della polizia durante gli anni 2000, disvelata da molti attivisti e blogger politici che diffondevano online video sulle torture e gli abusi perpetrati dalle forze dell'ordine rispondenti al presidente egiziano. Alcuni di questi video fanno da sfondo ai titoli di testa del film mentre l'ultima inquadratura è un lungo campo in cui la gente di Shubrā si riunisce di fronte alla stazione di polizia. Con questo finale, il film anticipa la crisi che seguì verso la fine del governo di Mubarak e sembra prevedere la rivolta del 2011.

Sotto l'egida di Mubarak, inoltre, inizia a svilupparsi compiutamente anche il cosiddetto cinema “indipendente”, del quale si faceva interprete una nuova generazione di giovani registi intenzionati a liberare la propria intuizione artistica sia dai canoni stilistici dei generi commerciali e del cinema *mainstream*, sia dalle forbici della censura, individuando forme alternative di finanziamento, produzione e distribuzione, in particolare tramite le nuove piattaforme *online*. Molti dei film indipendenti venivano infatti finanziati dagli stessi registi e da campagne di *crowdfunding*; venivano inoltre girati mediante videocamere digitali a basso costo al di fuori degli studio, per le strade della città, e coinvolgevano molto spesso attori non professionisti cui veniva chiesto di improvvisare la scena o di rispondere ad un'intervista: lo scopo dichiarato era

---

<sup>124</sup> TAHA A., *Film and counterculture in the 2011 Egyptian Uprising*, p.91. GHAZAL A., *Egyptian Cinema and the 2011 Revolution. Film Production and Representing Dissent*, Londra: Bloomsbury Publishing, 2020, p.79.

<sup>125</sup> CALABRESE S., *Gli arabi e lo storytelling: dalle origini a Giulio Regeni*, Milano: Meltemi editore, 2019, p. 71.

<sup>126</sup> Per un'analisi dei contenuti v. TARTOUSSIEH K., “The Yacoubian Building”, in *Cinema Journal, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies*, Vol. 52, 2012, pp. 156-159; TAHA A., *Film and counterculture in the 2011 Egyptian Uprising*, p.93 ss.

quello di avvalersi delle nuove tecnologie digitali e delle innovative possibilità di diffusione del prodotto, per svincolarsi dal racconto dominante e stereotipato della società egiziana, rappresentando la degradata realtà socioeconomica all'insegna dell'autenticità ed attraverso forme espressive innovative, seppur poco appetibili da un punto di vista commerciale<sup>127</sup>. Tra questi film è d'obbligo citare in particolar modo *Ithaki* (2007) e *'Ayn Shams* ("Occhio del Sole", 2008) di 'Ibrāhīm al-Baṭūt; *Hiliūpūlīs* (2009) e *Mīkrūfūn* ("Microfono", 2010) di 'Ahmad 'Abd Allah al-Sa'īd<sup>128</sup>; *al-Khurūj min al-Qāhira* ("Uscita dal Cairo" 2010) di Hishām 'Issawy. In tutte le opere appena citate, alcune delle quali completamente censurate in Egitto, il regista non giocava più sugli effetti drammatici o sensazionalistici dei quali risultavano intrise le storie narrate oppure sulle qualità, virtù, difetti del protagonista principale, bensì preferiva focalizzarsi sul contesto sociale e relazionale nel quale venivano sviluppati i singoli personaggi<sup>129</sup>.

### **3.4. Il cinema dopo la rivoluzione del 2011**

L'instabilità politica ed economica causata dai fatti di piazza Tahir e dalle conseguenti dimissioni del Presidente Mubarak (Rivoluzione dei 18 giorni) hanno segnato l'inizio di un nuovo periodo di recessione della produzione cinematografica domestica, marcato da un palpabile senso d'incertezza tra i produttori circa il tipo di film capaci di suscitare l'interesse in una popolazione spaventata e frequentemente soggetta a misure limitative della libertà personale e delle relazioni sociali. Il clima di sconforto e di sfiducia che regnava nel settore cinematografico era peraltro aggravato dalla rilevante diffusione della pirateria e del plagio, fenomeni che avevano cavalcato l'onda d'insicurezza e di debolezza delle istituzioni statali preposte alla salvaguardia del diritto d'autore e della proprietà intellettuale.

In questo contesto allarmante, nel quale molti registi ed attori si erano prestati alla televisione, poteva scorgersi un ritorno dei generi commerciali di bassa qualità ed a basso costo, come quelli melodrammatici o d'azione prodotti dai fratelli al-Subki (*Shāri' al-haram*, "Strada della piramide", 2011; *Qalb al-'Asad*, "Cuore di leone", 2013). Tuttavia, non mancavano del tutto film politicamente e socialmente impegnati, volti a rappresentare i radicali cambiamenti vissuti dalla società egiziana dopo la rivoluzione, agevolati nella propria qualità espressiva anche dal temporaneo indebolimento della censura registrato sotto la presidenza di Mohamed Morsi<sup>130</sup>. Molti registi, del resto, avevano partecipato in prima persona alle proteste e nel 2011 si erano riuniti in un apposito collettivo e avevano pubblicato un proprio manifesto nel quale proponevano

---

<sup>127</sup> GHAZAL A., *Egyptian Cinema and the 2011 Revolution*, p. 94.

<sup>128</sup> Per un approfondimento sulla filmografia del regista v. <https://www.ahmadabdalla.net/>

<sup>129</sup> GHAZAL A., *Egyptian Cinema and the 2011 Revolution*, p. 98 ss.

<sup>130</sup> TAHA A., *Film and counterculture in the 2011 Egyptian Uprising*, p. 97.

di sopprimere il precedente sindacato dei cineasti, guidato da un uomo fedele al regime ed incapace di esprimere un adeguato supporto alla causa rivoluzionaria<sup>131</sup>. Inoltre, la partecipazione agli eventi del gennaio 2011 permetteva ai registi di comprendere la forza espressiva dei materiali audio-visivi raccolti direttamente dai partecipanti alle proteste mediante le nuove tecnologie e veicolati tramite i *social media*, ai quali i registi hanno dunque volutamente attinto in seguito per dipingere in maniera quanto più realistica i fatti della rivoluzione<sup>132</sup>, similamente a quanto già fatto dai primi registi indipendenti.

Una prima traccia evidente di un simile avvicinamento del cinema ai problemi politico-sociali egiziani la si trova nel film *Thamāniat 'ashar Yum* (“Diciotto giorni”, 2011), prodotto da una dieci differenti registi (Shirīf 'Arafa; Marwān Ḥāmid; Yusrī Naṣrallah; Kāmla 'Abū Dhikrī; 'Aḥmad 'Abd Allah) e presentato nella giornata inaugurale del Festival di Cannes del 2011, nel quale l'Egitto era ospite d'onore. Nello specifico, si tratta di un'opera antologica che racchiude le storie di dieci diversi personaggi comuni (un ufficiale di polizia; un ambulante di piazza, un barbiere, etc..) nel contesto dei diciotto giorni che hanno preceduto le dimissioni di Mubarak, senza però rappresentare direttamente la rivoluzione<sup>133</sup>. Il film è stato girato in un tempo record (in soli tre mesi) e senza alcun tipo di budget, presentando dei tratti stilistici e narrativi peculiari rispetto alla tradizione cinematografica egiziana. In primo luogo, per il fatto che in molti casi le tempistiche non avevano reso possibile nemmeno la scrittura di una sceneggiatura. In secondo luogo, per l'innesto di fotogrammi e video ritraenti le rivolte, così come l'impiego di attori non professionisti e l'inserimento di interviste con i partecipanti reali ai moti rivoluzionari. Tali elementi, cui i registi potevano aver accesso grazie al massiccio impiego dei *social media* durante la rivoluzione, contribuivano a rendere maggiormente autentico e reale il prodotto finale, nonostante si sia obiettato che ciascun cortometraggio esprimesse in qualche modo la posizione politica del proprio autore, dichiaratamente favorevole al sovvertimento del regime di Mubarak<sup>134</sup>. Difatti, la maggior parte delle critiche attirate dal film, mai commercializzato in Egitto per motivi tutt'ora sconosciuti, provenivano da altri registi egiziani, i quali mostravano di liquidare l'opera come un tentativo di strumentalizzazione politica dei fatti della rivoluzione, in

---

<sup>131</sup> EREÑA L. O., “La revolución del cine egipcio”, in AMORETTI M., MAZA E. A. (a cura di), *(Dis)continuidades árabes: discursos e imaginarios en un contexto de cambios*, Granada, Editorial Comares, 2014, p. 236 ss. Il testo del manifesto è reperibile al seguente link:

<https://www.tahrirdocuments.org/2011/04/the-filmmakers-occupying-tahrir-square/>

<sup>132</sup> Ibid., p. 234.

<sup>133</sup> Per un'esposizione dei contenuti del film v. LINDSEY U., “Art in Egypt's Revolutionary Square”, in *MERIP Reports*, 2012, reperibile al seguente link: <https://merip.org/2012/01/art-in-egypts-revolutionary-square/> (ultimo accesso 15 marzo 2023)

<sup>134</sup> LINDSEY U., “Art in Egypt's Revolutionary Square”.

un momento storico nel quale era pressoché impossibile formulare un giudizio oggettivo, distaccato ed imparziale su quegli avvenimenti<sup>135</sup>.

Ad ogni modo, la commistione tra elementi di finizione e rappresentazioni della realtà, reso possibile dal materiale proveniente anche dai *social media*, rimarrà una costante della filmografia innovativa della rivoluzione, testimoniando l'intenzione dei registi di "catturare" delle istantanee che potessero consolidare in futuro la memoria collettiva del fatto storico, non mancando di indagare le storie personali e il vissuto delle persone che a vario titolo vi erano coinvolte. In questo filone "ibrido", al confine tra la fiction e il documentario, possono inserirsi perlomeno altri tre lungometraggi. Il film *Ba'd al-Mawqi'a* ("Dopo la battaglia", 2011), di Yusrī Naṣrallah, ha partecipato al concorso per la palma d'oro nel Festival di Cannes del 2011 ed approfondisce in chiave critica, mediante l'uso di foto e video autentici, un fatto centrale dei moti rivoluzionari, la cosiddetta "Battaglia dei cammelli", attraverso il punto di vista di un allevatore di cavalli che aveva preso parte alla repressione della sommossa, venendo in seguito pesantemente discriminato insieme alla propria famiglia dalla società post-rivoluzionaria, della quale l'opera fornisce un realistico spaccato. Di diverso tenore è invece *al-Shitā 'illī, Fāt* ("L'inverno del malcontento", 2012), di 'Ibrāhīm al-Baṭūṭ, nel quale si fa ricorso ad un'intervista autentica con un giornalista torturato dalla polizia per evidenziare la persecuzione dei dissidenti politici e la soggezione dei *mass media*, spiegando alcuni dei motivi della rivoluzione attraverso le storie di tre personaggi simbolici (un ufficiale di polizia, un dissidente e una conduttrice televisiva), secondo uno schema molto dinamico che prevedeva anche scene improvvisate. Infine, il film *Farsh wa-Ghaṭā* ("Stracci e brandelli", 2013) di 'Ahmad 'Abd Allah, in concorso ai Festival del cinema di Toronto e di Londra, nel quale si narrano le vicende di un detenuto in fuga dalla prigione del Cairo con uno stile del tutto innovativo, che non prevede alcun tipo di dialogo: gli eventi di piazza Tahir non sono documentati direttamente ma attraverso le notizie apprese solo indirettamente dal protagonista nel corso della propria fuga per i sobborghi più poveri della città del Cairo, intervallata da frequenti interviste con gli abitanti dei quartieri marginalizzati della capitale<sup>136</sup>.

Lo sviluppo dello stile cinematografico e delle tecniche adottate dai registi indipendenti prima della rivoluzione, come si è evidenziato, ha contribuito da una parte ad assottigliare le differenze tra genere di finzione e documentario<sup>137</sup>, dall'altra a rendere confusa e spesso indecifrabile la

---

<sup>135</sup> Per una trattazione approfondita v. GHAZAL A., *Egyptian Cinema and the 2011 Revolution*, p. 106 ss.

<sup>136</sup> Per una descrizione del film e dello stile utilizzato dal regista v. TAHA A., *Film and counterculture in the 2011 Egyptian Uprising* p. 133 ss.

<sup>137</sup> Dopo il 2011 sono stati prodotti numerosi documentari sui fatti della rivoluzione di gennaio e anche in questo caso, i registi hanno sperimentato tecniche narrative del tutto innovative, ad esempio fondendo assieme parti tipicamente documentaristiche con storie immaginarie. Tra i documentari più significativi vanno citati: *Mawlud fi Khamsa wa- 'Ishriyn*

linea di confine tra ciò che può definirsi cinema indipendente e ciò che costituisce cinema popolare. Negli anni precedenti al colpo di Stato del 2013, vedono la luce alcuni film classificabili come “indipendenti”, sia per l’esiguo ammontare di finanziamenti ottenuti dalle istituzioni o da note case di produzione, sia per l’utilizzo di progressiste tecniche narrative, nonostante l’impossibilità di individuare uno stile uniforme che caratterizzi questo gruppo di film. Tra questi possono includersi *al-Khurūj li-l-Nahar* (“L’uscita del giorno”, 2012) di Hāla Lufti, che rappresenta la vita frustrante e rassegnata di due donne all’interno di un appartamento dei quartieri popolari della capitale, con un ritmo piuttosto lento e senza troppi dialoghi; *Haraj wa-Maraj* (“Pandemonio”, 2012) di Nadine Khan, il quale evoca la decadenza della società egiziana prima della rivoluzione per il tramite di una storia di fantasia ambientata in un luogo e tempo imprecisato e distopico.

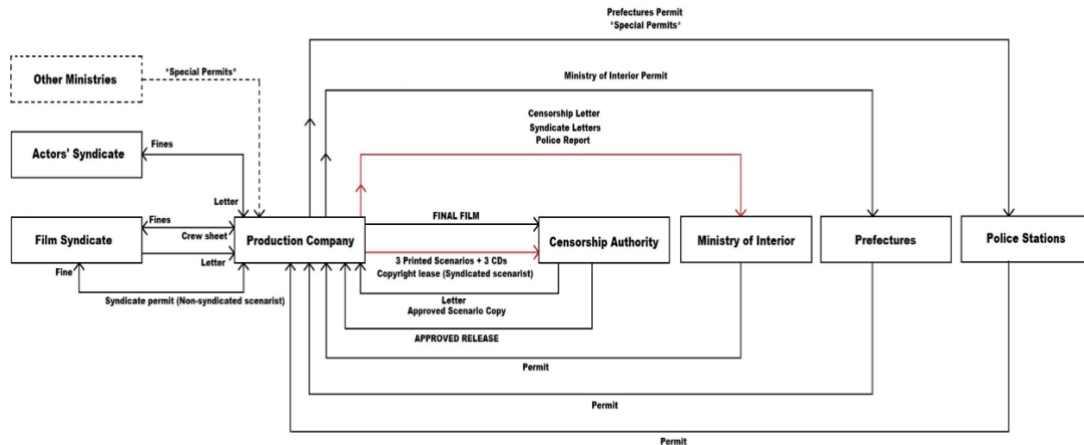
### **3.5. Da al-Sīsī ai giorni nostri: il ritorno della censura e gli ideali controrivoluzionari**

Il colpo di stato militare del luglio 2013, che ha portato al potere il maresciallo dell’esercito ‘Abd al-Fattāḥ al-Sīsī, tutt’ora in carica quale Presidente dell’Egitto, ha comportato una radicale inversione di rotta in tema di tutela della libertà artistica e d’informazione, espressa in qualsiasi forma. A differenza del breve periodo di rilassamento della censura sotto la presidenza di Morsi, successivamente al golpe si è potuto notare una sensibile “militarizzazione” dell’informazione ed un inasprimento del controllo pubblico sul settore cinematografico, nascondendo sotto il vessillo della “sicurezza nazionale” e dell’antiterrorismo i veri obiettivi del regime: evitare qualsiasi critica aperta all’operato del Presidente; reprimere gli oppositori politici, svilendo gli ideali della rivoluzione del 2011 ed etichettando gli eventi di quel periodo come atti di terrorismo promossi dai fondamentalisti islamici della Fratellanza Musulmana; infine, resuscitare i sentimenti patriottici e nazionalisti. Attualmente, le Leggi dello stato impongono ai produttori e ai registi un vero e proprio calvario burocratico sia per ottenere il permesso a girare il film in luoghi pubblici sia per avere la possibilità di distribuirlo nelle sale cinematografiche, che prevede il coinvolgimento dell’Autorità Nazionale per la Censura, del sindacato dei cineasti e degli attori, del Ministero dell’Interno, delle singole prefetture e delle centrali di polizia locale<sup>138</sup> (fig. 1).

---

*Yanayir 2011*, di Ahmad Rashwan; *al-Tahrir 2011: al-Taiyyib, wa-l-Sharis, wa-l-Siyasi (2011)* di Tamir ‘Izzat, Aytin Amin, and ‘Amr Salama; *Crop (2013)* di Johanna Domke and Marwan ‘Umara

<sup>138</sup> Nel dettaglio v. EL KHACHAB C., “State control over film production in Egypt”, in *Arab & Media Society*, 15 gennaio 2017.



(fonte: El Khachab)

Qualsiasi opera che tratti tematiche politiche in chiave critica verso il regime oppure tenda a simpatizzare con i movimenti islamisti, a rappresentare la brutalità e gli abusi della polizia o delle forze di sicurezza, così come ad esaltare o semplicemente ripercorrere in maniera oggettiva i moti rivoluzionari si espone inevitabilmente al rischio di essere censurata dalle istituzioni statali, secondo un *modus operandi* privo di ufficialità, essenzialmente basato sui silenzi dell'amministrazione rispetto alle richieste di permesso da parte delle società di produzione<sup>139</sup>. Nel 2016, ad esempio, il film *'Akhīr Ayyām al-Madīna* ("Gli ultimi giorni della città") di Tamir al-Sa'īd, che aveva ad oggetto la storia di un giovane regista intento a girare un film sulla propria città nel periodo antecedente la rivoluzione del 2011, realizzato anch'esso mediante la combinazione di elementi documentaristici ed elementi di finzione, è stato ritirato pochi giorni prima dal Festival Internazionale del Cairo e l'anno seguente è stato escluso dal Festival Internazionale di Sharm el Sheik per non aver ottenuto l'autorizzazione alla distribuzione da parte della censura<sup>140</sup>; permesso che non sarà mai concesso, nonostante il regista avesse mostrato di seguire scrupolosamente le indicazioni delle autorità, rimuovendo le parti in cui si filmavano i canti che inneggiavano alla deposizione del "regime militare"<sup>141</sup>. Secondo Taha, al di là delle motivazioni ufficiali fornite per l'esclusione dal Festival e da quelle mai specificate dalla censura per la mancata autorizzazione, il film sarebbe stato censurato per essere perfettamente riuscito nell'intento di rappresentare una situazione che non appariva essere molto differente rispetto a quella vissuta nel periodo storico in cui il film avrebbe dovuto essere proiettato<sup>142</sup>.

<sup>139</sup> TAHA A., *Film and counterculture in the 2011 Egyptian Uprising* p.99

<sup>140</sup> Nonostante la legge sulla censura preveda che il permesso non sia necessario per proiettare il film ai festival cinematografici

<sup>141</sup> Ibid., p. 208.

<sup>142</sup> Ibid., p. 208.

Allo stesso modo, la distribuzione di *Ishtibāk* (“Scontrarsi”, 2016), di Muḥammad Diab è stata bloccata dagli stessi produttori a soli due giorni prima della proiezione, per motivi ignoti, nonostante lo stesso film fosse stato acclamato dalla critica al Festival di Cannes, dove aveva aperto la rassegna collaterale *Un Certain Regard*. Il film è ambientato interamente in un van della polizia, ove entrano in contatto le storie di diversi soggetti arrestati nel corso dei drammatici eventi seguiti al golpe militare, i quali manifestano opinioni e posizioni politiche differenti (alcuni supportano i Fratelli Musulmani, altri i militari di al-Sīsī), rappresentando così le insanabili spaccature sociali che attraversavano la società egiziana<sup>143</sup>. Ciononostante, a seguito di alcuni adattamenti suggeriti dalla stessa censura, volti ad imputare le stragi perpetrate dai militari ai Fratelli Musulmani, il film è stato trasmesso nelle sale egiziane e ha ricevuto una buona accoglienza da parte del pubblico.

Va inoltre evidenziato che, attualmente, a correre il rischio della censura non sono solo i produttori cinematografici ma anche le emittenti televisive, così come le società di produzione di film o soap opere destinate al piccolo schermo: nel 2018, infatti, il governo ha varato una Legge particolarmente restrittiva sui media e l’anno precedente aveva istituito un organismo diverso dall’Autorità per la Censura (“Consiglio Supremo per la Regolamentazione dei Media”), direttamente controllato dal governo ed incaricato di monitorare i contenuti dei prodotti televisivi, sia sotto il profilo politico, sia sotto il profilo etico, morale e religioso<sup>144</sup>. È infine notizia del settembre 2022 che il “Consiglio Supremo per la Regolamentazione dei Media” si starebbe muovendo per regolamentare la distribuzione di film e serie tv tramite le piattaforme Netflix, Prime Video e Disney +<sup>145</sup>, a seguito delle controversie insorte per il rilascio su Netflix del remake arabo della commedia italiana “Perfetti sconosciuti” (2016), di Paolo Genovese<sup>146</sup>. Il clima repressivo instaurato dall’attuale Presidente non ha tuttavia inibito del tutto la produzione di film di un certo spessore intellettuale e, dall’altro lato, sembra aver dato un nuovo slancio al cinema indipendente.

#### **4. Il romanzo al cinema: l’adattamento nel contesto egiziano**

Sin dai primi anni di diffusione dell’arte cinematografica nel mondo arabo, il patrimonio letterario ha rappresentato una delle più importanti fonti d’ispirazione alle quali hanno attinto i

---

<sup>143</sup> Per l’esposizione dei contenuti del film v. TAHA A., *Film and counterculture in the 2011 Egyptian Uprising*, p. 227.

<sup>144</sup> Il problema del controllo governativo sui media egiziani è stato di recente trattato in un’indagine svolta da Reuters: v. *Sisi’s Script*, 12 dicembre 2019, visionabile al seguente link: <https://www.reuters.com/investigates/special-report/egypt-media/>

<sup>145</sup> <https://www.nytimes.com/2022/09/07/world/middleeast/egypt-arab-gulf-states-netflix.html>

<sup>146</sup> <https://www.dailynewsegypt.com/2022/01/23/netflixs-arabic-version-of-perfect-strangers-sparks-controversy-over-violating-social-values/>



registi e gli sceneggiatori egiziani. In questo senso l'adattamento cinematografico, che in arabo standard si indica con il termine *'Iqtibās*, è stato forse uno dei fattori decisivi che ha contribuito allo sviluppo e all'espansione del cinema egiziano<sup>147</sup>. La storia dell'adattamento nel cinema egiziano può essere a tal proposito suddivisa in tre fasi di sviluppo, intervallate dalla Rivoluzione degli Ufficiali Liberi del 1952, che segnava, come si vedrà, un netto cambiamento di tendenza nella scelta delle opere letterarie da riproporre in ambito cinematografico, nonché dalla sconfitta dell'Egitto nella Guerra dei sei giorni (1967).

Nella prima fase, che copre la prima metà del Novecento, nonostante il primo adattamento vero e proprio sia quello del romanzo *Zaynab*, trasposto in un film muto dal regista Moḥammed Karīm nel 1930 (*Zeinab*, 1930)<sup>148</sup>, i registi preferirono volgere l'attenzione alle opere occidentali, perché ritenute garanti di una qualità universalmente riconosciuta rispetto alla narrativa egiziana, ancora in via di sviluppo<sup>149</sup>. Il numero di opere occidentali, tra cui molte opere teatrali, adattate in questa fase è particolarmente ampio, e tra i casi più celebri di adattamento vanno in particolare menzionati i seguenti lungometraggi<sup>150</sup>:

- *Yāqūt* ("Rubino", 1934) di Najīb al-Rīḥanī e Willy Rozier, tratto dall'opera teatrale *Topaze* ("Topazio", 1928) di Marcel Pagnol.
- *Laylat mumṭira* ("Una notte piovosa", 1939) di Togo Mizrāḥi, tratto dalla trilogia marsigliese *Marius, Fanny, César* di Marcel Pagnol (1929-1936).
- *Qalb 'Imra 'ah* ("Il cuore di una donna", 1940) di Togo Mizrāḥi, trasposizione del romanzo *Maître de forges* ("Il padrone delle ferriere", 1882) di Georges Ohnet.
- *al-Fursān al-thalāthah* ("I tre moschettieri", 1941) di Togo Mizrāḥi, tratto da *Les Trois Mousquetaires* ("I tre moschettieri", 1844) di Dumas.
- *Mamnū' al-ḥub* (1942) di Moḥamad Karīm, ispirato a *Romeo and Juliet* ("Romeo e Giulietta", 1597) di William Shakespeare.
- *Layla* (1942) di Togo Mizrāḥi, adattamento fedele di *La dame aux camélias* ("La signora delle camelie", 1848) di Dumas (figlio).

---

<sup>147</sup> MOBARAK S., EL KHACHAB C., "L'adaptation au cinéma égyptien: enjeux théoriques et historiques", in *Regards*, n. 25, 2021, p. 13.

<sup>148</sup> ELNACCASH A., "Egyptian Cinema: A Historical Outline", in *African Arts*, Vol. 2, 1968, p. 53-54.

<sup>149</sup> MOBARAK S., EL KHACHAB C., "L'adaptation au cinéma égyptien: enjeux théoriques et historiques", p. 17.

<sup>150</sup> Per elaborare il seguente elenco ci si è basati soprattutto su SERCEAU M., "Les transferts de la littérature occidentale. Alibis culturels ou réception d'archétypes? ", in *Regards*, 25, 2021, Annexe I, p. 35-36 e SHAFIK V., "Egyptian cinema", in LEAMAN O. (a cura di), *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, Londra – New York: Routledge, 2001, p. 70 ss.

- *al-B'uasā'* ("I miserabili", 1943) di Kamal Selīm, tratto da *Misérables* ("Miserabili", 1862) di Victor Hugo.
- *Shuhadā' al-gharām* ("I martiri dell'amore" 1944) di Kamal Selīm, ispirato anch'esso a *Romeo and Juliet* ("Romeo e Giulietta", 1597) di William Shakespeare.
- *Al-zawja al-sāb'ia* ("La settima moglie", 1950) di Ibrahīm 'Imāra, tratto da *The Taming of the Shrew* ("La bisbetica domata", 1594) di William Shakespeare.
- *'Amīr al-intiqām* ("Il principe della vendetta", 1950) di Henrī Barakāt, dal *Le comte de Monte-Cristo* ("Il Conte di Monte-Cristo, 1844) di Dumas (padre).
- *Laka yawm yā zālim* ("Verrà il tuo giorno", 1951) di Salāḥ 'Abū Sayf, tratto da *Thérèse Raquin* ("Teresa Raquin", 1867) di Zola.
- *al-ḥamawāt al-fātināt* ("Le suocere affascinanti", 1953) di Ḥelmi Rafla, da "Resurrezione" (1899) di Lev Tolstoj.
- *'Aḥd al-ḥawā* (1954) di Aḥmad Badrakhān, da *La dame aux camélias* ("La signora delle camelie", 1848) di Dumas (figlio).
- *Irḥam dumū'ī* (1954) di Henrī Barakāt, anch'esso tratto da *Maître de forges* ("Il padrone delle ferriere", 1882) di Georges Ohnet.
- *Shawāt'i al-dhikrayāt* ("Spiagge dei ricordi", 1955) di 'Azz al-Dīn Dhū al-Fiqār, tratto dalla trilogia marsigliese *Marius, Fanny, César* di Marcel Pagnol (1929-1936).
- *al-Jarīmah wa-l-'iqāb* ("Il crimine e la punizione", 1957) di Ibrahīm 'Imāra, ispirato a "Delitto e castigo" (1866) di Fëdor Dostoevskij.
- *Nahr al-ḥubb* ("Fiume d'amore", 1960) di 'Azz al-Dīn Dhū al-Fiqār, adattamento di "Anna Karenina" (1877) di Lev Tolstoj.

Come di recente evidenziato in uno studio condotto da Serceau, è interessante notare che tra le opere oggetto d'interesse da parte dei registi e degli sceneggiatori egiziani non vi erano i romanzi di illustri autori realisti come Balzac, Flaubert o Zola; ciò per il fatto che nei primi adattamenti si tendeva essenzialmente a privilegiare quelle opere che ponevano al centro dell'attenzione non tanto i problemi della società e la relazione tra individuo e società, bensì la narrazione delle "gesta" e delle vicissitudini di un determinato personaggio, spesso "eroico", facendo risaltare gli elementi melodrammatici (colpi di scena, storie d'amore) capaci di attirare maggiormente l'interesse dello spettatore<sup>151</sup>. Non stupisce pertanto che ad essere adattati fossero soprattutto i lavori di Shakespeare, Hugo, Dumas (padre e figlio), Tolstoj o Dostoevskij, in quanto racconti che in primo piano ponevano essenzialmente la "narrazione" piuttosto che il "messaggio" ad esso sotteso e che, sotto un altro punto di vista, in molti casi erano stati trasposti dal proprio autore in

---

<sup>151</sup> SERCEAU M., "Les transferts de la littérature occidentale. Alibis culturels ou réception d'archétypes?", p. 26-27.

sceneggiature per il teatro. I film egiziani di questo periodo, dunque, non utilizzavano la letteratura occidentale come base per costruire un discorso ideologico e/o politico, ma come fonte d'ispirazione dalla quale trarre dei modelli di storia e sviluppare dei temi "universali", come quello amoroso, adattando questi modelli al contesto, ai valori e alle tradizioni egiziane, nonché ai gusti del pubblico<sup>152</sup>. Questo processo di trasposizione comportava da una parte delle ovvie modificazioni sotto il profilo linguistico ma, soprattutto una importante ri-contestualizzazione della storia, un ri-configurazione della sua ambientazione e dei personaggi. Il processo di adattamento era così spinto in alcuni casi da occultare qualsiasi collegamento con il testo di provenienza<sup>153</sup> ma nonostante il tentativo di calare lo scheletro della storia in un contesto geografico e sociale differente, in molti casi non può negarsi che comunque alcuni dei valori occidentali siano stati comunque trasmessi e intrecciati alle storie narrate:

Dans le cadre de ce processus – de nature similaire à celui de l'exportation de produits industriels- les valeurs et pratiques mêmes de la modernité occidentale sont également transférées vers le monde arabe, en l'occurrence l'Égypte, où elles y sont adaptées au cinéma et à l'usage de la société en général, négociées, et adoptées après modifications et accommodements. La promotion de la liberté individuelle et du respect des choix et droits de la femme, la lutte contre les préjugés ciblant les femmes sont des exemples saillants de l'acculturation modernisante de la société traditionnelle égyptienne, par l'intermédiaire des modèles de comportement privilégiés par le cinéma, notamment celui adaptant des œuvres littéraires occidentales<sup>154</sup>.

Ciò non significa, tuttavia, che questi primi adattamenti mancassero del tutto di una qualche riflessione sociale e politica; anzi, in alcuni di essi il regista la aveva volutamente valorizzata rispetto all'originale, mantenendo però la centralità della narrazione. È il caso, ad esempio, dei due adattamenti di Henrī Barakāt de *Le comte de Monte-Cristo*, nei quali la figura del principe 'Azz al-Dīn sembra farsi promotore simbolico della lotta popolare contro il tiranno oppressore, una sorta di paladino della giustizia sociale, in maniera molto più accentuata rispetto al Conte raffigurato dall'opera di Dumas<sup>155</sup>.

---

<sup>152</sup> Per un'analisi del tema amoroso v. in particolare SERCEAU M., "Les transferts de la littérature occidentale. Alibis culturels ou réception d'archétypes?", p. 28 ss.

<sup>153</sup> SHAFIK V., "Egyptian cinema", p. 71.

<sup>154</sup> MOBARAK S., EL KHACHAB C., "L'adaptation au cinéma égyptien: enjeux théoriques et historiques", p. 18.

<sup>155</sup> In merito SABRY R., "Symbolique et oblicité politique dans deux adaptations égyptiennes du Comte de Monte-Cristo", in *Regards*, 25, 2021, p. 51, sostiene quanto segue: «Dumas, on le sait, place son héros au confluent de trois figures : la figure christique - Monte-Cristo est le dieu juste qui fait triompher les bons et punit les pervers -, le surhomme moderne à la volonté, au savoir et au pouvoir illimités, et enfin Sindbad le marin, auquel il emprunte l'un de ses pseudonymes. Au cœur de cet archétype de "l'histoire de l'injustice", les deux adaptations d'Henri Barakat redessinent un nouvel avatar du

L'inizio della seconda fase della storia dell'adattamento cinematografico nel contesto egiziano può convenzionalmente farsi risalire all'anno della rivoluzione degli Ufficiali Liberi, nel 1952. In precedenza, come si è detto, i registi preferivano attingere esclusivamente al materiale letterario europeo e, in particolare, agli "archetipi" di storia melodrammatica della letteratura occidentale, nella convinzione che la funzione principale del film fosse innanzitutto quella di intrattenere lo spettatore. In seguito agli eventi rivoluzionari, tuttavia, lo sviluppo della corrente letteraria del realismo egiziano ha determinato un mutamento di paradigma per i registi egiziani, spingendoli sempre più ad adattare i romanzi di grandi maestri del realismo sociale come Najīb Maḥfūz, 'Abd al-Raḥman al-Sharqāwī, Yūsuf Idrīs e Yaḥyā Ḥaqqī. In questo periodo può dirsi che il romanzo realista non solo abbia rappresentato una valida "fonte" per i cineasti, ma abbia soprattutto costituito il principale metro di giudizio della qualità dei film prodotti<sup>156</sup>, sulla base di una presunta e naturale superiorità dell'opera letteraria rispetto al film<sup>157</sup>. Il cinema realista egiziano, in altre parole, nasceva e si sviluppava negli anni '50 e '60 quale forma espressiva essenzialmente basata sul romanzo realista, avendo esclusivamente il compito di trasmetterne fedelmente i contenuti e gli ideali. Non è un caso, pertanto, che le opere più celebri del cinema realista egiziano siano adattamenti di romanzi, in particolare di Najīb Maḥfūz<sup>158</sup>. Tra questi possono ricordarsi in particolare:

- *Bidāya wa nihāya* ("Inizio e fine"1960), di Salāḥ 'Abū Sayf, tratto dall'omonimo romanzo di Najīb Maḥfūz (1950).
- *al-Qāhira 30* ("Cairo 30", 1966), di Salāḥ 'Abū Sayf, ispirato dal romanzo *al-Qāhira al-jadīda* ("Nuovo Cairo", 1945) di Najīb Maḥfūz.
- *Yawmiyat nā'ib fī al-āryāf* ("Il diario di un sostituto di campagna",1968), di Tawfīq Salāḥ, basato sull'omonimo romanzo di Tawfīq al-Ḥakīm (1937).
- *al-'Arḍ* ("La terra", 1968), di Yūsuf Shahīn, tratto dall'omonimo romanzo di 'Abd al-Raḥman al-Sharqāwī (1953).

---

comte vengeur, exploité pour promouvoir un message de justice politique et sociale. Le prince 'Izz al-dīn est un personnage des Mille et une nuits, enveloppé d'or et de mystère, un saint homme, mais aussi un sauveur providentiel, issu du peuple auquel il s'identifie. Loin d'œuvrer pour sa seule vengeance, il est amené, dans le sillage du Rebelle, à rejoindre la sphère politique, à prendre la défense des opprimés en punissant le tyran et en permettant aux justes d'accéder au pouvoir. C'est pourquoi, malgré ses allures de mélodrame, l'intrigue est porteuse d'un message à résonance politique qui double le dénouement»

<sup>156</sup> Il tema relativo alla subordinazione del cinema rispetto all'opera letteraria e alle diverse concezioni di "adattamento" sarà sviluppato nel secondo capitolo della tesi.

<sup>157</sup> MOBARAK S., EL KHACHAB C., "L'adaptation au cinéma égyptien: enjeux théoriques et historiques", p. 18.

<sup>158</sup> Il quale, come si è visto, si è dedicato in prima persona alla scrittura di sceneggiature ed ha attivamente collaborato con alcuni dei più noti registi del realismo sociale, come Salah Abū Saif.

- *Du ‘ā’ al-Karawān* (“Il richiamo dell’usignolo”, 1959), di Henrī Barakāt, tratto dall’omonima novella di Ṭaha Ḥussayn (1937).
- *al-Bāb al-maftūḥ* (“La porta aperta”, 1963), di Henrī Barakāt, basato sull’omonimo romanzo femminista di Laṭīfa al-Zayyāt (1960).
- *al-Ḥāram* (“Il peccato”, 1965), di Henrī Barakāt, basato sull’omonimo romanzo di Yūsuf Idrīs del 1959.
- *Miramar* (1968), di Kamāl al-Shaykh, che traspone il celebre romanzo di Najīb Maḥfūz del 1967.
- *al-Liṣṣ wa al-kilāb* (“Il ladro e i cani”, 1962), di Kamāl al-Shaykh, tratto dall’omonimo romanzo di Najīb Maḥfūz del 1961.
- *Tharthara faḥw al-Nīl* (“Alla deriva sul Nilo”, 1971), di Ḥussayn Kamāl, ispirato al libro omonimo di Najīb Maḥfūz del 1966.
- La trilogia cairota di Ḥassan al-’Imām, (*Bayna al-Qaṣrayn* (“Tra i due palazzi”, 1963), *Qaṣr al-Shawq* (“Il palazzo del desiderio”, 1967), *al-Sukkariyya* (1973), ispirata alla nota trilogia letteraria, *al-thulāthiyyah* (“La trilogia”, 1956-1957), che valse il premio Nobel a Najīb Maḥfūz<sup>159</sup>.

Va notato, tuttavia, che nonostante questi film tentino di riprodurre fedelmente il soggetto dei libri cui risultano ispirati e riprendano così molti dei temi e delle tecniche narrative cari agli scrittori realisti (sviluppo lineare dell’intreccio; ambientazione nei quartieri popolari; personaggi della piccola borghesia o contadini; oppressione coloniale; identità nazionale), in molti casi le tematiche del realismo vengono affrontate da una parte esaltando i tratti più melodrammatici della storia (storie d’amore contrastate; contrapposizione tra bene e male; violenze; abusi sessuali; mercificazione del corpo della donna) dall’altra mediante scelte tecnico-stilistiche notoriamente commerciali e connaturate al melodramma (suspence; colpi di scena; finali inaspettati), nell’ottica di catalizzare l’attenzione dello spettatore e replicare così il successo dell’opera letteraria anche in ambito cinematografico<sup>160</sup>. In molti di questi film, ad esempio, non vi è una vera ed approfondita analisi della realtà sociale egiziana e anche i conflitti tra classi sociali, specialmente nell’epoca prerivoluzionaria, vengono rappresentati in maniera riduttiva,

---

<sup>159</sup> La trilogia di Hassan Al Imam non è usualmente indicata tra gli esempi di cinema realista, in quanto il regista era noto per la produzione di opere commerciali e melodrammatiche e lo stesso adattamento è stato duramente criticato da al-Sharqāwī. Nonostante ciò, la critica successiva ha sottolineato la discreta aderenza dell’adattamento all’opera letteraria, non mancando inoltre di percepire una certa apertura verso le tecniche moderniste che saranno impiegate dai cineasti degli anni ’80 (ARMBRUST W., “New Cinema, Commercial Cinema, and the Modernist Tradition in Egypt”, p. 84 ss.; ALMUBARAKI S., “The Cinematic Cairene House in the Cairo Trilogy Films”, in *Traditional Dwellings and Settlements Review*, vol. 27, 2016, p. 57 ss.).

<sup>160</sup> Sul punto v. SHAFIK V., *Popular Egyptian Cinema. Gender, Class, and Nation*, Cairo-New York: The American University in Cairo Press, 2007, p. 258.

inscenando la classica contrapposizione melodrammatica tra il bene e il male. Due “classici” del cinema realista egiziano, *Bidāya wa nihāya* (1960) e *al-Ḥāram* (1965), di Henrī Barakāt, ad esempio, pur attenendosi all’intreccio originale, non sembrano offrire uno vero e proprio spaccato oggettivo del contesto sociale ma raffigurano secondo le convenzioni commerciali al tempo dominanti una lotta, quasi epica ed intrisa di un certo fatalismo, tra il protagonista e la povertà dilagante nei quartieri popolari e nelle zone rurali<sup>161</sup>. Un altro esempio di quello che potrebbe essere definito come un adattamento “melodrammatico” del romanzo realista è *Miramar* (1968), di Kamāl al-Shaykh, il cui finale non combacia per nulla con quello del romanzo di Najīb Maḥfūz ma è stato volutamente cambiato dal regista. In sintesi, il romanzo, dalla forte carica simbolica e alludendo volutamente ai fallimenti del socialismo nasseriano, narra le vicende di quattro ospiti di una pensione nella città di Alessandria e di una inserviente (*Zohra*) giunta in città dalla campagna per sottrarsi a un matrimonio combinato. Mentre il romanzo si chiude con un finale aperto, nel quale *Zohra* viene licenziata dalla pensione e si avvia ad affrontare un futuro non del tutto chiaro, nel film lo stesso personaggio viene raffigurato mentre si congiunge ad un giornalista, lasciando intendere il loro futuro matrimonio e così la definitiva “sistemazione” della giovane donna, venendo così incontro ai gusti del pubblico<sup>162</sup>.

Un’eccezione, rispetto alla diffusa tendenza ad esaltare gli elementi melodrammatici delle opere di stampo realista, è invece *al-’Ard* (1968), di Yūsuf Shahīn. Quest’opera è considerata uno degli adattamenti più riusciti nella storia del cinema egiziano e la sua fortuna si deve alla capacità del regista di rimanere fedele all’approccio realista di al-Sharqāwī, implementato grazie alla moltiplicazione delle voci narranti, e, allo stesso tempo, di sfruttare il medesimo approccio per indagare le tematiche affrontate dall’autore originale sotto un profilo differente, concentrandosi maggiormente sul valore salvifico della terra per il contadino piuttosto che sulla contrapposizione politica tra i contadini e le istituzioni statali<sup>163</sup>.

Nella sua terza fase, la storia dell’adattamento cinematografico egiziano ha risentito in maniera preponderante dei cambiamenti determinati dalla sconfitta egiziana del 1967.

In ambito letterario, una nuova generazione di scrittori, tra cui Bahā’ Ṭāhir, Jamāl al-Ghīṭānī, Ṣun‘ Allāh Ibrāhīm e Ibrāhīm ’Aṣḷān, mostrava di volersi distaccare dai canoni del realismo

---

<sup>161</sup> SHAFIK V., *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, p. 140, dove l’autrice discute di “ideological potpourri”.

<sup>162</sup> Per un’analisi approfondita dell’adattamento del romanzo *Miramar* v. NICOSIA A., *Il romanzo arabo al cinema: microcosmi egiziani e palestinesi*, p. 37.

<sup>163</sup> DOWNS S., “Egyptian Earth between the Pen and the Camera: Youssef Chahine’s Adaptation of ‘Abd al- Rahman al-Sharqawi’s *al-Ard*”, in *Alif*, n. 15, 1995, p. 157 ss. Inoltre, secondo, KHOURI M., *The Arab National Project in Youssef Chahine’s Cinema*, Cairo-New York: The American University of Cairo Press, 2010, p. 78-79, il legame del contadino con la terra rappresentava il punto dal quale partire per rinvigorire il senso di appartenenza del popolo e difendere la nazione Egiziana dopo gli eventi della guerra dei sei giorni.

sociale e dagli ideali di cui i realisti si facevano portatori, associati ad un momento storico oramai prossimo al tramonto. Il modernismo letterario si basa sulla volontà degli scrittori di voler andare oltre la mera rappresentazione della realtà per riflettere compiutamente sull'individuo e sul suo universo interiore, e specialmente sui drammatici effetti causati dalle politiche economiche di Sadat. Come già ampiamente detto, in questo periodo i modelli narrativi del realismo vengono smantellati, intervenendo sull'intreccio degli eventi narrati, sulla voce narrante e sperimentando tecniche innovative, come l'intertestualità, allo scopo di elaborare dei nuovi canoni estetici modernisti<sup>164</sup>.

Nel cinema, in seguito al 1967 si è affermata una generazione di nuovi registi e sceneggiatori (la generazione degli anni '60), che allo stesso modo degli scrittori modernisti ha cercato di distanziarsi dal cinema realista e, soprattutto, dall'idea per la quale il cinema dovesse limitarsi a trasferire i contenuti e i messaggi dei romanzi realisti, rifiutando così di voler misurare la qualità del prodotto cinematografico unicamente sulla base della sua aderenza al prodotto letterario<sup>165</sup>. Registi come Moḥammad Khān, 'Aṭīf al-Ṭayīb, Khayrī Bishāra e Dāwud 'Abd al-Sayid, hanno tentato di sviluppare una sensibilità estetica che per molti versi condivideva alcuni degli orientamenti del modernismo letterario, focalizzandosi in particolar modo sull'individuo e sulla sua condizione degradata nell'epoca di Sadat.

Nonostante le affinità tra il modernismo letterario e quello cinematografico, può notarsi come il periodo successivo al 1967 sia stato segnato da una sostanziale e netta diminuzione degli adattamenti cinematografici dei romanzi realisti e modernisti. In primo luogo, ciò è dovuto al fatto che negli anni '80 si era progressivamente fatta spazio l'idea per la quale cinema e letteratura rappresentassero due forme espressive ed artistiche differenti ed autonome: il rifiuto di qualsiasi mediazione della letteratura da una parte era perfettamente in linea con lo spirito dei registi del nuovo realismo sociale, i quali tendevano ad interpretare il realismo come una sfida diretta con la realtà, dall'altra costituiva un modo per ritagliarsi uno status di autore<sup>166</sup>. In secondo luogo, il ripudio della fonte letteraria era anche dovuto a delle evidenti difficoltà tecniche di adattamento, considerato che i modernisti sperimentano stili narrativi del tutto sovversivi ed affrontano in maniera audace tematiche scarsamente attraenti per il pubblico<sup>167</sup>.

Alcuni registi, anche in tempi piuttosto recenti, hanno comunque continuato a trarre ispirazione da questa nuova letteratura. Tra i più emblematici esempi di adattamento del periodo che va dagli anni '80 sino al periodo prerivoluzionario, tra i più possono citarsi:

---

<sup>164</sup> Sul modernismo letterario v. pag. 13 ss.

<sup>165</sup> Sulla generazione degli anni '60 v. pag 24 ss.

<sup>166</sup> MOBARAK S., EL KHACHAB C., "L'adaptation au cinéma égyptien: enjeux théoriques et historiques", p. 20.

<sup>167</sup> MOBARAK S., EL KHACHAB C., "L'adaptation au cinéma égyptien: enjeux théoriques et historiques", p. 20.

- *al-Ṭawq wa al-'iswira* (“Il collare e il braccialetto”, 1986), di Khayrī Bishāra, tratto dall’omonimo romanzo di Yaḥyā al-Ṭāhir ‘Abdallah<sup>168</sup>.
- *al-Kīt kāt* (1991), di Dāwud ‘Abd al-Sayid, ispirato al romanzo *Mālik al-ḥazīn* (“L’airone”, 1983) di Ibrāhīm ‘Aṣlān<sup>169</sup>.
- *Khālī Ṣafīya wa al-dayr* (“Mia zia Safīya e il monastero”, 1997), serie televisiva tratta dall’omonimo romanzo di Baha’ Ṭāhir.
- *‘Imārat Ya‘qūbyān* (“Palazzo Yacoubian”, 2006) di Marwān Ḥāmad, basato sull’omonimo romanzo (realista, più che modernista o post-modernista) di ‘Alā’ al-‘Aswānī (2002)<sup>170</sup>.

In estrema sintesi, può dirsi che l’avvento del modernismo letterario e della nuova generazione di registi degli anni ’60 non solo abbia determinato una complessiva diminuzione degli adattamenti di opere letterarie (il cinema commerciale ha invece continuato ad attingere costantemente al romanzo), ma abbia soprattutto permesso ai registi della nuova generazione di affermare con decisione l’indipendenza e l’autonomia del cinema d’autore e impegnato rispetto alla letteratura realista e modernista. L’effetto del cambiamento di prospettiva, a ben vedere, non è stato solo quello di stimolare un approccio diretto e non-mediato alla realtà sociale, ma anche quello di erodere progressivamente la concezione dominante dell’adattamento come prodotto subordinato all’opera letteraria, privo di proprie qualità estetiche e di autonomia, da valutarsi unicamente a partire dal testo del romanzo<sup>171</sup>. In questo senso, sembra che la generazione degli anni ’60 abbia preparato il terreno affinché le successive generazioni di cineasti potesse ripensare compiutamente e definitivamente l’idea di “adattamento”, intendendolo non più come semplice “imitazione” o “traduzione” del materiale letterario, bensì come “re-invenzione” dello stesso.

Pare che specialmente in seguito alla caduta del regime di Mubarak, alcune opere moderniste siano state nuovamente oggetto d’interesse da parte del mondo cinematografico e siano state di recente utilizzate quale “base” per articolare un discorso del tutto nuovo da trasmettere anche secondo modalità del tutto innovative, denso di critiche ad un contesto sociopolitico estremamente mutato rispetto a quello del periodo in cui era stata scritta l’opera originale.

Nel 2013, ad esempio, lo scrittore Ṣun‘ Allāh Ibrāhīm ha dato il proprio assenso alla produzione di una serie televisiva a puntate che si proponeva di adattare il proprio romanzo *Dhāt*, pubblicato

<sup>168</sup> Per un’analisi dettagliata dell’adattamento v. MÉDINI M., “Crisis and literary adaptation: the case of the movie (The necklace and the bracelet 1986) of the Egyptian filmmaker Khairy Beshara”, in *Avanca/Cinema*, 2022, p. 114 ss.

<sup>169</sup> Per un’analisi dettagliata dell’adattamento v. NICOSIA A., *Il romanzo arabo al cinema: microcosmi egiziani e palestinesi*, p. 65.

<sup>170</sup> TARTOUSSIEH K., “The Yacoubian Building”, pp. 156-159.

<sup>171</sup> MÉDINI M., “Crisis and literary adaptation: the case of the movie (The necklace and the bracelet 1986) of the Egyptian filmmaker Khairy Beshara”, p. 119.



vent'anni prima (1992). La serie *Bint ismuha Dhāt* (2013), di Kāmla 'Abū Dhikrī e Khayrī Bishāra, si presenta composta di 31 episodi della medesima durata andati in onda tra luglio e agosto 2013 sul canale tv "Dream Tv" e narra la storia di una donna di nome *Dhāt* e della sua famiglia dalla rivoluzione del 1952 a quella del 2011, facendo ampio uso di inserti documentaristici, frammenti di programmi televisivi del tempo, immagini d'archivio. L'opera è stata particolarmente apprezzata dalla critica<sup>172</sup> per essere riuscita non solo a sfruttare le potenzialità della serie televisiva, che permette di analizzare più nel dettaglio una storia ambientata in un arco di tempo piuttosto esteso, ma soprattutto per aver ampliato i contenuti del romanzo in maniera tale da riconnettere le vicende narrate nell'opera originale agli eventi rivoluzionari del 2011, facendole apparire come una sorta di ovvio preludio e di preparazione ai fatti di Piazza Taḥrīr. Nella serie la protagonista non viene dipinta come mera partecipe di una particolare condizione storica, bensì assume essa stessa una funzione attiva e simbolica, rappresentando in maniera dinamica l'Egitto e le sue rivoluzioni<sup>173</sup>. In tal modo la serie riesce nell'obiettivo, oltreché di far rivivere nello spettatore le sensazioni provate nelle diverse fasi storiche dell'Egitto contemporaneo, di riprendere alcune delle tematiche centrali del romanzo, come le relazioni di genere e la posizione della donna nella società patriarcale egiziana, per svilupparle ulteriormente alla luce degli importanti mutamenti che hanno investito la società egiziana in seguito alla pubblicazione del romanzo<sup>174</sup>.

Alla luce di quanto scritto, pertanto, sarà interessante capire quali siano i caratteri del film *Sharaf* di Samir Nasr e se esso riprenda alcune delle tendenze attuali e passate del cinema egiziano.

---

<sup>172</sup> V. PEPE T., "Le retour de Dhāt: du roman au feuilleton télévisé", in JAQUEMOND R., LAGRANGE F. (dir), *Culture pop en Égypte. Entre mainstream commercial et contestation*, Paris : Riveneuve, 2020, p. 89, nt. 8.

<sup>173</sup> Della protagonista come "metafora dell'Egitto" parla AYARI-CHARIF R., "Du roman Zeth au feuilleton Bint'ismaha Zeth ou le traitement de l'Histoire dans une adaptation télévisuelle égyptienne", in *Regards*, n. 25, 2021, p. 97 ss. e PEPE T., "Le retour de Dhāt: du roman au feuilleton télévisé", p. 115.

<sup>174</sup> V. RICHARD T., "Une femme d'egypte du papier à l'écran : adapter Les années de Zeth après la révolution", in *Regards*, n. 25, 2021, p. 74 ss.

## **Capitolo II**

### **Analisi del film e dell'adattamento cinematografico**

#### **Introduzione**

La narrazione, intesa come struttura dinamica che consente di combinare gli elementi del linguaggio e di ri-organizzare gli eventi, così da renderli leggibili al destinatario, è elemento che molto spesso accomuna il cinema e la letteratura<sup>175</sup>. Allo stesso tempo, però, non si può fare a meno di evidenziare che cinema e letteratura rappresentino due linguaggi differenti, che si avvalgono di strumenti altrettanto diversificati per raccontare una medesima storia. A differenza della letteratura il cinema gode infatti di un vantaggio significativo: assumendo l'immagine quale basilare forma espressiva esso permette di superare l'ostacolo della diversità linguistica ed assicura una comprensione condivisa e universale<sup>176</sup>.

Il presente capitolo ha pertanto una finalità pratica: fornire al lettore una panoramica circa i caratteri del linguaggio cinematografico, per poi introdurre ai principali metodi di analisi del prodotto filmico e, soprattutto, dell'adattamento cinematografico. Nella prima parte, in particolare, si proverà a passare in rassegna i diversi tentativi di definizione del linguaggio cinematografico, specie in relazione a quello verbale. Nella seconda parte, la trattazione sarà concentrata unicamente sulle strutture della narrazione, quale elemento comune al cinema ed al romanzo, allo scopo di far risaltare le principali categorie secondo le quali è possibile analizzare il film e, successivamente, comparare il testo cinematografico con il testo letterario. Infine, ci si chiederà quale sia la natura del fenomeno dell'adattamento cinematografico, provando a identificare i criteri specifici attraverso i quali valutare il film in relazione al romanzo adattato.

Tutti questi aspetti devono essere necessariamente trattati, in quanto fondamentali per procedere, nel capitolo successivo, all'analisi tecnica dell'adattamento di *Sharaf*, che sarà la base di partenza per trarre delle conclusioni in merito alla interpretazione del film e alle differenze tra le strategie comunicative seguite dal regista e dall'autore del romanzo.

#### **1. Il cinema come “linguaggio” nella teoria del cinema**

La proiezione dei primi film dei fratelli Lumière al cinematografo portò allo sviluppo di riflessioni e dibattiti sulla natura di quella che verrà in seguito definita come la settima arte: il cinema. In

---

<sup>175</sup> Per descrivere il concetto di “narrazione”, che potrebbe essere approfondito sotto molteplici punti di vista, si è tratto spunto da DOTTORINI D., “Narratologia”, in *Enciclopedia del cinema*, Treccani online (ultimo accesso 8 giugno 2023). Di recente v. anche DOTTORINI D., “La forza del racconto”, in *Fata Morgana Web*, 9 luglio 2018 (ultimo accesso 8 giugno 2023).

<sup>176</sup> BATTISTI C., *La traduzione filmica. Il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Verona: Ombre corte, 2008, p. 12.

principio, all'elaborazione di una teoria generale del cinema contribuirono alcuni intellettuali e cineasti d'avanguardia, operanti in Francia agli inizi del Novecento. Tra questi va ricordato in particolar modo Ricciotto Canudo (1877-1923), il quale fu il primo a scorgere nel cinema una nuova forma d'arte rispetto alla quale si poneva la necessità di indagarne i principi estetici, le specificità di linguaggio e le capacità espressive, affrancandola nel contempo dalla fotografia, dal teatro e dalla letteratura<sup>177</sup>. Canudo è del resto noto per il proprio ruolo pionieristico nell'ambito della teoria cinematografica e per aver definito il cinema quale forma artistica indipendente e riassuntiva delle altre manifestazioni artistiche, risultante dalla fusione delle sei arti precedenti (per l'appunto, la "settima arte"). In quello che è conosciuto come il Manifesto delle Sette Arti l'intellettuale di origine italiana sosteneva che:

"Today the "circle in movement" of aesthetics finally closes triumphantly on that total fusion of art called Cinematography. If we take the ellipse as the perfect geometric image of life, that is to say, of movement - of the movement of our sphere flattened at the poles - and if we project it on a horizontal plane of paper, art, all art, appears thus: Hundreds of human centuries have thrown into this ellipse in motion their highest aspirations, always constructed on the tumult of centuries and the confusion of the individual soul. All men, regardless of what historical geographical, ethnic, or ethical climate, have found their most profound enjoyment, which consists simply in the most intense "oblivion of the self," in rolling themselves up in the tenacious spirals of aesthetic oblivion. This sublime oblivion can be recognized in the gesture of the shepherd, white or black or yellow, sculpting the branch of a tree in the desolation of his solitude. But in all the centuries before our own, among all the peoples of the earth, the two Arts, with their four complements, remained identical. What the international phalanxes of pedants thought they could call "the evolution of the Arts" is simply a logomachy. Our time is incomparable in inward and outward vigor in the creation of the inner and outer world, in the production of hitherto unsuspected powers: internal and external, physical and religious. And our time has synthesized with divine elan the multiple experiences of man. And we have fully combined the life of practice and the life feeling, we have married Science and Art (I mean to say the discoveries and not the postulates of Science and the ideals of Art), applying them together to capture and to fix the rhythms of light - that's Cinema"<sup>178</sup>.

---

<sup>177</sup> DANIELE M., "Le Drame visuel: Ricciotto Canudo e la settima arte", in *Sinestesieonline*, n. 21, 2017, accessibile al seguente link: <http://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2018/03/ottobre2017-02.pdf> (ultimo accesso 8 giugno 2023).

<sup>178</sup> CANUDO R., *L'usine aux images*, Ginevra, 1927, p. 5-8, tradotto da Stephen Philip Kramer e pubblicato in inglese nella rivista *Literature/Film Quarterly*, n. 3, 1975, p. 252-254. In realtà, il "Manifesto delle sette arti" era stato scritto da Canudo presumibilmente nel 1911.

In seguito, l'intuizione di Canudo veniva raccolta e ulteriormente elaborata da Louis Delluc (1890-1924)<sup>179</sup> e, soprattutto, da Abel Gance (1889-1981)<sup>180</sup>, nel tentativo di definire i canoni estetici dell'arte cinematografica e promuovere l'autonomia del cinema rispetto alle altre forme artistiche<sup>181</sup>, senza tuttavia focalizzarsi in maniera specifica sui codici e sulle strutture del suo linguaggio.

L'idea del cinema quale "linguaggio" distinto dal linguaggio verbale e, in particolare, da quello teatrale, iniziò ad affacciarsi nel dibattito teorico sulla settima arte solamente qualche anno più tardi grazie al teorico ungherese Béla Balázs (1884-1949)<sup>182</sup>. Nel suo libro *A visible man* (1924) l'autore sosteneva infatti che il cinema avesse segnato il passaggio da una cultura "concettuale" ad una cultura "visuale", capace di trasmettere la realtà umana in maniera immediata, senza il medio delle parole e dei concetti, bensì mediante un linguaggio la cui peculiarità andava colta nel montaggio e, soprattutto, nell'utilizzo della macchina da presa, per recuperare l'espressività corporale e gestuale<sup>183</sup>. Sebbene non lo affermasse in modo esplicito, Balázs riconosceva pertanto nel montaggio uno dei tratti caratterizzanti il linguaggio cinematografico, quale tecnica in grado di potenziare le capacità narrative del film<sup>184</sup>.

In seguito, il tema fu ripreso ed ulteriormente approfondito da alcuni membri della corrente formalista sovietica (Boris Ejchenbaum, Jurij Tynjanov e Viktor Šklovskij), nell'opera collettanea *Poetika Kino* (1927). Analogamente a quanto ritenuto da Balázs, anche i formalisti si concentrarono in gran parte sulle tecniche di montaggio, considerato essere un potente strumento di costruzione semantica che permetteva al regista di trasmettere allo spettatore una propria personale interpretazione della realtà circostante, non limitandosi a fornire una mera rappresentazione (non definibile come "arte")<sup>185</sup>.

---

<sup>179</sup> Sulla figura di DELLUC, v. KORNBABER D., "Charlot as Cinema: Louis Delluc and Charlie Chaplin at the Dawn of Film Criticism", in *Film History*, vol. 27, 2015, p. 140 ss. L'autore è noto per la propria opera *Photogénie* (1920), nella quale svolge una riflessione sulla specificità della tecnica narrativa del cinema, basata essenzialmente sull'utilizzo dell'immagine e del movimento per rendere allo spettatore la purezza del mondo esteriore.

<sup>180</sup> Il regista, in particolare, riassume i propri pensieri sul cinema in « Le cinématographe c'est la musique de la lumière », pubblicato in *Cinéa-Cinépour tous, nouvelle série, n° 3, 15 décembre 1923*, nel quale egli afferma che "Le cinéma, cet art prestigieux où l'on dirige un orchestre de lumière, renferme une force occulte insoupçonnée, qui dépend bien plus de ce qu'il suggère que de ce qu'il montre. Je puis même dire, pour en donner une définition lapidaire, que c'est la traduction du monde invisible par le monde visible, et que cette possibilité lui confère la première place dans le langage international de demain".

<sup>181</sup> CASETTI F., "Teorie del cinema", in *Enciclopedia del cinema*, Treccani online, 2004 (ultimo accesso: 7 maggio 2023).

<sup>182</sup> L'autore è noto per il primo trattato sul cinema *A visible man* (1924) e per il seguente *The Spirit of Film* (1930).

<sup>183</sup> CARROLL N., "Béla Balázs: The Face of Cinema", in *October*, The MIT Press, 2014, p. 55.

<sup>184</sup> Sebbene non possa considerarsi l'inventore del montaggio, un ruolo importante nella teorizzazione delle tecniche di montaggio quali strumenti per potenziare le capacità narrative del film è da riconoscersi a David W. Griffith (1875-1948).

<sup>185</sup> EJCHENBAUM B., "I problemi dello stile cinematografico", in AA.VV., *I formalisti russi nel cinema*, Milano: Garzanti, 1987, p. 38-39: "Il montaggio è proprio montaggio, e non il semplice atto di montare i pezzi fra loro, poiché il suo principio consiste nella formazione di unità semantiche e nella loro concatenazione, la cui unità fondamentale è per l'appunto la cine-frase. Se per "frase" si deve intendere in generale una determinata segmentazione essenziale, realmente

I formalisti, pur manifestando approcci e sensibilità differenti, coglievano dunque nell'immagine cinematografica un segno convenzionale che, se diligentemente ricomposto mediante la correlazione con altri significanti, avrebbe potuto contribuire alla creazione di un discorso autonomo<sup>186</sup>. In altri termini, l'attenzione era prevalentemente rivolta alla sintassi del linguaggio cinematografico, piuttosto che alla semantica, come di recente evidenziato da Montani:

“I formalisti non furono tanto interessati all'evidente vocazione narrativa di un medium temporale come il cinema, quanto al suo, assai meno evidente, statuto scritturale, e cioè al fatto che la nuova forma espressiva, proprio per essere costituita da impressioni fotografiche (cioè da tracce iscritte su un supporto sensibile) mobili e componibili in sequenze, avesse innanzitutto il carattere di un discorso fondato su convenzioni”<sup>187</sup>

Questo interesse del formalismo per le convenzioni immanenti che guidavano la strutturazione del linguaggio cinematografico<sup>188</sup>, basato sull'accostamento tra cinema e lingua verbale, contribuirono all'elaborazione delle prime grammatiche filmiche, spesso redatte sullo stampo delle grammatiche linguistiche ed adottando la medesima terminologia e nomenclatura (si utilizzano categorie come “cine-frase” o “cine-periodo”).

La tendenza ad una ricerca delle regole immutabili di costruzione del discorso cinematografico, la cui importanza era stata del resto sottolineata anche dal celebre linguista Roman Jakobson nel proprio libro *La fine del cinema?* (1933), dove l'autore aveva in più occasioni valorizzato l'aspetto convenzionale ed il carattere “semiotico” dell'arte cinematografica<sup>189</sup>, caratterizzerà in maniera preponderante anche il pensiero degli studiosi successivi. Negli anni trenta e quaranta delle opere di grammatica cinematografica vedranno la luce in molti paesi europei grazie al contributo di Raymond J. Spottiswoode (*A grammar of the film*, 1935); Rudolf Arnheim (*Film als kunst*, 1932), Renato May (*Per una grammatica del montaggio*, 1938), Robert Bataille (*Grammaire cinématographique*, 1947) André Berthomieu (*Essai de grammaire cinématographique*, 1946): si trattava perlopiù di lavori incentrati sull'estetica del prodotto cinematografico, sull'analisi degli elementi del linguaggio filmico e sulla ricerca delle diverse soluzioni praticate dai registi con

---

percepita come un pezzo del materiale in movimento, allora la si può definire come gruppo di elementi, raccolti intorno a un nucleo semantico di particolare rilievo. Nel cinema raggruppamento di vari piani e angolazioni”.

<sup>186</sup> CASETTI F., “Teorie del cinema”.

<sup>187</sup> MONTANI P., *I formalisti russi nel cinema*, Milano: Mimesis, 2019, p. 8.

<sup>188</sup> Un tratto caratteristico del formalismo sovietico è del resto quello di considerare tutte le forme artistiche come prodotti di determinate convenzioni. In particolare, secondo Boris Ejchenbaum, il cinema cessa di essere mera imitazione della realtà per divenire arte quando assume il carattere della convenzionalità ed il carattere “transmentale” conferito dalla fotogenicità (v. TUSCANO F., *Roman Jakobson. La fine del cinema?*, Milano: Book Time, 2009, p. 18-19).

<sup>189</sup> JAKOBSON R., nel proprio saggio *La fine del cinema?* (1933) afferma che: “ogni arte ha a che fare con i segni, e per gli autori di cinema la natura segnica degli elementi cinematografici (delle unità) non è un segreto – l'angolazione deve essere intesa come un segno, come una lettera dell'alfabeto, sottolinea Kulesov”. Nello specifico l'autore riteneva che fosse l'inquadratura a trasformare il reale in “segno”.

riferimento al montaggio, pur non mancando dei casi in cui ci si fosse spinti fino al punto di fissare un insieme di norme di costruzione del film<sup>190</sup>.

Gli anni '60 segnano tuttavia un punto di svolta. È in questo periodo storico infatti che la riflessione sul linguaggio cinematografico inizierà ad essere influenzata dall'affinamento degli studi sulla semiotica e sulla semiologia<sup>191</sup>. L'idea per cui l'immagine risultante dall'inquadratura costituisca un segno portatore di concetti - già espressa in precedenza da Jakobson e da alcuni formalisti russi - contribuiva a portare al centro del dibattito tra gli studiosi, più che l'essenza e la natura del fenomeno cinematografico, la questione relativa al metodo di analisi del relativo discorso e alla sua possibile assimilazione alla lingua verbale<sup>192</sup>. Analizzare il cinema nella prospettiva della semiotica, considerandolo quindi alla stregua di un vero e proprio linguaggio, significa da una parte indagare il rapporto tra immagine proiettata e realtà, dall'altra fissarne le strutture e verificarne il funzionamento in rapporto ad altri linguaggi e mezzi espressivi<sup>193</sup>: in altre parole, significa concentrarsi essenzialmente sul metodo di analisi del cinema, piuttosto che sulla sua natura o essenza.

Il primo ad occuparsi in maniera approfondita della "lingua" cinematografica era stato il francese Christian Metz nel suo saggio *Cinéma: langue ou langage?* (1964)<sup>194</sup>, considerato essere il manifesto della "prima" semiologia del cinema. Secondo quest'ultimo, in principio intenzionato a definire dei criteri univoci e scientifici di studio ed analisi del fenomeno, il cinema non avrebbe potuto essere paragonato in alcun modo alla lingua - come invece velatamente sostenuto dalla scuola formalista sovietica -, per la semplice ragione che, da una parte la funzione espressiva prevale rispetto a quella comunicativa, dall'altra il linguaggio cinematografico è sistema che non risulta strutturato in base alla "doppia articolazione": nel caso del cinema, infatti, non vi è un insieme ristretto di unità fisse prive di significato (i fonemi) le quali vanno a comporre un insieme illimitato di unità significanti (i morfemi); non si osserva la bipartizione di de Saussure tra significato e significante, dato che le inquadrature, secondo l'autore, non possono essere considerate dei "segni" né delle parole, oltre a non poter essere organizzate in una sintassi grammaticale<sup>195</sup>. Allo stesso tempo però, Metz attribuisce al cinema lo "status" di linguaggio, quale sistema variabile e aperto che non solo può, ma deve essere oggetto della semiologia<sup>196</sup>. Ed

---

<sup>190</sup> Sul punto CASETTI F., *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milano: Bompiani, 1993 p. 65 osserva che "nel migliore dei casi si era messo a fuoco il "fare" dei registi per individuare l'insieme delle soluzioni che un film può adottare; nel peggiore si era arrivati a costruire un sistema di norme che fungevano da "gabbia".

<sup>191</sup> Lo sviluppo della semiotica si deve in particolar modo alle opere di Charles Sanders Peirce e Ferdinand de Saussure.

<sup>192</sup> CASETTI F., "Teorie del cinema" (Enciclopedia del cinema).

<sup>193</sup> BATTISTI C., *La traduzione filmica*, p. 12.

<sup>194</sup> Il testo è apparso nel 1964 nel quarto numero della rivista francese *Communications*.

<sup>195</sup> L'opinione di Metz è stata tuttavia fortemente criticata da Pier Paolo Pasolini e da altri intellettuali italiani come Umberto Eco

<sup>196</sup> Tant'è che il saggio si conclude con la frase "bisogna fare la semiologia del cinema".

è proprio in quest'ottica che nelle sue due opere successive tenta di definire il funzionamento di questo peculiare linguaggio, rintracciandone i codici ed analizzando il profilo sintagmatico del discorso cinematografico. Nella *Semiologia del cinema* (1968), l'autore, assimilando l'immagine all'enunciato, tenta di censire e classificare le principali tecniche di montaggio, studiando gli schemi regolari di concatenazione delle inquadrature e di organizzazione dello spazio-tempo, ovverosia i "sintagmi" del discorso filmico, definiti come la "*grande sintagmatica della colonna visiva del film narrativo*". Del resto, il montaggio (insieme alle tecniche di inquadratura del soggetto) è il principale strumento mediante il quale il regista riesce a superare l'immediato significato denotativo dell'immagine, per trasmettere invece il significato specifico che intende veicolare allo spettatore<sup>197</sup>.

In particolare, Metz rintraccia otto tipologie di sintagma cinematografico:

- **il piano autonomo** (non è un vero e proprio sintagma, in quanto non vi è una pluralità di inquadrature);
- **la scena** (sequenza in tempo reale, senza stacchi temporali);
- **il sintagma a graffa** (insieme di immagini che vanno considerate unitariamente per esprimere un medesimo concetto, non connesse sotto il profilo temporale)
- **la sequenza ordinaria** (disposta in ordine cronologico, ma con ellissi temporali);
- **il sintagma parallelo** (accostamento di inquadrature non connesse sotto il profilo temporale, che esprimono significati contrapposti);
- **il sintagma alternato** (due o più serie di avvenimenti contestuali che sono disposti in ordine cronologico all'interno di ciascuna serie); sequenza a episodi (inquadrature in discontinuità temporale ma in ordine cronologico).

In *Langage et cinéma* (1971), invece, Metz provvede alla scomposizione del film in quattro parti fondamentali (il testo; il sistema singolare, il messaggio ed il codice) soffermandosi in particolar modo sulle diverse tipologie di codici linguistici che operano nel contesto cinematografico e provando ad operare una schematizzazione che segnerà gli studi successivi. Partendo dalla constatazione per cui il cinema è contraddistinto da un'eterogeneità di codici<sup>198</sup>, egli distingue preliminarmente tra codici specifici del cinema e codici non specifici, ossia codici che il cinema ha in comune con altre forme espressive, come i codici iconico-visivi, i codici della duplicazione

---

<sup>197</sup> Nel linguaggio verbale il significato assunto dalla singola parola è infatti puramente arbitrario e convenzionale; nel linguaggio cinematografico, l'immagine ha un legame diretto ed immediato con la realtà ed evoca pertanto immediatamente un dato significato (significato denotativo).

<sup>198</sup> Egli stesso definisce il linguaggio cinematografico come "l'insieme di tutti i codici cinematografici particolari e generali, nel momento in cui si trascurano provvisoriamente le differenze che li separano e si prende il loro ceppo comune come se fosse realmente, e non fittiziamente, un sistema unitario" (riportato da DE VINCENTI G., "Metz, Christian", in *Enciclopedia del cinema*, Treccani online, 2004 (ultimo accesso: 9 maggio 2023)).

meccanica, della duplicazione audio-visiva e della messa in scena<sup>199</sup>. Tra i codici specifici, poi, l'autore proponeva un'ulteriore distinzione tra:

- **codici generali**, ricorrenti in qualsiasi tipo di film (inquadratura; fotografia in movimento; montaggio, illuminazione; movimenti di macchina).
- **codici particolari**, riferiti ad un determinato periodo, ad un determinato regista o ad un determinato gruppo di film (western; montaggio sovietico; neorealista; espressionista; statunitense).

Successivamente all'opera di Metz, la semiologia del cinema ha virato verso l'approfondimento di questioni ulteriori e diverse rispetto a quelle tradizionalmente affrontate dagli studiosi, occupandosi in particolar modo del film, dei suoi processi produttivi e, soprattutto, di quelli comunicativi, con un'attenzione rivolta anche all'enunciazione cinematografica, ai legami e condizionamenti tra linguaggio cinematografico e contesto sociale (*cultural studies*), alla narratologia<sup>200</sup>. Lo sviluppo della psicanalisi, in particolare grazie agli studi di Lacan, poi, ha contribuito ulteriormente ad un sensibile allargamento delle questioni oggetto d'indagine, specialmente negli anni '80 e '90 del secolo scorso, quando il cinema è divenuto oggetto di un'analisi multidisciplinare<sup>201</sup>: è in questo periodo, difatti, che ci si sofferma sulla macchina da presa e sullo "sguardo" cinematografico, nonché sui processi cognitivi attivati nello spettatore (seconda semiologia del cinema).

In questo contesto, quello che Casetti (2006) ha definito delle "teorie di campo", deve tuttavia essere menzionato il lavoro di Francesco Casetti e Federico di Chio. Nel libro *Analisi del film* (1990) gli autori sembrano riprendere alcuni degli schemi e delle classificazioni strutturaliste di Metz, dedicando un importante approfondimento alla definizione di "codice" e alle tipologie di codici operanti nel linguaggio cinematografico. In particolare, il codice viene descritto dai due studiosi, sempre e comunque come:

- a) un sistema di equivalenze, grazie al quale ogni elemento del messaggio ha un dato corrispettivo (ogni segnale ha un significato)
- b) un insieme di possibilità, per cui le regole scelte fanno riferimento a un canone determinato (le parole che rinviano a un vocabolario)

---

<sup>199</sup> DI GIAMMATTEO F., *Che cos'è il cinema. Con un dizionario delle tecniche, dei generi e delle teorie*, Milano: Mondadori, 2002, p. 44.

<sup>200</sup> CASETTI F., "Teorie del cinema" (Enciclopedia del cinema).

<sup>201</sup> DOTTORINI D., *Nuove tendenze nelle teorie del cinema*, in *Enciclopedia del cinema*, Treccani online, 2009 (ultimo accesso: 7 maggio 2023).



- c) un insieme di comportamenti ratificati, grazie al quale mittente e destinatario hanno la sicurezza di operare su un terreno comune (mittente e destinatario utilizzano lo stesso linguaggio)<sup>202</sup>.

Analogamente a quanto già espresso in precedenza da Metz, gli autori, pur notando l'intrinseca "debolezza" dei codici cinematografici rispetto ai codici delle lingue naturali, in seguito affermano la possibilità di rinvenire anche in quest'ambito dei principi di formalizzazione, sottolineando al tempo stesso che la peculiarità del cinema sta proprio nella combinazione di codici tipicamente cinematografici e di codici condivisi con la fotografia, il teatro, la letteratura (codici filmici)<sup>203</sup>.

Tra le categorie di codici proposte in *Analisi del film* ritroviamo in particolare le seguenti:

- a) **Codici tecnologici di base:** riguardano la "composizione fisica" del messaggio e determinano il tipo di conservazione e di trasmissione dell'informazione cinematografica. Sono suddivisi a loro volta in codici relativi al supporto (sensibilità, formato), allo scorrimento del supporto (cadenza, direzione) ed allo schermo (superficie, luminosità).
- b) **Codici visivi:** codici condivisi anche con altre forme espressive, suddivisi nei codici riferibili alla iconicità (resa, distorsione, figurazione plasticità), alla composizione fotografica (prospettiva, scala campi e piani, angolazione, inclinazione, illuminazione, colore) e alla mobilità.
- c) **Codici grafici:** generi di scritte presenti in un film (didascalie, titoli, sottotitoli).
- d) **Codici sonori:** codici filmici relativi alla natura del suono (voce; rumori; musica) e alla sua collocazione e provenienza.
- e) **Codici del montaggio (sintattici):** regolano l'associazione di segni e la loro organizzazione in unità progressivamente sempre più complesse e presiedono alla costituzione di legami, vuoti, interruzioni, articolando i segni in una trama tesa fra i poli della continuità e della discontinuità<sup>204</sup>. Ispirandosi alla grande sintagmatica di Metz, gli autori effettuano una preventiva ricognizione delle tecniche di associazione progressiva delle immagini, al tempo dominanti nel cinema (associazione per identità; associazione per analogia/contrasto; associazione per prossimità; associazione per transitività; associazione per accostamento) per poi ricavare i diversi modelli d' "andamento sintattico" (piano-sequenza; il *découpage*; *montage*).

---

<sup>202</sup> CASETTI F., DI CHIO F., *Analisi del film*, Milano: Bompiani, ed. XVI, 2009, p. 62-63.

<sup>203</sup> "Questa debolezza dei codici cinematografici è probabilmente un dato reale: tuttavia anche nel cinema ci sono degli insiemi di possibilità ben strutturati, in cui gli elementi hanno valori ricorrenti, e cui si può far riferimento comune. Dietro l'apparente libertà espressiva, lo studioso può facilmente intravedere principi di formalizzazione. Insomma, anche il cinema ha dei codici effettivi, magari un po' più fluttuanti, ma perfettamente funzionanti" (CASETTI F., DI CHIO F., *Analisi del film*, p. 65).

<sup>204</sup> Ibid., p. 96.

Tuttavia, le teorie del cinema elaborate a partire dagli anni '70, definite come “strutturaliste-decostruttiviste-marxiste-semiotiche-psicanalistiche”, condividevano uno stesso obiettivo: l'individuazione di regole generali e immutabili, attraverso le quali analizzare il singolo film. Questo è probabilmente il motivo per cui negli anni '90 una parte della comunità accademica ha vivamente contestato l'approccio metodologico di quella che era stata descritta come la *Grand Theory*, volta alla ricerca di metodi analitici precostituiti e immutabili, applicabili a qualsiasi tipo di film. Nell'opera collettanea *Post-Theory* (1996), a cura di Noel Carroll e David Bordwell<sup>205</sup>, alcuni studiosi statunitensi esprimevano profonde perplessità rispetto al tentativo, tipico dei decenni precedenti, di fissare una teoria generale onnicomprensiva del cinema, fondendo assieme prospettive e discipline profondamente diverse tra loro, secondo un metodo spesso confuso e privo di scientificità. Alla base vi era la convinzione per cui i possibili approcci teorici al fenomeno cinematografico fossero necessariamente molteplici ed andassero indagati dallo studioso in una prospettiva maggiormente empirica e sulla scorta di un attivo dialogo con esperti di altre discipline: la proposta, dunque, era quella di passare da una riflessione teorica chiusa e statica ad una riflessione aperta, che rinunciava agli schemi prestabiliti per progredire, piuttosto, sulla scorta di un proficuo dialogo tra discipline<sup>206</sup>. Come efficacemente sottolineato da Ruggero Eugeni e Adriano d'Aloia:

“La teoria alla fine degli anni Novanta cambia pelle e si riconfigura come pratica di dialogo tra specialisti del cinema e studiosi di altre aree. La teoria in altri termini è più presa dal proprio fare che dal darsi uno statuto definito: si potrebbe citare il principio deleziano della “doppia cattura”, che ha guidato il rapporto di irrorazione reciproca tra riflessione sul cinema e filosofia. Più ampiamente preferiamo però parlare (riprendendo un'idea che sviluppa John Durham Peters nel suo volume del 2015) di una teoria che passa dal post-strutturalismo all'“infra-strutturalismo”: teoria dunque non come prodotto, ma piuttosto come condizione attiva, come habitat persistente e come rete di connessioni non sempre immediatamente visibile, che rende comunque possibili e fruttuosi la riflessione, il discorso, il confronto con altre discipline”.<sup>207</sup>

Il cambiamento di prospettiva determinerà negli anni seguenti una maggior frammentazione e settorialità dell'orizzonte teorico, inducendo gli studiosi ad approfondire empiricamente, a partire dal prodotto cinematografico – il film –, questioni nuove e non ancora analizzate nel periodo

---

<sup>205</sup> Tra le opere maggiormente critiche della *Grand Theory* v.: BORDWELL D., CARROLL N. (a cura di), *PostTheory: Reconstructing Film Studies*, Madison (WI): University of Wisconsin Press, 1996 e ALLEN R., SMITH M. (a cura di), *Film Theory and Philosophy*, New York - Oxford: Oxford University Press, 1997.

<sup>206</sup> DOTTORINI D., “Nuove tendenze nelle teorie del cinema”.

<sup>207</sup> EUGENI R., D'ALOIA A., “Philo-, Neuro-, Post-. Cos'è e cosa sarà la teoria del cinema”, in EUGENI R., D'ALOIA A., (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2017, p. 6.

precedente, poste principalmente da una nuova considerazione del film come entità dinamica e mutevole in base contesto di fruizione, nonché dallo sviluppo di altre discipline con le quali può essere proficuo instaurare un confronto particolarmente fecondo, come le neuroscienze, la filosofia analitica, la mediologia<sup>208</sup>.

## **2. La narrazione nella letteratura e nel cinema: l'analisi del film dal punto di vista narratologico**

Un film, esattamente come un libro, si sviluppa sulla base di una storia ed è caratterizzato da un proprio stile, un proprio linguaggio, nonché circondato da intenzioni e finalità specifiche attinenti al rapporto che l'autore cerca di instaurare con il suo pubblico. In questo senso, come del resto sottolineato già nel contesto della riflessione sulla semiologia del cinema<sup>209</sup>, cinema e letteratura si distinguono certamente per l'utilizzo e la combinazione di codici e procedure di significazione ben precise, i quali risultano posti però in entrambi i casi al servizio della "narratività"<sup>210</sup>. È stato allo scopo evidenziato, difatti, che la narrazione, intesa come forma di organizzazione di un testo, è il più solido "anello di congiunzione" tra testo e letteratura<sup>211</sup>. Come ben espresso da Casetti e Di Chio:

"Non è facile descrivere in modo semplice e univoco che cosa fa sì che un insieme di immagini e suoni assuma una dimensione narrativa. Nei testi verbali l'operazione sembra più agevole, se non altro perché si può giocare sul contrasto con forme di discorso non narrative (il romanzo opposto al saggio, la parabola opposta all'esortazione morale, la cronaca opposta all'inchiesta ecc...). Nel cinema invece le cose appaiono più confuse: da un lato perché le sacche di non narrativa sono assai ridotte; dall'altro perché se si rimonta alle origini del mezzo si vede che esso ha scelto fin da subito di presentarsi come un dispositivo fabulatorio più che una macchina ottica, di raccontare il reale più che di documentarlo"<sup>212</sup>.

La narrativa è in altre parole il sostrato comune a qualsiasi forma espressiva ed è proprio questo comune fondamento che consente di trasporre una determinata opera letteraria al cinema<sup>213</sup>. Con lo scopo di comprendere le "strutture profonde" della narrazione, nell'ottica di acquisire

---

<sup>208</sup> Per un maggior approfondimento v. DOTTORINI D., "Nuove tendenze nelle teorie del cinema" e il volume EUGENI R., D'ALOIA A., (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2017.

<sup>209</sup> "Che il cinema potesse diventare prima di ogni altra cosa una macchina atta a raccontare storie, ecco qualcosa che non era stata previsto. È proprio nella misura in cui il film ha affrontato i problemi del racconto che è stato condotto a darsi un insieme di procedimenti significanti specifici" (METZ C., *Semiologia del cinema*, Milano: Garzanti, 1980, p. 141).

<sup>210</sup> NICOSIA A., *Il romanzo arabo al cinema: microcosmi egiziani e palestinesi*, Roma: Carocci Editore, 2014, p. 21.

<sup>211</sup> CECCONI G., *Il linguaggio cinematografico*, Firenze: Edizioni plan, 2004, p. 93

<sup>212</sup> CASETTI F., DI CHIO F., *Analisi del film*, cit., p. 164.

<sup>213</sup> "Se non ci fosse un sostrato comune, non potremmo spiegarci la trasformazione di *La bella addormentata* in un film, in un balletto, un mimo". (CHATMAN S., *Storia e Discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma: Nuova pratiche editrice, 1981, p. 5).

dei validi strumenti per analizzare l'adattamento del romanzo *Sharaf*, si assumerà come punto di riferimento il quadro metodologico elaborato da Seymour Chatman (1928-2015), ben delineato in *Storia e Discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1984), con alcuni adattamenti proposti in seguito da Casetti e Di Chio in *Analisi del film* (1990). La scelta è dettata dal fatto che l'opera dello studioso statunitense è tutt'ora considerata una pietra miliare da parte della comunità accademica in ambito narratologico<sup>214</sup>, nota principalmente per il tentativo di fondare una teoria generale della narrazione capace di spiegare la struttura del racconto letterario e di quello cinematografico<sup>215</sup>. L'intuizione dell'autore è che tanto il cinema quanto la letteratura possano e debbano essere entrambi analizzati e comparati dal punto di vista narratologico, sotto il profilo contenutistico ed espressivo; le categorie elaborate dall'autore, dunque, si rivelano molto utili per comprendere, nel paragrafo successivo, quali siano le caratteristiche del racconto coinvolte nel processo di adattamento cinematografico del romanzo. Nello specifico, la riflessione di Chatman si sviluppa a partire da due domande di fondo:

- qual è l'oggetto della narrazione? (*che cosa*)
- come viene comunicato? (*come*)

Egli, dunque, distingue tra il piano del contenuto narrativo, identificato nella storia, e il piano della forma espressiva, sul quale va collocato il discorso e l'atto narrativo<sup>216</sup>, nella convinzione che una forma del contenuto narrativo preesista sempre alle sue realizzazioni empiriche<sup>217</sup>.

Per una migliore comprensione dei diversi livelli di analisi del testo narrativo, si propone di seguito lo schema realizzato da Chatman<sup>218</sup>:

---

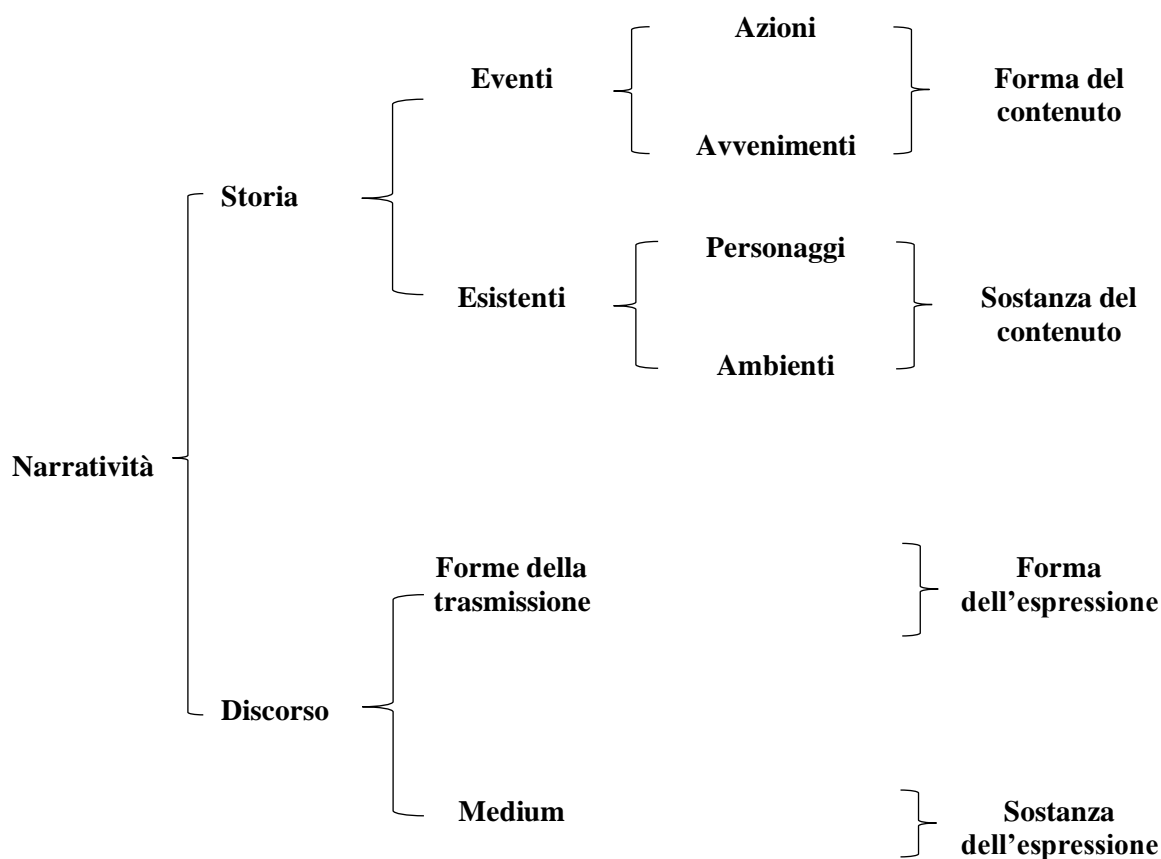
<sup>214</sup> Come ricordato dallo stesso Chatman, la narratologia era una disciplina indipendente che si era sviluppata dall'incontro delle teorie semiologiche e delle teorie formaliste sovietiche e che puntava ad identificare i caratteri che rendono narrativo un determinato testo.

<sup>215</sup> DOTTORINI D., "Seymour Chatman", Enciclopedia del cinema, Treccani online, 2003 (ultimo accesso 9 giugno 2023).

<sup>216</sup> Una simile distinzione era già stata tracciata in precedenza dal linguista Emile Benveniste (1959).

<sup>217</sup> GIOVANNETTI P., *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma: Carocci Editore, 2012, p. 31-32.

<sup>218</sup> CHATMAN S., *Storia e Discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, p. 23.



Come può evincersi, il primo e fondamentale elemento formale della narrazione è la *storia*, ovvero una concatenazione tra eventi ed avvenimenti che segna un cambiamento, una rottura rispetto alla situazione di partenza; perché vi sia una storia, in altre parole, è necessario che (a) qualcosa succeda, (b) qualcuno o qualcosa la faccia succedere, (c) si produca una trasformazione della situazione preesistente<sup>219</sup>. La storia, secondo l'autore è una "totalità" che abbraccia entrambe le categorie di fondo degli *eventi* ed *esistenti*<sup>220</sup>: gli eventi sono i fatti che segnano l'evoluzione della vicenda e possono distinguersi a seconda del soggetto che li provoca in *azioni* (il personaggio è partecipe attivo) e *accadimenti* (il personaggio assiste passivo); la categoria degli esistenti ricomprende invece tutto ciò che è presente all'interno della storia e,

<sup>219</sup> CASSETTI F., DI CHIO F., *Analisi del film*, p. 165.

<sup>220</sup> CHATMAN S., *Storia e Discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, p. 17.

pertanto i personaggi e gli ambienti<sup>221</sup>. Inoltre, al di là dei criteri di ordinazione temporale degli eventi, che si vedranno a breve, Chatman riprende alcune delle classificazioni fornite in precedenza dal semiologo Roland Barthes (1915-1980), distinguendo ulteriormente gli eventi in base ad un criterio gerarchico, così da ripartire le vicende narrative in *nuclei*, accadimenti essenziali al fine dell'evoluzione della storia, e *satelliti*, fatti secondari che hanno prettamente scopo estetico. Alla categoria della storia si contrappone poi quella del “discorso”. Il discorso attiene al piano dell'espressione e descrive il modo nel quale vengono trasmessi gli enunciati narrativi<sup>222</sup>, articolandosi in due ulteriori sotto-categorie di analisi: le modalità e la struttura di trasmissione dell'enunciato narrativo, ovverosia la *forma di espressione* dei componenti della storia; il *medium* attraverso il quale si rende manifesta la forma narrativa (film, romanzo, opera teatrale, ecc..). E proprio l'analisi della forma dell'espressione del racconto permette di comprendere quali siano le peculiarità del discorso rispetto alla storia, in particolare con riferimento all'organizzazione degli eventi (intreccio) e degli spazi (esistenti), nonché all'enunciazione narrativa (modo e prospettiva del racconto).

## 2.1. Il tempo

Quanto alla disposizione temporale del materiale narrativo della storia, Chatman riprende alcune delle teorie formulate dal narratologo Gérard Genette (1930-2018) in *Figure III* (1972), suddividendo le possibili relazioni tra tempo della storia e tempo del discorso in: (i) relazione di ordine, (ii) relazione di durata e (iii) relazione di frequenza<sup>223</sup>.

Confrontare storia e discorso sul piano dell'ordine temporale significa, secondo Genette, confrontare l'ordine di disposizione degli eventi o segmenti temporali nel discorso narrativo con quello di successione di quegli stessi eventi o segmenti temporali nella storia, dal momento in cui esso è implicitamente indicato dal racconto<sup>224</sup>; una simile comparazione, poi, va compiuta a prescindere dal medium di riferimento poiché “La dualità temporale [...] non è solo tipica del racconto cinematografico [sic], ma anche del racconto orale a tutti i suoi livelli di elaborazione estetica”<sup>225</sup>

---

<sup>221</sup> A questi elementi CASSETTI F., DI CHIO F. aggiungono inoltre quello della “trasformazione”, ovverosia l'effetto di cambiamento ed evoluzione della situazione di partenza determinato dalla connessione degli eventi e degli accadimenti (v. CASSETTI F., DI CHIO F., *Analisi del film*, p. 192 ss.).

<sup>222</sup> Secondo Chatman, per enunciato deve intendersi “la componente fondamentale della forma dell'espressione, indipendente da, e più astratta di, ogni altra manifestazione particolare – è cioè la sostanza dell'espressione, che varia da arte ad arte”.

<sup>223</sup> Discorso dell'intreccio già molto noto nella teoria.

<sup>224</sup> GENETTE G., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino: Einaudi, 2006, p. 95 ss.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 81.

In questo senso, allora, possono darsi tre diverse soluzioni organizzative relative alla successione degli eventi:

- 1) **Racconto lineare:** il racconto segue l'evoluzione lineare e cronologicamente progressiva della storia, come solitamente avviene nella maggior parte dei film e delle opere letterarie, articolandosi nelle fasi dell'esordio, delle peripezie e del finale.
- 2) **Sequenza anacronica:** vi è una rottura dell'ordine della storia (*fabula*) grazie all'utilizzo di *analessi* e *prolessi* mediante le quali l'autore interrompe l'evoluzione temporale della storia per rappresentare fatti precedenti o successivi all' "adesso" narrativo. Inoltre, le anacronie possono essere ulteriormente classificate in base all'ampiezza, alla portata, ma soprattutto al momento di inizio e fine (interne, esterne e miste). Qualora l'inizio e la fine dell'anacronia sono collocati prima dell'inizio del racconto, si parlerà di anacronie esterne; nel caso in cui, invece, l'inizio dell'anacronia sia successivo all'inizio del racconto si avrà un'anacronia interna. La distinzione, secondo Genette, non è solamente formale ma è utile a comprendere il grado d'interferenza delle variazioni temporali con la storia principale interrotta<sup>226</sup>, poiché solo le anacronie interne potranno a loro volta suddividersi in omodiegetiche, qualora siano essenziali ai fini dell'evoluzione della storia principale, o eterodiegetiche, laddove forniscano esclusivamente un dettaglio utile alla comprensione del racconto principale<sup>227</sup>. In ambito cinematografico, le variazioni temporali assumono prevalentemente rispettivamente le forme del *flashback* e del *flashforward*. Il primo è descritto dallo stesso autore come passaggio narrativo che "torna indietro" in modo strettamente visivo, sotto forma di scena autonoma, introdotta, cioè, da un segno di transizione come uno stacco o una dissolvenza<sup>228</sup>; il secondo ne rappresenta l'antitesi, determinando l'anticipazione di un frammento di storia cronologicamente successivo all'inizio del racconto primo<sup>229</sup>.

È bene notare, tuttavia, che per potersi parlare in senso tecnico di *flashback* e *flashforward*, occorre anzitutto che il "racconto nel racconto" implichi un cambio di voce narrante e, poi,

---

<sup>226</sup> Sul punto Genette osserva che "Le analessi interne e le analessi esterne si presentano effettivamente all'analisi narrativa in modo completamente diverso, almeno su un punto, a mio parere di capitale importanza. Le analessi esterne, proprio per il fatto di essere esterne, non rischiano mai d'interferire col racconto primo: la loro funzione è solo quella di completarlo, fornendo al lettore lumi su questo o quel precedente. (...) Le cose vanno in modo diverso per le analessi interne, il cui campo temporale è compreso in quello del racconto primo, presentando un rischio evidente di ridondanza o di collisione" (Ibid., p. 97-98).

<sup>227</sup> Tra le anacronie omodiegetiche l'autore distingue inoltre tra anacronie complete e iterative: le prime riempiono delle lacune passate o future; le seconde invece ripetono quanto è stato già narrato magari in maniera diversa.

<sup>228</sup> CHATMAN S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, p. 64. Tuttavia, anche la tecnica del *flashforward* è stata utilizzata, sebbene in maniera limitata rispetto al *flashback*.

<sup>229</sup> Secondo SPROCCATI S., *Le strutture del linguaggio cinematografico*, Milano: Mimesis, 2021, p. 214 ss. tra le prolessi possono includersi anche le "prolessi allucinatorie", ossia delle immagini che tendono a raffigurare non tanto un fatto futuro, quanto l'immagine onirica o distorta che ne ha un determinato personaggio.

che l'effetto di retrocessione o di anticipazione temporale sia reso principalmente mediante un lavoro sul mezzo comunicativo del cinema, ovvero sia sul materiale visivo, sulle immagini<sup>230</sup>.

Sul piano strettamente cinematografico va osservato che le diverse tecniche di variazione temporale della *fabula*, sono state sperimentate da registi e sceneggiatori in misura crescente sino ai giorni nostri, formando oggi parte integrante di una specifica strategia narrativa seguita dall'autore di cinema, se non il tratto distintivo di una determinata categoria di film<sup>231</sup>. Di recente è stato difatti osservato che:

“Specialmente il cinema più recente ha fatto del disordine dei tempi una fonte di finezza estetica e di ampliamento delle possibilità allusive, poetiche ed oniriche del testo filmico. (...) il prima e il dopo dei momenti della storia possono talora aggrovigliarsi in puzzle di impossibile rivoluzione oppure disporsi a formare racconti paralleli (...) o anche semplicemente quel prima e quel dopo possono dissolversi e mettere in crisi il senso stesso del testo cinematografico”<sup>232</sup>.

- 3) **Sequenza acronica:** caso nel quale vi è una confusione dell'ordine temporale o impressione di una sua radicale assenza; il soggetto che analizza il racconto non è in grado di ricostruire la successione cronologica degli avvenimenti nella storia, in quanto l'associazione può essere casuale, o basata su principi di organizzazione appropriati ad altri tipi di testi (vicinanza spaziale, logica discorsiva, tematica etc)<sup>233</sup>.

L'analisi delle relazioni di durata tra tempo della storia e tempo del racconto implica invece la verifica del rapporto tra la durata degli eventi nella loro realtà finzionale della storia ed il tempo della loro rappresentazione testuale, ovvero sia tra il tempo che ci vuole a leggere una narrativa ed il tempo su cui si estendono gli eventi della storia<sup>234</sup>. Anche in questo caso possono registrarsi cinque diverse soluzioni stilistiche atte a regolare i rapporti tra storia e racconto:

- 1) **Riassunto o sommario:** il tempo del discorso è più breve del tempo della storia. Mentre la narrativa verbale può efficacemente rendere l'effetto riassuntivo grazie a determinate tipologie di verbi o avverbi, in ambito cinematografico si incontrano molte difficoltà. Tra gli espedienti maggiormente utilizzati per esigenze di sintesi vi è la sequenza montata con

---

<sup>230</sup> SPROCCATI S., *Le strutture del linguaggio cinematografico*, p. 192

<sup>231</sup> Sull'utilizzo delle anacronie nel cinema contemporaneo v. KANATOVA M., MILYAKINA A., PILIPOVEC T., SHELYA A., SOBCHUK O., TINITS P., “Il tempo a pezzi. Anacronie nel cinema contemporaneo”, in AA.VV., *La letteratura in laboratorio*, Napoli: FedOA Press, 2019, p. 340 ss.

<sup>232</sup> SPROCCATI S., *Le strutture del linguaggio cinematografico*, p. 196-197.

<sup>233</sup> CHATMAN S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, p. 65

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 65



ellissi o la sequenza di montaggio (*montage sequence*), che consiste in una serie di rapide inquadrature che mostrano aspetti selezionati di un evento o di una sequenza, accompagnandoli generalmente al flusso della musica<sup>235</sup>. Sono state peraltro adottate anche soluzioni più rudimentali come la raffigurazione di calendari che si sfogliano, date scritte in didascalia sullo schermo e voci di narratori fuori campo.

- 2) **Ellissi:** il tempo del discorso è significativamente minore rispetto a quello investito nella storia. L'effetto è reso principalmente mediante l'eliminazione di particolari non essenziali allo svolgimento del racconto, operata già nella sceneggiatura oppure (per le ellissi meno rilevanti) nel contesto del montaggio, così lasciando allo spettatore o al lettore il compito di immaginare, intuire, gli eventi soppressi e il loro ordine cronologico. Nel cinema l'ellissi è alla base del sommario ed è reso mediante la frattura tra piani e tra sequenze; molto spesso si usa identificare l'ellissi con lo "stacco" (passaggio rapido ad inquadratura successiva) sebbene lo stesso Chatman avverta che tale tecnica di transizione non sia sempre motivata dalla necessità di razionalizzare il tempo del racconto rispetto a quello della storia<sup>236</sup>.
- 3) **Scena:** il tempo del discorso e il tempo della storia si equivalgono, come nel caso di dialoghi o di azioni fisiche di durata particolarmente breve. Nel cinema, per trasmettere allo spettatore una sensazione di continuità spazio-temporale, si ricorre molto spesso ad una lunga inquadratura di durata sufficiente a veicolare un contenuto narrativo autonomo, solitamente espresso a livello sintattico dalla sequenza.
- 4) **Estensione:** tempo del discorso è più lungo del tempo della storia. In realtà si tratta di un tipo di effetto che può essere rintracciato prevalentemente in ambito cinematografico, dove esso è reso mediante il rallentamento o la sovrapposizione di immagini (effetto *rallenty*)<sup>237</sup>.
- 5) **Pausa:** si verifica quando la storia procede mentre il racconto si sofferma su passaggi descrittivi dei luoghi, dei personaggi, degli stati psicologici. Mentre nelle narrative letterarie si tratta di un'ipotesi ricorrente, nelle narrazioni filmiche la descrizione pure e semplice risulta complicata, a tratti impossibile, per il fatto che il tempo della storia continua a progredire parallelamente al movimento dell'inquadratura. L'effetto descrittivo, nel film, sembra potersi raggiungere solamente mediante il cosiddetto "quadro fisso", quando le inquadrature continuano a mostrare la medesima immagine.

---

<sup>235</sup> Secondo SPROCCATI S., *Le strutture del linguaggio cinematografico*, p. 91-93, il sommario non sarebbe altro che una "condizione" del testo narrativo, più che un rapporto di durata tra storia e discorso.

<sup>236</sup> CHATMAN S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, p. 72

<sup>237</sup> Non è da escludere che anche le narrative letterarie abbiano una durata superiore rispetto al tempo della storia. È il caso nel quale la voce narrante si sofferma sugli stati psichici dei personaggi, seppur sia stato fatto notare che il rallentamento sia dovuto nella maggior parte dei casi all'inserimento di elementi extra-narrativi o descrittivi, piuttosto che ad una vera e propria estensione temporale (SPROCCATI S., *Le strutture del linguaggio cinematografico*, p. 92).

Infine, il tempo del discorso e il tempo della storia possono essere comparati sul piano della *frequenza*, da intendersi come rapporto tra le rispettive capacità di ripetizione. A tal proposito Chatman<sup>238</sup>, così come Genette, distingue tra:

- 1) **Racconto singolativo (necessario)**: si rappresenta una sola volta un singolo momento della storia
- 2) **Racconto singolativo-multiplo (eventuale)**: si rappresentano in maniera differente momenti diversi della storia
- 3) **Racconto ripetitivo (eventuale)**: un singolo momento della storia è rappresentato molteplici volte nel contesto del discorso
- 4) **Racconto iterativo (eventuale)**: plurimi momenti della storia vengono rappresentati in maniera unitaria ed unificata.

## 2.2. Lo spazio

La distinzione tra storia e discorso va tenuta a mente anche quando si passa ad analizzare la dimensione spaziale della narrativa, che coinvolge gli esistenti della storia (ambiente; personaggi); ed è proprio con riferimento alle narrative visive che secondo Chatman può cogliersi con immediatezza la differenza tra spazio della storia e spazio del discorso, per il semplice fatto che il film riproduce fedelmente la forma, le dimensioni, le proporzioni della porzione di realtà circostante rappresentata per il tramite dell'inquadratura, mentre il romanzo chiede in ogni caso al proprio lettore uno sforzo d'immaginazione e di ricostruzione<sup>239</sup>. Nella narrativa verbale il lettore è indotto ad effettuare un'operazione di proiezione psichica dell'immagine, sulla base delle informazioni riferite dalla voce narrante, la quale tenderà pur sempre a fornire dei dettagli limitati dal punto di vista. Nel contesto cinematografico, al contrario, ad essere raffigurata è la pura realtà materiale, seppure ritagliata arbitrariamente per mezzo dell'inquadratura, escludendo dallo spazio visivo quella parte di essa ritenuta non essenziale e significativa. Quanto alle categorie da considerare al fine di analizzare la rappresentazione discorsiva degli esistenti, possono in particolare indicarsi:

- 1) **campo e grandezza**: si riferisce all'ampiezza degli spazi inquadrati oppure alla dimensione degli oggetti rispetto alla loro dimensione reale, manipolabili dall'autore grazie alla variazione della distanza della cinepresa (campo lunghissimo-campo lungo-campo totale-campo medio-figura intera – piano americano – mezza figura – primo piano – primissimo piano – dettaglio).

---

<sup>238</sup> CHATMAN S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, p. 80-81.

<sup>239</sup> CHATMAN S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, p. 100.

- 2) **profilo, tessitura e densità**: riguarda la tridimensionalità dello spazio e può essere trasmessa unicamente mediante la proiezione di “ombre”.
- 3) **posizione rispetto agli altri elementi**: resa principalmente mediante l’inclinazione e l’angolazione dell’inquadratura.
- 4) **grado, genere, area dell’illuminazione**
- 5) **grado della resa ottica** (chiarezza)

### **2.3. L’istanza narrante e la prospettiva della narrazione: modo e voce della narrazione**

Oltre alla dimensione spazio-temporale del discorso, il racconto può essere analizzato anche dal punto di vista del rapporto intercorrente tra le parti del patto narrativo - lettore/spettatore (narratario), voce narrante, personaggi -, che costituisce uno dei temi maggiormente dibattuti in narratologia. Nonostante il mezzo cinematografico tenda ad occultare i meccanismi di enunciazione narrativa, potendo assomigliare ad uno strumento di mera rappresentazione del reale, anche il film può essere definito come “enunciato” trasmesso da un “enunciatore”, l’istanza narrante, e diretto ad un “enunciatario”, il lettore/spettatore<sup>240</sup>. Per “istanza narrante” si allude convenzionalmente al soggetto, all’entità, incaricata dall’autore di organizzare il materiale narrativo e trasmettere il racconto, guidando il lettore attraverso il discorso: molto spesso lo si immedesima con un soggetto definito “narratore”, sebbene questo concetto si riveli impreciso se calato nel contesto cinematografico, per il semplice fatto che il flusso del racconto non è organizzato da un’unica persona ma da una collettività di professionisti (regista; sceneggiatore; camera-man; addetto al montaggio ecc..) e può essere veicolato, oltretutto dalla voce di un soggetto narratore, da un insieme di immagini, suoni, parole. etc...<sup>241</sup>

E’ ancora una volta all’opera di Genette che si deve guardare per comprendere quali siano le principali categorie di analisi dell’enunciazione narrativa, tenendo in considerazione tuttavia una basilare distinzione che lo stesso autore opera tra le categorie attinenti al “modo” in cui la storia viene narrata, le quali richiedono di individuare la voce narrante e la sua posizione rispetto alla narrazione stessa, e le categorie riguardanti la “prospettiva” della narrazione, attraverso le quali è possibile delineare le diverse posizioni che la voce narrante può assumere rispetto ai personaggi (punto di vista)<sup>242</sup>.

<sup>240</sup> “Nel cinema, così come pure nella letteratura, non esiste una scrittura di grado zero, totalmente oggettiva. Il testo si presenta sempre come testo, le marche dell’enunciazione possono essere deboli, sottili e nascoste, ma non sono mai assenti” (BERNARDI S., *Introduzione alla retorica del cinema*, p. 85). In realtà su questo specifico aspetto, nonostante nel libro si parli di “storie non narrate”, sembra concordare anche Chatman, il quale però ritiene che vi siano tipologie di testi in cui il livello di mediazione del narratore è minimo, non inesistente.

<sup>241</sup> Il punto è sottolineato da RONDOLINO G., TOMASI D., *Manuale del film*, Torino: Utet, 2000, p. 43 ss. individuano come nel testo filmico l’istanza narrante produce e gestisce il racconto in riferimento a tra livelli, quello delle immagini, mostrando, quello della colonna sonora, facendo sentire e quello dell’organizzazione del racconto, narrando.

<sup>242</sup> GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, p. 233 ss.

La differenza è peraltro ripresa dallo stesso Chatman:

“La differenza fondamentale fra “punto di vista” e voce narrativa è questa: il punto di vista è il luogo fisico o l’orientamento ideologico o la situazione pratica-esistenziale rispetto a cui si pongono in relazione gli eventi narrativi. La voce, al contrario, si riferisce al discorso o agli altri mezzi espliciti tramite i quali eventi ed esistenti vengono comunicati al pubblico. Punto di vista non significa espressione, significa solo la prospettiva secondo cui è resa l’espressione”<sup>243</sup>.

La voce narrante può essere classificata in base alla sua posizione rispetto al racconto (livello narrativo) ed in base alla sua posizione rispetto alla storia raccontata. In primo luogo, si parla di diversi livelli narrativi poiché ogni avvenimento raccontato tende a collocarsi su di un livello diegetico superiore rispetto a quello in cui si colloca l’atto narrativo in sé, potendosi dunque distinguere almeno tre livelli della voce narrante:

- 1) **narratore extradiegetico o esterno** (narratore di I grado): l’istanza narrativa si pone al di fuori del racconto primo (diegesi), alla pari dell’autore materiale, da tenersi in ogni caso distinto dalla soggettività del narratore<sup>244</sup>. A seconda del proprio rapporto con la storia può essere eterodiegetico, se racconta fatti altrui dei quali non è partecipe (racconto in terza persona) oppure omodiegetico, qualora narri vicende che lo abbiano investito come personaggio (ad esempio, quando la voce narrante si colloca in un momento temporale posteriore ai fatti narrati). Al cinema, un narratore extradiegetico può essere rintracciato in tutti i film in cui la narrazione delle vicende sia affidata ad una voce fuori campo, oppure accompagnata da didascalie, titoli, notazioni verbali dell’autore e visibili allo spettatore<sup>245</sup>.
- 2) **narratore intradiegetico o interno** (narratore di II grado): la voce narrante racconta i fatti all’interno di fatti narrati da un altro narratore e, pertanto, lo cogliamo nell’atto della narrazione. Può essere anch’esso eterodiegetico o omodiegetico, a seconda che narri fatti che lo riguardano o meno come personaggio della storia. Cinegiornali, immagini di pagine di giornale e radiogiornali spesso vengono utilizzati al fine di introdurre il racconto di II livello e, pertanto, possono definirsi narratori intradiegetici.
- 3) **narratore metadiegetico**: la voce narrante racconta l’atto narrativo riferito ad un’ulteriore voce narrante intradiegetica.

Sul piano delle relazioni tra voce narrante e storia, invece, deve necessariamente considerarsi la già accennata differenza tra:

---

<sup>243</sup> CHATMAN S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, p. 161.

<sup>244</sup> Secondo CHATMAN, inoltre, bisognerebbe distinguere anche l’autore effettivo del racconto dall’autore implicito, ossia dall’idea dell’autore materiale che il racconto ingenera nel narratorio.

<sup>245</sup> MARCHESI L., “Voci di Pasolini. L’uso della voice-over nel teatro e nel cinema di fiction”, in *Cuadernos de Filología Italiana*, n. 29, 2022, p. 49 ss.

- 1) **narratore eterodiegetico:** racconta una storia della quale non è partecipe
- 2) **narratore omodiegetico:** racconta una storia in qualità di personaggio della stessa, come protagonista (**autodiegetico**) o come mero testimone delle vicende che riguardano i personaggi principali (**alldiegetico**).

Quanto alla **prospettiva** della narrazione, ossia al punto di vista dal quale il narratore trasmette l'enunciato, Genette si basa sul concetto di *focalizzazione*, intesa come “filtro soggettivo attraverso cui passano le informazioni”<sup>246</sup>, per articolare le proprie riflessioni circa le possibili classificazioni dei rapporti tra istanza narrativa, narrazione e spettatore, nonché tra capacità conoscitive della voce narrante e dei personaggi della storia. Come sottolineato di recente da Sproccati:

“Con quest’ultimo termine, desunto ancora una volta dalla narratologia di Genette, deve essere indicato l’investimento di potere di analisi e di giudizio che il testo riserva (eventualmente) a un personaggio della storia, facendone in tal modo un alter-ego del fruitore (lettore o spettatore), ossia l’arbitro della corretta interpretazione che questi deve dare alle vicende narrate”<sup>247</sup>.

A livello di trasmissione della conoscenza, Genette distingue pertanto tre tipologie di focalizzazione del racconto:

- 1) **focalizzazione zero (racconto non focalizzato):** il narratore è esterno, onnisciente ed ha un livello di conoscenza dei fatti superiore a quello dei singoli personaggi. Si tratta del tipo di focalizzazione che più di tutte dà risalto alla soggettività del narratore, in quanto il racconto è trasmesso secondo l’occhio di quest’ultimo. In ambito cinematografico, l’onniscienza del narratore può emergere esplicitamente attraverso espedienti diversi come la voce fuori campo (voce *over* o extradiegetica), l’inquadratura di un narratore umano nell’atto di narrare le vicende (*camera look*), l’inserimento di una prolessi (*flashforward*), il montaggio alternato; allo stesso modo, lo sguardo del narratore può essere reso al destinatario anche in maniera implicita, lavorando principalmente sui profili stilistici del film e in particolar modo sull’utilizzo della macchina da presa, così da rendere “soggettiva” l’inquadratura<sup>248</sup>.
- 2) **Focalizzazione interna:** il narratore assume il punto di vista di un personaggio esprimendo soltanto ciò che quest'ultimo sa. Nel cinema la focalizzazione interna è ottenuta principalmente mediante l’inquadratura soggettiva, ossia l’inquadratura che raffigura gli

<sup>246</sup> BERNARDI S., “Sguardo”, in *Enciclopedia del cinema*, Treccani online, 2003 (ultimo accesso: 5 maggio 2023)

<sup>247</sup> SPROCCATI S., *Le strutture del linguaggio cinematografico*, p. 166.

<sup>248</sup> CECCONI G., *Il linguaggio cinematografico*, p. 104-105.

eventi e gli esistenti esattamente dalla posizione del personaggio e condizionati dai medesimi limiti, dalle medesime tensioni intraviste da quest'ultimo<sup>249</sup>. Tuttavia, si tratta di una categoria particolarmente problematica in quanto si può essere facilmente indotti a confondere il concetto di focalizzazione con quello di *ocularizzazione* e di *auricularizzazione*. Entrambi questi concetti sono stati elaborati da François Jost (1949)<sup>250</sup> come categorie di analisi indipendenti da quella della focalizzazione, poiché non si riferiscono tanto al livello di "conoscenza" del narratore rispetto a quello dei personaggi, quanto piuttosto al rapporto tra ciò che il narratore vede o sente rispetto a quello che i personaggi si presume possano vedere ed ascoltare dal proprio punto di vista<sup>251</sup>. Sono ricorrenti dei casi in cui l'istanza narrante mostra le immagini che solo il personaggio è in grado di vedere (inquadratura soggettiva), ma ciò non è sufficiente ad affermare che l'intero racconto sia a focalizzazione interna, dovendosi tenere in considerazione plurimi aspetti contemporaneamente come il sonoro, il montaggio visivo e sonoro ecc...

- 3) focalizzazione esterna:** il narratore conosce meno di quello che conoscono i personaggi e, non potendo accedere ai loro pensieri e stati d'animo, raffigura esclusivamente gli eventi esterni che li coinvolgono e di cui ha diretta percezione, senza<sup>252</sup>. È il tipo di focalizzazione prediletta dal cinema realista e neo-realista, in quanto volti alla pura e semplice rappresentazione della realtà oggettiva, nei quali si fa ampio ricorso alle inquadrature oggettive, che rappresentano una porzione di realtà senza alcun filtro e seguono gli eventi nel loro sviluppo lineare e cronologico (primi piani; piani-sequenza; inquadrature frontali; campi/controcampi)<sup>253</sup>.

### 3. L'adattamento cinematografico di un romanzo: teorie e tecniche di trasposizione

Con l'espressione *adattamento cinematografico del romanzo* si allude generalmente all'opera di trasposizione del materiale letterario sul piano audiovisivo. Fin dagli esordi della settima arte il cinema ha intravisto nella letteratura la principale fonte cui attingere ed il tema dell'adattamento cinematografico è stato pertanto investigato dai teorici del cinema, al fine di comprenderne la natura ed i procedimenti ad esso sottesi<sup>254</sup>. A livello generale può dirsi che

---

<sup>249</sup> DEGRADA E., "Soggettiva", *Enciclopedia del cinema*, Treccani online, 2003 (ultimo accesso 9 giugno 2023)

<sup>250</sup> JOST F., *L'oeil caméra. Entre film et roman*, Lione : Presses Universitaires, 1987

<sup>251</sup> JOST F. in *L'oeil caméra. Entre film et roman*, afferma che *ocularizzazione interna* è ciò che lo spettatore vede e ciò che il personaggio vede. A sua volta si distingue in: *ocularizzazione primaria* (immagini che recano in sé le tracce di qualcuno che guarda); *ocularizzazione secondaria* (alternanza di immagini dove una mostra il personaggio che guarda e l'altra ciò che è guardato); *ocularizzazione zero* (sguardo esterno alla diegesi).

<sup>252</sup> GENETTE G., *Figures III*, p. 236.

<sup>253</sup> CASETTI F. DI CHIO F., *Analisi del film*, p. 244.

<sup>254</sup> COSTA A., "Trasposizione", *Enciclopedia del cinema*, Treccani online, 2004 (ultimo accesso 15 maggio 2023).

l'indagine della comunità accademica si è sin da subito sviluppata lungo due direzioni specifiche e distinte: da una parte, si è tentato di mettere a fuoco l'essenza del fenomeno, analizzando l'adattamento come risultato finale di un determinato procedimento, del quale andavano comprese le qualità estetiche in rapporto al testo letterario e ai film basati su sceneggiature originali; dall'altra, l'attenzione è stata concentrata sull'adattamento come processo o insieme di procedimenti, riflettendo sulle tecniche che in concreto consentono di giungere al risultato finale<sup>255</sup>.

### 3.1. Adattamento come prodotto

Dal primo punto di vista, considerata anche la diversità degli approcci con i quali è possibile analizzare il film, sono state elaborate molteplici ipotesi sulla natura dell'adattamento e sul suo rapporto con la letteratura ed il cinema. Non essendo possibile ripercorrerle tutte, ci si concentrerà su alcuni punti che sembrano condivisi dagli studiosi e che permettono comunque di avere un'idea del tipo di fenomeno del quale si discute.

In primo luogo, nella prospettiva della semiologia del cinema, l'adattamento può esser fatto rientrare tra le forme di traduzione o, meglio, di interpretazione. È grazie alla riflessione di Roman Jakobson che nella seconda metà del Novecento si perviene ad una matura teorizzazione della traduzione e ad una possibile classificazione dell'adattamento cinematografico di un'opera letteraria. In particolare, nel saggio *Aspetti linguistici della traduzione* (1959) l'autore suddivide in tre categorie le possibili forme di traduzione (traduzione *endolinguistica*; traduzione *interlinguistica*; traduzione *intersemiotica*), qualificando l'adattamento cinematografico come *traduzione intersemiotica*, ovvero sia come interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un altro linguaggio<sup>256</sup>.

In senso analogo si è espresso in seguito il semiologo italiano Umberto Eco, configurando l'adattamento come “interpretazione di segni verbali per mezzo di un sistema di segni non verbali”<sup>257</sup>. Eco si muove in sostanza sulla base dello schema di Jakobson, ma apporta alcune significative modificazioni alla sua tripartizione, preferendo adottare il concetto di

---

<sup>255</sup> Si è ripresa, ai fini del presente lavoro, la distinzione operata da CORTELLAZZO S., TOMASI D., *Letteratura e cinema, Alfabeto letterario*, Milano: Laterza, 2006, p. 5 ss., in seguito fatta propria anche da HUTCHEON L., *Theory of Adaptation*, Abingdon, Oxon - New York: Routledge, 2006, p. 7 ss.

<sup>256</sup> JAKOBSON R., *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 57. Successivamente, il semiologo BETTETINI G., *Le trasformazioni del soggetto nella traduzione*, in *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano: Bompiani, 1984, p. 73, sembra tuttavia criticare la classificazione di Jakobson, osservando che la trasposizione cinematografica non può essere ridotta ad una mera operazione di replicazione dei significati per mezzo di significanti diversi, in quanto ogni opera, letteraria e cinematografica, è basata anche su una precisa strategia comunicativa che viene obbligatoriamente modificata con l'adattamento.

<sup>257</sup> ECO U., *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Firenze-Milano: Giunti Editore-Bompiani, 2017 p. 225

*interpretazione*, piuttosto che quello di *traduzione*, in quanto convinto che qualsiasi opera di traduzione comporti pur sempre e in minimo grado una interpretazione del testo di provenienza<sup>258</sup>. Per identificare la categoria della traduzione intersemiotica, alla quale Jakobson aveva ricondotto la trasposizione cinematografica dell'opera letteraria, l'autore utilizza il concetto di *trasmutazione* o *adattamento*, sottolineando che:

“L'adattamento costituisce sempre una presa di posizione critica – anche se incosciente, anche se dovuta a imperizia piuttosto che a scelta interpretativa consapevole. Naturalmente anche una traduzione propriamente detta implica, con una interpretazione, una posizione critica (...). Ma nella traduzione l'atteggiamento critico del traduttore è appunto implicito, tende a non mostrarsi, mentre nell'adattamento diventa preponderante, e costituisce il succo stesso dell'operazione di trasmutazione”<sup>259</sup>.

Eco in conclusione conferma che l'adattamento cinematografico consiste in una traduzione intersemiotica, suggerendo tuttavia, che qualsiasi forma di traduzione intersemiotica implichi in ogni caso una qualche trasformazione del testo originario, con ciò evidenziando un punto che invece risultava alquanto discusso: il prodotto dell'adattamento deve pur sempre essere considerato come un'opera d'arte autonoma rispetto al testo letterario dal quale è tratta<sup>260</sup>.

Questa specificazione è fondamentale ed introduce al secondo aspetto che si vuole qui brevemente trattare, riguardante il rapporto tra film e letteratura adattata. Perlomeno fino ai tempi recenti, infatti, la tendenza è stata quella di analizzare l'adattamento a partire esclusivamente dal testo letterario, nonché di formulare un giudizio in base al livello di “fedeltà” della trasposizione cinematografica al romanzo adattato, quasi ad affermare la superiorità del romanzo e a negare che il film potesse avere di per sé delle caratteristiche estetiche intrinseche<sup>261</sup>. Come ricordato da Tomasi e Cortellazzo:

“Alla cattiva abitudine procedurale del partire esclusivamente dal testo letterario (meglio se è un capolavoro), se ne aggiunge una seconda relativa a una discutibile attribuzione di valore al concetto di fedeltà. Molti discorsi sull'adattamento (anche se non sempre i più qualificati) si fondano sul luogo comune secondo cui una buona trasposizione deve essere innanzitutto una buona audiovisualizzazione del testo scritto. La conseguenza di questo modo di pensare è immediata:

---

<sup>258</sup> Eco suddivide le forme di interpretazione in: *interpretazione per trascrizione*, una forma di sostituzione automatica nella quale alcun ruolo è giocato dall'interpretazione soggettiva e dal contesto di enunciazione (alfabeto Morse); *interpretazione intrasistemica*, suddivisa a sua volta in *intrasemiotica* (all'interno di altri sistemi semiotici) e *intra-linguistica* (interna ad una stessa lingua naturale); *interpretazione intersistemica*, la quale può avvenire con variazioni di sostanza in altri sistemi semiotici oppure con mutazioni di materia (ECO U., *Dire quasi la stessa cosa*, p. 23)

<sup>259</sup> ECO U., *Dire quasi la stessa cosa*, p. 397.

<sup>260</sup> COSTA A., “Trasposizione”.

<sup>261</sup> CORTELLAZZO S., TOMASI D., *Letteratura e cinema*, p. 10.



l'opera letteraria di partenza è così il sito di un valore ideale al quale il film deve avvicinarsi il più possibile (il che lascia implicitamente, ma neanche poi troppo, pensare alla permanenza di un inevitabile scarto a tutto vantaggio della letteratura sul cinema. (...) l'adattamento va pensato come un nuovo testo che può scegliere sì il partito della fedeltà (anche se una fedeltà assoluta nel passaggio da un'opera scritta a una audiovisiva non può esistere), ma che comunque reinventa il testo adattato, privilegiandone alcuni aspetti invece che altri, variandone componenti diegetiche, tematiche, narrative, proponendone in sostanza una lettura, un'interpretazione che potrebbe anche coglierne del testo di partenza aspetti nuovi o trascurati dalle letture critiche dominanti (ed è qui che l'indifferenza degli studiosi di letteratura alle problematiche dell'adattamento potrebbe essere messa in discussione)"<sup>262</sup>.

Ad oggi, può dirsi che il risultato auspicato dagli autori sia stato sicuramente raggiunto nell'ambito della critica letteraria e di quella cinematografica. Nell'opera *Theory of Adaptation* (2006), focalizzata in termini generali sul processo di trasposizione da un *medium* ad un altro, la critica letteraria statunitense Linda Hutcheon non solo mostra di condividere pienamente quanto espresso da Tomasi e Cortellazzo in merito alle modalità di analisi dell'adattamento e all'indipendenza del film rispetto al romanzo adattato, ma coglie la peculiarità che rende l'adattamento un prodotto artistico autonomo proprio nell'interconnessione che il processo di trasposizione istituisce tra il film e il romanzo:

“When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works. (...) This is not to say that adaptations are not also autonomous works that can be interpreted and valued as such; as many theorists have insisted, they obviously are. This is one reason why an adaptation has its own aura, its own “presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be. To interpret an adaptation as an adaptation is, in a sense, to treat it as what Roland Barthes called, not a “work,” but a “text,” a plural “stereophony of echoes, citations, references” (1977: 160). Although adaptations are also aesthetic objects in their own right, it is only as inherently double- or multilaminated works that they can be theorized as adaptations. An adaptation's double nature does not mean, however, that proximity or fidelity to the adapted text should be the criterion of judgment or the focus of analysis. For a long time, “fidelity criticism,” as it came to be known, was the critical orthodoxy in adaptation studies, especially when dealing with canonical works such as those of Pushkin or Dante. Today that dominance has been challenged from a variety of perspectives and with a range of results”<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> CORTELLAZZO S., TOMASI D., *Letteratura e cinema*, p. 11.

<sup>263</sup> HUTCHEON L., *Theory of Adaptation*, p. 6.

Rifiutare la possibilità di giudicare l'adattamento in base al grado di fedeltà non significa però negare il fatto evidente che l'adattamento implichi una comparazione con il testo di origine e che l'analisi del film debba guardare anche al romanzo da cui è tratto, bensì che il punto di partenza dell'analisi comparativa debba essere il film o, comunque, che il romanzo non debba essere considerato un modello ideale da replicare alla lettera. La fedeltà all'originale non può costituire il metro di giudizio dell'adattamento ma può essere uno dei profili da analizzare sulla base di un confronto approfondito tra le strutture narrative, l'universo diegetico e le articolazioni discorsive dei due testi narrativi<sup>264</sup>. Può quindi essere utile ripercorrere brevemente le principali classificazioni operate dagli studiosi, tenendo tuttavia a mente che la precisione delle distinzioni tende spesso a perdersi nella prassi. A tal proposito, una classificazione tradizionale dei rapporti tra film e romanzo è quella fornita da Dwight Swain, che propone una tripartizione in: (1) adattamento fedele: il film segue passo passo l'articolazione narrativa del romanzo; (2) adattamento parziale: il film riprende le scene fondamentali nell'ottica dello sviluppo del racconto; (3) adattamento libero: pur ispirandosi ad alcuni passaggi e elementi del romanzo, il film muta sensibilmente l'articolazione narrativa del romanzo, presentandosi come un'opera nuova<sup>265</sup>. In seguito, Dudley Andrew ha parlato invece di *fidelity of transformation*, *intersection* e *borrowing*: la prima tipologia di adattamento si potrebbe tradurre come fedeltà nella trasposizione e implica il rispetto del contenuto semantico e dell'ordine narrativo; la seconda tipologia, quella dell'intersezione, consiste nel riprodurre solo alcune parti del romanzo, omettendone o aggiungendone altre; in caso di *borrowing*, invece, l'adattamento non è fedele e si richiama soltanto a un nucleo narrativo preesistente nella mente dello spettatore<sup>266</sup>.

Provando a riassumere quanto detto, al regista si propongono tre possibili soluzioni:

- 1) replicare l'ordine degli eventi del romanzo, sacrificando dove necessario la specificità del linguaggio filmico
- 2) discostarsi dall'opera letteraria, costruendo la sceneggiatura sulle scene centrali dell'opera letteraria, le quali vengono rielaborate in funzione dello sviluppo del racconto filmico secondo il punto di vista prescelto dal regista (se lo ritiene necessario, il regista può anche

---

<sup>264</sup> CORTELLAZZO S., TOMASI D., *Letteratura e cinema*, p. 13.

<sup>265</sup> SWAIN D., V., *Film Scriptwriting*, London – Boston: Focal Press, 1984. In precedenza, una teoria analoga era stata proposta da GEOFFREY W., *The Novel and the Cinema*, Cranbury: Associated University Press, 1975, p. 222 ss., il quale classificava i tipi di adattamento in *transposition* (il romanzo viene proposto direttamente sullo schermo con un'interferenza apparentemente minima), *commentary* (l'originale è alterato in alcuni aspetti); *analogy* (il film si allontana sensibilmente dal romanzo).

<sup>266</sup> ANDREW D., *Concepts in Film Theory*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 98-104. Per un quadro completo delle possibili tassonomie v. BATTISTI C., *La traduzione filmica*, p. 63. e SLETHAUG G. E., *Adaptation Theory and Criticism*, Londra: Bloomsbury, 2014, p. 3 ss.

aggiungere nuovi episodi, può modificare la struttura generale e il tono dell'opera originaria per offrire allo spettatore una personale interpretazione del testo).

- 3) selezionare solo alcuni elementi dell'opera originaria per elaborare una sceneggiatura quasi originale.

### 3.2. L'adattamento come processo

Per adattare è necessario disporre di un'opera scritta e ridarle vita non solo utilizzando procedimenti di trasformazione scritturale caratteristici del cinema (la sceneggiatura e i dialoghi), ma anche e soprattutto utilizzando procedimenti che rientrano nel campo della messa in scena cinematografica (montaggio, fotografia, scenografia ecc.)<sup>267</sup>.

L'adattamento si presenta come un lavoro collettivo, in cui la sceneggiatura serve a orientare il regista (nel caso in cui quest'ultimo non sia anche sceneggiatore) che a sua volta orienta gli attori e i collaboratori o co-autori, facendoli interfacciare con il testo stesso della sceneggiatura; in questi termini il regista può essere visto come una specie di direttore d'orchestra che si serve della sceneggiatura come spartito per coordinare la sua *troupe*<sup>268</sup>.

La sceneggiatura è il testo scritto che precede la realizzazione vera e propria di un film — che sia o no un adattamento — ed è una forma di scrittura dove la narrazione dell'opera cinematografica viene divisa in scene. Comprende dialoghi, descrizioni dell'ambiente e indicazioni delle azioni che i personaggi devono svolgere. La scrittura della sceneggiatura differisce da altre forme letterarie in quanto è un elaborato che deve essere tradotto per immagini; è caratterizzato da uno stile asciutto e sintetico, funzionale alla lavorazione tecnica del film, con alcuni riferimenti alla psicologia dei personaggi e ai loro stati d'animo. La sceneggiatura può nascere da un'idea originale ed inedita e in questo caso si tratta di sceneggiatura "originale", oppure, come nel caso dell'adattamento cinematografico, può basarsi su storie tratte da un libro e si tratta di sceneggiatura "non originale"<sup>269</sup>.

La scelta del regista di realizzare un adattamento cinematografico può essere influenzata da una molteplicità di motivazioni. Innanzitutto, si può dire che la sua scelta è sicuramente legata al suo personale modo di vedere, giudicare e apprezzare le cose: il regista sceglie l'opera per omaggiarla o anche perché convinto sostenitore del messaggio che essa vuole trasmettere al narratario. Un'altra importante motivazione è la notorietà dell'opera letteraria poiché il film disporrà già in partenza di una immediata riconoscibilità e susciterà una forte attenzione da

---

<sup>267</sup> SABOURAUD F., *L'adattamento cinematografico*, Torino: Lindau, 2007, p. 3.

<sup>268</sup> NICOSIA A., *Il romanzo arabo al cinema*, p.22.

<sup>269</sup> Quando le storie sono tratte da un romanzo devono essere acquistati i diritti di adattamento, ovvero i *property*. Talvolta accade che gli autori dei testi da cui i film sono tratti vengano chiamati a collaborare come sceneggiatori del film.

parte del pubblico che la conosce. Infine, un ultimo fattore può essere considerato quello della durata, dal momento che la scelta ricade solitamente su romanzi relativamente, brevi per evitare stravolgimenti dell'ordine delle scene. La trasposizione audiovisiva di un'opera letteraria è dunque il risultato di una serie di scelte dettate in parte dallo stile di un determinato autore, in parte dai vincoli legati alla peculiarità del linguaggio cinematografico e da ragioni di profitto economico<sup>270</sup>.

Le strategie di manipolazione che possono essere usate per realizzare un adattamento sono molteplici e si distinguono in un certo senso per la loro invasività. Di seguito, si tenterà di esporre, da quelle meno invasive a quelle più invasive, le principali operazioni che vengono adottate dal regista durante il processo di elaborazione di un adattamento<sup>271</sup>:

- **taglio** (riduzione): adattare è soprattutto una questione di tempo, come suggerisce lo stesso termine “adattamento”, spesso accostato a quello di “riduzione”. È pressoché impossibile, infatti, che un lungometraggio della durata standard riesca a contenere tutti gli elementi narrativi presenti in un'opera letteraria, rendendosi spesso necessaria l'eliminazione o l'abbreviazione di determinati elementi del testo letterario ritenuti superflui o non essenziali per lo sviluppo del racconto filmico.
- **aggiunta**: operazione opposta al taglio, consiste nell'addizione di elementi che non sono presenti nell'opera letteraria. Questa scelta è dettata dalla volontà del regista di soffermarsi su alcuni dettagli quali, per esempio, l'abbigliamento dei personaggi o i suoi dettagli fisici. È importante ricordare del resto che abito, acconciatura, trucco, accessori o determinati dettagli fisici contribuiscono a caratterizzare i diversi personaggi e completano il ruolo dell'attore in relazione all'ambiente, all'epoca e al genere di pellicola.
- **condensazione**: è l'operazione che consiste nella riduzione di elementi presenti nell'opera letteraria. Avviene quando, per esempio, vari personaggi vengono riuniti in una singola figura oppure quando diversi eventi o azioni, che occuperebbero nel film un periodo di tempo troppo lungo, vengono sintetizzati in brevi sequenze.
- **espansione**: alcuni elementi dell'opera di partenza subiscono una dilatazione nel film. Generalmente ad essere coinvolte sono situazioni “chiave” del testo letterario.
- **variazione**: si ha quando elementi del testo letterario sono presenti anche nel film ma in forma diversa. Questa operazione è molto invasiva perché può portare a uno sconvolgimento dell'intreccio.

---

<sup>270</sup> In generale, uno studio approfondito sulle motivazioni dell'adattamento, a prescindere dal *medium* di provenienza e di destinazione lo si trova in HUTCHEON L., *Theory of Adaptation*, p. 85-92.

<sup>271</sup> Sulle operazioni che vengono adottate durante il processo di adattamento cinematografico v. CORTELLAZZO S., TOMASI D., *Letteratura e cinema*, pp. 21-25.

- **spostamento**: è un'operazione che consiste nel cambio di ordine degli eventi che compongono l'intreccio e prevede l'anticipazione o il rinvio. Così come la variazione, anche questo tipo di procedura è molto invasiva rispetto all'ordine degli eventi fissato dal romanzo.

Ciò detto, è evidente che le procedure fin qui esposte incidano prevalentemente sulla dimensione temporale del racconto letterario. Per quanto concerne lo spazio e il sonoro, le tecniche di adattamento sostanzialmente coincidono con quelle in precedenza riferite con riguardo alla definizione dello spazio filmico, considerato che in un'opera letteraria la configurazione degli spazi e dei suoni è sostanzialmente affidata in gran parte all'immaginazione dello spettatore, non essendoci dunque un preciso termine di comparazione<sup>272</sup>.

---

<sup>272</sup> A differenza del teatro, però, Frédéric Sabouraud sostiene che: "Il quadro cinematografico aggiunge una dimensione specifica: esso utilizza l'articolarsi fra primo piano e sfondo nella medesima immagine oppure il montaggio per creare la distanza fra i personaggi, i rapporti di potere, rivelare ciò che li separa mentalmente" (SABOURAUD F., *L'adattamento cinematografico*, p. 37).

## Capitolo III

# Analisi dell'adattamento cinematografico del romanzo Sharaf di Şun' Allāh Ibrāhīm

### 1. Şun' Allāh Ibrāhīm: biografia e produzione letteraria

Şun' Allāh Ibrāhīm è nato al Cairo nel 1937, da un funzionario statale sessantenne e dalla sua seconda moglie, un'infermiera molto più giovane inizialmente assunta dalla famiglia per assistere la precedente moglie paralizzata. Già durante l'infanzia l'autore si mostrava notevolmente interessato alla letteratura, in particolare a quella straniera, rifugiandosi molto spesso nella lettura di *feuilleton* europei, come *Robin Hood* e *I Tre Moschettieri* e provando ad esercitarsi nella scrittura e nella traduzione. È all'età di tredici anni che, dopo essersi trasferito con la famiglia in un villaggio prossimo all'Università del Cairo, Şun' Allāh Ibrāhīm vince il terzo premio in un concorso letterario, presentando un racconto intitolato *al-'Asl wa-al-şūra* ("L'originale e la copia", 1950), in seguito definito dallo stesso autore come "profetico" per la capacità di riassumere la tensione tra realtà e narrazione che contraddistinguerà le sue opere più mature<sup>273</sup>. Nel 1952, nel contesto dei moti rivoluzionari che portarono alla caduta della monarchia e all'insediamento del nuovo regime, Şun' Allāh Ibrāhīm prendeva attivamente parte alle proteste, sperimentando per la prima volta nella propria vita un'esperienza, la prigionia, che diverrà un tema ricorrente nei suoi romanzi. Dopo una breve e inconcludente parentesi di studi in giurisprudenza presso l'università del Cairo (1952-1956), l'autore decise di focalizzarsi esclusivamente sulla propria passione per la politica e per il giornalismo, frequentando in particolare ambienti vicini alla sinistra egiziana, oltre ad ampliare i propri orizzonti letterari e venire in contatto con alcuni poeti e letterati che in seguito sarebbero diventati particolarmente influenti (Bahā' Tāhir, Yūsuf Idrīs, 'Ihsān 'Abd al-Quddūs (1919-90). In questa fase storico-politica di transizione verso l'ascesa al potere di Nasser, si avvicinò in particolare all'organizzazione comunista *Ḥadithu*<sup>274</sup>, venendo arrestato in plurime occasioni per il proprio attivismo politico in favore dei gruppi comunisti repressi e costretti progressivamente al silenzio dal regime di Nasser negli ultimi anni degli anni Cinquanta. Nonostante la rivoluzione degli Ufficiali Liberi del 1952 fosse stata appoggiata dalle fazioni apertamente marxiste e in parte anche dalle frange islamiste dei Fratelli Musulmani, Nasser proseguì già nei primi anni sulla strada di

---

<sup>273</sup> Come riportato da STARKEY P., *Sonallah Ibrahim. Rebel With a Pen*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016, p. 18, l'autore, in *Yawmiyāt al-Wāḥāt*, p. 9-10, afferma quanto segue: "I didn't know at the time that my whole life would revolve around this difficult comparison, and the continuing attempt to reconcile the ideal with the real."

<sup>274</sup> L'associazione aveva in realtà supportato la rivoluzione degli Ufficiali Liberi, per poi criticare il regime di Nasser soltanto a partire dal 1953, quando il governo era arrivato a sospendere la rivista edita dall'associazione e, in seguito, ad arrestare i suoi dirigenti.

una loro progressiva emarginazione sul piano politico, conscio del pericolo che i movimenti rappresentavano per la costruzione del sogno pan-arabista, resi evidenti dalla rivoluzione che, nel 1958, aveva determinato la caduta del regime iracheno e la sua sostituzione con un governo di stampo comunista. Ed è proprio al fine di evitare l'insorgere di una rivoluzione analoga a quella irachena che il 1 gennaio 1959 il dittatore egiziano ordinava lo scioglimento del neo-costituito Partito Comunista Egiziano e, dinanzi al rifiuto del partito di porre fine alle proprie attività, disponeva l'arresto dei suoi membri più noti e, pertanto, anche di Ṣun' Allāh Ibrāhīm.

L'autore veniva sommariamente condannato a sette anni di detenzione e lavori forzati per cospirazione contro il regime, di cui cinque trascorsi in svariate prigioni, tra le quali va menzionata in particolare quella di *al-Wāḥāt* per la sua peculiare struttura, che è stata fonte d'ispirazione per l'ambientazione del romanzo *Sharaf*: tale carcere, caratterizzato da un regime detentivo particolarmente severo, era infatti suddiviso in quattro sezioni, di cui la prima ospitava i comunisti detenuti senza alcuna condanna, la seconda i comunisti condannati dal Tribunale, la terza i seguaci dei Fratelli Musulmani e la quarta i criminali comuni. Di quest'esperienza l'autore ha voluto fornire un'autentica raffigurazione, annotando i propri pensieri e le proprie riflessioni sulla prigionia in una serie di diari pubblicati solo nel 2003, sotto il titolo *Yawmiyāt al-Wāḥāt* ("Diari di al-Wāḥāt"), scritti nel corso degli ultimi due anni di detenzione sul retro di alcuni pacchetti di sigarette. Questi appunti non solo permettono di comprendere le dure condizioni dei detenuti politici al tempo della dittatura di Nasser, ma testimoniano anche il crescente interesse di Ṣun' Allāh Ibrāhīm per la letteratura e la scrittura, quali uniche forme d'arte che consentivano a un prigioniero di sentirsi libero e superare idealmente le sbarre<sup>275</sup>.

Nel 1964 verrà finalmente rilasciato sulla base di una decisione assunta dal regime per favorire e rinsaldare i rapporti instaurati nel corso di quegli anni tra l'Egitto e l'Unione Sovietica, in vista di una visita ufficiale del presidente Nikita Kruscev per l'inaugurazione della Grande Diga di Aswan<sup>276</sup>. Gli anni che seguirono alla sua liberazione furono probabilmente i più fecondi dal punto di vista letterario: è in questi anni che, disilluso dagli orientamenti altalenanti dei comunisti egiziani, egli abbandona la propria passione politica per dedicarsi devotamente ed esclusivamente alla scrittura, facendo tesoro dell'esperienza formativa del carcere e traendone spunto per strutturare alcuni dei suoi romanzi più conosciuti. Nello scritto posto a chiusura del libro che raccoglieva i pensieri e gli appunti raccolti in prigione, pubblicato integralmente nel 2005, l'autore scrive:

---

<sup>275</sup> DIMEO D. F., *Committed To Disillusion. Activist Writers in Egypt in the 1960s-1980s*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2016, p. 156.

<sup>276</sup> La costruzione della Diga di Aswan, infatti, era stata finanziata principalmente grazie al supporto finanziario dell'Unione Sovietica, che aveva provveduto a inviare anche i propri tecnici e ingegneri, dopo che Nasser aveva rifiutato le proposte inglesi e statunitensi (STARKEY P., *Sonallah Ibrahim. Rebel With a Pen*, p. 53).

“My organisational connection with Haditu ceased from the moment of my release without any conscious decision on either side. Neither of us made any effort for the other. After that, I took no part in the Socialist Union or in the avant-garde organisation, nor did I attend any of the conferences of the . . . committee headed by Kamal Rifat or his deputy Muhammad. Nusayr. No one invited me to any of these things, for I was not important enough. I also had my own agenda. In the room in Heliopolis, and the rooms that followed it, I was contemplating the biggest adventure I had undertaken in my life: to be a writer<sup>277</sup> .

Dopo una breve parentesi dedicata allo studio collettivo delle condizioni dei lavoratori di Aswan, Ṣun‘ Allāh Ibrāhīm pubblicherà nel 1966 quello che è riconosciuto essere il suo primo capolavoro, che ne segnerà il successo: *Tilka al-Rā’iḥa* (“Quell’odore”). Si tratta di un romanzo breve, di sole trentasei pagine, che descrive le vicende vissute da un prigioniero in seguito alla sua liberazione condizionale e il suo tentativo di ricostruire la propria vita ed il proprio passato nel giornalismo e nella scrittura, in un contesto urbano, quello del Cairo, profondamente mutato e caratterizzato dall’apatia, capace di inghiottire lo stesso protagonista<sup>278</sup>. Il senso di alienazione e apatia vissuto dal protagonista viene reso dall’autore mediante l’impiego di una tecnica narrativa particolarmente innovativa per il tempo: nello specifico, manca un qualsiasi riferimento che permetta di contestualizzare con precisione lo spazio e il tempo del racconto; non vi è una suddivisione in capitoli e l’intreccio non segue un ordine o una logica ben precise; gli eventi sono riferiti da una voce narrante omodiegetica con focalizzazione esterna in alcuni tratti del racconto; i periodi sono molto brevi, quasi “telegrafici” e combinati con elementi intertestuali e con dialoghi. Questo stile narrativo, secondo la critica, si poneva in controtendenza rispetto ai canoni tradizionali della prosa araba e, sotto altro punto di vista, contribuiva efficacemente a occultare nel racconto qualsiasi emozione o sentimento del protagonista, focalizzando l’attenzione sulle sue azioni e sul suo rapporto con l’ambiente circostante e descrivendo in maniera meccanica anche scene (come quelle a sfondo sessuale) solitamente accompagnate da un minimo approfondimento psicologico<sup>279</sup>. Per questi motivi e per la crudezza delle tematiche trattate il romanzo incontrava forti resistenze da parte della critica<sup>280</sup> e della stessa censura statale, che provvedeva ad ordinare

---

<sup>277</sup> *Yawmiyāt al-Wāḥāt*, p. 196.

<sup>278</sup> Questo senso di disillusione politica, in realtà, contraddistingue gran parte degli scrittori “impegnati” della generazione degli anni ’60.

<sup>279</sup> STARKEY P., *Sonallah Ibrahim. Rebel With a Pen*, p. 44-45.

<sup>280</sup> Il celebre editore Yaḥyā Ḥaqqī (1905–1992), nel giornale *al-Majalla* (“La rivista”), definiva a tratti “disgustoso” il romanzo di Ibrāhīm: “I am still upset by this short novel whose reputation has been spreading through literary circles



la confisca dei volumi stampati l'anno seguente. Ciò non impediva tuttavia al volume di circolare all'estero, tanto da essere tradotto in inglese prim'ancora di essere pubblicato ufficialmente in Egitto, ben vent'anni dopo la sua pubblicazione, nel 1986<sup>281</sup>. Ad oggi viene considerato come una delle opere principali della "letteratura delle carceri" (*adab al-sujūn*), ovverosia quel filone della letteratura egiziana che ha mostrato di voler approfondire in tutte le sue sfaccettature l'esperienza della prigionia, toccata con mano direttamente da una parte degli scrittori della generazione degli anni '60<sup>282</sup>.

Il romanzo seguente a *Tilka al-Rā'ihā*, segna tuttavia un'evoluzione dello stile narrativo di Ṣun' Allāh Ibrāhīm, se non un vero e proprio cambiamento, seguito peraltro ad un periodo di esilio trascorso dall'autore in Libano, in Germania e in Unione Sovietica. In *Najmat Aghuṣtus* ("Stella d'agosto", 1974) lo scrittore mostra di voler portare a compimento gli studi precedentemente svolti sulla costruzione della grande diga di Aswan<sup>283</sup>, sviluppando un racconto che per stile riprende alcuni elementi del precedente lavoro (lo stile "telegrafico", la manipolazione dell'intreccio attraverso frequenti flashback) ma che se ne distanzia per complessità e struttura. Il romanzo ha per oggetto, nella prima parte, la visita di un giornalista al sito di costruzione della grande Diga, concentrandosi in particolare sulle condizioni dei lavoratori e sul personale proveniente dall'Unione Sovietica, mentre, nella seconda parte, descrive la visita dello stesso giornalista ad alcuni templi egizi che il progetto della diga prevedeva di riposizionare in altro luogo, per non essere sommersi dal lago artificiale. A livello di struttura il lavoro presenta un unico livello narrativo ed è suddiviso in due parti, di cui solo la prima divisa in quattro capitoli, separate tra loro da un originale flusso di coscienza di ben dodici pagine focalizzato essenzialmente sul tema del "potere" quale elemento di congiunzione tra le diverse parti del racconto e, idealmente, tra diversi periodi della storia egiziana (il passato preislamico; la

---

recently. It would have been worthy of being considered among the best of our literature had its author not slipped into error, out of foolishness and decadent taste. He did not find it sufficient to present us with the hero as he is masturbating (had it been limited to this then it would have been relatively easy to bear). No, he went beyond that to describe the hero's return home one day later to see the traces of semen spilled on the ground. I found this physiological description truly disgusting, and it left such an ill effect on me that I could not appreciate the story in the slightest, despite the outstanding skill evident in it. I am not attacking it in terms of its moral aspects, but rather on the basis of its flawed sensibility and vulgarity. This is a shameful repulsiveness which must be checked, and which the reader must be spared from having to swallow." (Citato in MEHREZ S., *Egypt's Culture Wars*, Milton Park, Abingdon, Oxon - New York: Routledge, 2008, p. 281, nt. 16)

281 Il romanzo è stato tradotto in inglese nel 1971 da Denys Johnson-Davies (*The Smell of It and Other Stories*, Londra: Heinemann) e nel 2013 da Robyn Creswell (*That Smell, and Notes from Prison*, New York: New Directions Books).

282 In merito alla letteratura delle "carceri" v. BENIGNI E., *Il carcere come spazio letterario. Ricognizione sul genere dell' adab al-suḡūn nell'Egitto tra Nasser e Sadat*, Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2009, p. 17 ss. e TALEGHANI R. S., "Writing Against the Regime", in WESTALL C., KELLY M. (a cura di), *Prison Writing and the Literary World: Imprisonment, Institutionalization, and Questions of Literary Practice*, Abingdon, Oxon - New York: Routledge, 173 ss. Per una rassegna delle principali opere che rientrano in questo filone letterario si veda anche PISTONO F., "L'adab al-suḡūn nell'Egitto contemporaneo", in *Rivearabe.it*, 6 febbraio 2022 (ultimo accesso 15 giugno 2023).

283 In precedenza, un resoconto del proprio precedente viaggio alla diga di Aswan era stato pubblicato nel 1967, con il titolo *Insān al-sad al-ālī* ("Uomo dell'alta diga").

costruzione della Diga). Inoltre, va osservato che il “carattere” del narratore emerge più chiaramente rispetto a *Tilka al-Rā’iḥa*, dal momento che il protagonista deve confrontarsi non solo con la noia e l’apatia dell’ambiente cairota, ma anche interagire fisicamente con i pericoli reali presenti nel luogo in cui la storia si svolge; inoltre, vi è una più marcata interazione, anche psicologica, con gli altri personaggi, che permette di risalire alle sensazioni provate dal protagonista. Anche sul piano tematico, inoltre, gli argomenti precedentemente trattati vengono ampliati sensibilmente: il romanzo vuole infatti trasmettere il contrasto tra la grandiosità del progetto nasseriano e le misere condizioni dei lavoratori e delle popolazioni rurali, non mancando tuttavia di focalizzarsi, in modo sarcastico e polemico, anche sui rapporti tra Egiziani e Sovietici, tra Egitto e Unione Sovietica<sup>284</sup>.

Il culmine della maturità letteraria, tuttavia, è stato raggiunto dall’autore solo sette anni più tardi, nel 1981, con la pubblicazione di *al-Lajna* (“La commissione”). A differenza delle altre due opere, la trama del romanzo in questione è puramente finzionale/fantastica, sebbene intrisa di elementi simbolici capaci di rinviare al difficile contesto socioeconomico causato dalla politica sadatiana dell’*infitāh* ed al senso di tradimento vissuto dagli intellettuali dell’epoca<sup>285</sup>. Ad essere narrate sono in particolare le vicende di un intellettuale anonimo convocato di fronte ad una occulta e misteriosa Commissione d’Indagine, che non si comprende se coincida o meno con un organo statale<sup>286</sup>, per rispondere seduta stante ad alcune domande, per le quali aveva dovuto prepararsi durante tutto l’anno precedente, per un motivo sconosciuto al lettore. In un primo momento, la Commissione richiede al protagonista di illustrare il motivo per cui il secolo in corso avrebbe dovuto essere ricordato; domanda cui lo stesso risponde indicando la “Coca-cola”, quale simbolo della dominazione delle multinazionali e della subordinazione dello Stato alle logiche capitalistiche. In un secondo momento, gli sarà chiesto di illustrare da una propria prospettiva la grandezza della Piramide di Giza. Infine, aspetto centrale del romanzo, la Commissione invita nuovamente il protagonista ad individuare la “personalità” più brillante del mondo arabo, figura che egli rintraccia in un anonimo “Dottore”, ossia un imprenditore che egli aveva notato nella pubblicità di una banca egiziana-statunitense, coinvolto in atti di corruzione, traffico di armi e affari con Israele. Tale ultima scelta non sarà tuttavia approvata dalla Commissione e, dopo un salto temporale nel quale si intuisce che il protagonista ha ucciso un membro della Commissione per legittima difesa, la stessa condannerà l’intellettuale ad auto-divorarsi; scena, quest’ultima, posta in chiusura del romanzo. Caratterizzato da una struttura semplice e un intreccio

---

<sup>284</sup> STARKEY P., *Sonallah Ibrahim. Rebel With a Pen*, p. 65.

<sup>285</sup> V. Cap. I.

<sup>286</sup> AVALLONE L., “L’invisibile senso della realtà ne La commissione di Sonallah Ibrahim”, in *Elephant & Castle, Il segreto*, n. 20, 2019, p. 9-10.

assolutamente lineare dal punto di vista temporale, privo di espedienti come l'analessi o il flusso di coscienza, il romanzo è stato positivamente accolto dalla critica, tanto da essere tradotto in quasi tutte le principali lingue europee<sup>287</sup>, per la capacità di raffigurare criticamente il rapporto di assoluta subordinazione dell'intellettuale rispetto allo Stato e alle élite economiche sovranazionali, grazie alla combinazione di elementi satirici e situazioni inverosimili, alcune volte persino disgustose<sup>288</sup>.

Negli anni successivi, durante il regime di Hosni Mubarak, Ṣun‘ Allāh Ibrāhīm si è distinto per ulteriori opere caratterizzate da un approccio ferocemente critico nei confronti della società, delle strutture di potere statali e internazionali, affidando spesso il racconto di un Egitto post-rivoluzionario disilluso, frustrato e schiavo dei modelli capitalistici occidentali a protagonisti che spesso assumono le sembianze dell'“anti-eroe”. I romanzi pubblicati in seguito a *al-Lajna*, sebbene rivelino delle sperimentazioni a livello di struttura (che in alcuni diviene più complessa), voce narrante (in alcuni casi il narratore omodiegetico presente nelle prime opere è sostituito da un narratore onniscente) e focalizzazione (passaggio alla focalizzazione esterna), da un lato riprendono le tematiche centrali dei romanzi precedenti (la frustrazione sessuale; la critica sociale e politica; la critica al consumismo), dall'altro mantengono alcuni di quelli che erano divenuti i tratti distintivi dello stile narrativo dell'autore, come l'esilità della trama, l'impiego di frasi estremamente brevi per conferire un senso di “disumanizzazione” della realtà, l'inserimento di riferimenti autobiografici, l'ampio utilizzo della tecnica dell'intertestualità, lo scarso sviluppo dei personaggi diversi dal protagonista. Tra questi romanzi vanno citati in particolare: *Dhāt* (1984), nel quale una voce narrante esterna racconta nei capitoli pari la storia di una ragazza di un quartiere popolare del Cairo e dei suoi tentativi di realizzarsi in un contesto spesso corrotto e afflitto dalla criminalità, nei capitoli dispari la situazione politico-sociale e la posizione geopolitica dell'Egitto<sup>289</sup>; *Sharaf* (1997), del quale ci si occuperà specificamente nei prossimi paragrafi. In *Bayrūt, Bayrūt* (“Beirut, Beirut”, 1984) e *Warda* (2000)<sup>290</sup>, invece, l'autore mostra di voler trascendere i confini nazionali ed interrogarsi sul mondo arabo nel suo complesso, occupandosi, rispettivamente, delle vicende di uno scrittore egiziano in viaggio verso un Libano martoriato dalla guerra civile, alla ricerca di un editore con cui pubblicare il proprio libro, e di un

---

<sup>287</sup> In italiano è stato tradotto da Paola Viviani nel 2003 (*La commissione*, Milano: Jouvence, 2003).

<sup>288</sup> AVALLONE L., “L'invisibile senso della realtà ne La commissione di Sonallah Ibrahim”, p. 15. Secondo Dimeo, il romanzo è caratterizzato dallo scontro tra due “mondi” narrativi diversi, quello della “Commissione” e quello del “Popolo”, tra i quali l'intellettuale tenta di costruire senza riuscirci un canale di comunicazione e scambio reciproco. Si veda DIMEO D. F., *Committed to Disillusion. Activist Writers in Egypt in the 1960s-1980s*, p. 174.

<sup>289</sup> Per approfondire la trama del romanzo e il suo stile v. STARKEY P., *Sonallah Ibrahim. Rebel With a Pen*, p. 104 ss. Il romanzo è stato tradotto in italiano da Elisabetta Bartuli (*Le stagioni di Zhat*, Milano: Jaca Book, 2015).

<sup>290</sup> Warda è il terzo ed ultimo dei romanzi di Ibrahim ad essere tradotto in italiano, da Patrizia Zanelli nel 2005 (*Warda*, Nuoro: Ilisso, 2005).

egiziano alla ricerca di una ragazza che aveva preso parte alla rivoluzione del Dhofar, avvenuta in Oman negli anni '60.

Nel nuovo millennio, un'attenuazione dei toni critici manifestati nei precedenti romanzi contro la sudditanza del mondo arabo rispetto alle politiche e agli interessi statunitensi la si può percepire in *'Amīrikānī* (2003), incentrato sul viaggio di studio di un professore egiziano presso un'Università della California, mentre in *al-Talaṣṣuṣ* ("Voyeurismo", 2007) l'autore pone al centro dell'attenzione la decadenza della società egiziana pre-rivoluzionaria, raccontata attraverso gli occhi di un anonimo ragazzo del Cairo, affrontando le cause di uno dei momenti di cambiamento epocale per l'Egitto<sup>291</sup>.

L'ultimo romanzo a vedere la luce sarà *al-Jalīd* ("Il ghiaccio", 2011), nel quale Ṣun' Allāh Ibrāhīm sembra voler raccontare le proprie precedenti esperienze di studio in Unione Sovietica, nel lontano 1973.

## **2. Caratteristiche stilistiche ed elementi di dissenso politico nell'opera di Ibrāhīm**

Volendo provare a riassumere i caratteri principali della produzione letteraria dell'autore, si può forse affermare come egli si sia distinto per l'indipendenza del proprio approccio critico e per il particolare stile narrativo delle opere realizzate.

Sotto il profilo della tecnica narrativa, come già anticipato, Ṣun' Allāh Ibrāhīm è considerato uno dei principali interpreti del modernismo letterario degli anni '60, sviluppando uno stile particolarmente innovativo e allineato all'idea espressa dalla "Generazione degli anni '60" nella celebre rivista *Galleria 68*: nonostante lo stile telegrafico del suo primo romanzo abbia sancito il successo dell'autore, l'elemento principale della sua narrativa va colto nella particolare combinazione tra realtà vissute e finzione, grazie all'utilizzo dei riferimenti autobiografici e all'inserimento di elementi intertestuali (particolarmente evidenti in *Dhāt* e *Warda*)<sup>292</sup>

Sotto il secondo profilo, bisogna ricordare invece come buona parte della critica lo abbia dipinto come "ribelle" o dissidente, per la propria tendenza a rimanere al di fuori dei sistemi che rendono spesso l'intellettuale subordinato alle strutture di potere nazionali e internazionali, mercificando il suo lavoro artistico.

L'indipendenza di Ṣun' Allāh Ibrāhīm è stata pubblicamente elogiata da al-Ghīṭānī proprio in seguito all'uscita del romanzo *Sharaf* (1997), in un editoriale della rivista *'Akhbār al-'adab*

---

<sup>291</sup> In precedenza, l'autore si era anche occupato dell'occupazione napoleonica dell'Egitto nel romanzo *al-Imāma wa-al-Qubba* (2007). Per la sinossi e l'analisi del romanzo v. STARKEY P., *Sonallah Ibrahim. Rebel With a Pen*, p. 189 ss.

<sup>292</sup> STARKEY P., *Sonallah Ibrahim. Rebel With a Pen*, p. 213 ss.

(“Notizie di letteratura”)<sup>293</sup>, nella quale si considerava la distanza dalle strutture di potere e dalle logiche del profitto come una virtù che l’autore aveva manifestato in maniera “profetica”, ispirando giovani scrittori indipendenti:

The two most important features that characterize Sonallah’s career can be summed up in two words: dedication and asceticism. Sonallah’s dedication to literature is unparalleled: he has devoted his entire life to literature, abandoning every other work or job that he had occupied. He has lived at a minimal level of subsistence that would ensure persistence, without the ambitions that have contained or constrained numerous forms of expression and ultimately destroyed great talents, transforming some of our generation into traffickers and mercenaries. He applied himself to reading and writing in his small apartment, on the sixth floor in Heliopolis, keeping himself abreast of international cultural developments through his command of the English language, living with his small family in isolation, rarely appearing in the cultural events that crowd Cairo. Despite this, however, Sonallah is forever sought out by every Arab writer, every Arabist who arrives in Egypt. He receives many invitations to world-famous universities and international conferences, some of which he accepts without ever seeking to promote his image, or boast about himself and the recognition he received, to the exhausted, worn-out reader, even though Sonallah is well deserving of recognition<sup>294</sup>.

Şun‘ Allāh Ibrāhīm è noto per aver in più occasioni rifiutato importanti riconoscimenti nazionali, come il Premio Naguib Mahfouz della American University of Cairo (1996) e il premio al miglior romanzo assegnato dalla Fiera Internazionale del Libro del Cairo (1998). L’episodio più emblematico dello spirito dissidente dell’autore è probabilmente quello avvenuto nel 2003, in occasione dell’assegnazione del Premio Letterario Nazionale da parte del Consiglio Supremo della Cultura, nel contesto del quale l’autore, tra i fondatori del movimento culturale anti-governativo *Kifāya*, ha preso la parola di fronte alla platea per rifiutare pubblicamente il premio, denunciando la debolezza del governo in politica estera e, soprattutto, la corruzione e il regime della censura<sup>295</sup>:

---

<sup>293</sup>AL-GHĪTĀNĪ J., “Sharaf Sonallah” (Sonallah’s Sharaf/Honour), *’Akhbār al-’adab*, 5 January 1997 (riportato integralmente in inglese da MEHREZ S., *Egypt’s Culture Wars*, p. 253 ss.).

<sup>294</sup> Ibid., p. 253-254

<sup>295</sup> L’episodio è narrato nel dettaglio da MEHREZ S., *Egypt’s Culture Wars* p. 72 ss.

‘At this very moment Israeli forces continue to occupy what remains of Palestinian land (. . .) executing, with concise precision and method, a genocide against the Palestinian people (. . .) But the Arab capitals continue to receive Israeli leaders with open arms. (...) We have no theatre, no cinema, no research, no education. We only have festivals and conferences and a trunkful of lies. (...) I publicly decline the prize because it is awarded by a government that, in my opinion, lacks the credibility of bestowing it’<sup>296</sup>

Nonostante le proprie convinzioni politiche e la feroce critica espressa al regime di Mubarak, l’autore ha espresso posizioni quantomeno incerte sulla rivoluzione di piazza Taḥrīr: In un’intervista con il critico Robyn Creswell, Ibrāhīm ha infatti negato che quella del 2011 possa considerarsi una vera e propria rivoluzione, in quanto priva di un chiaro progetto di cambiamento delle strutture sociali, politiche ed economiche del paese, diretta esclusivamente alla rimozione dei simboli del regime precedente<sup>297</sup>. Nel 2013, poi, ha mostrato un convinto supporto al colpo di stato militare che ha portato all’insediamento al potere di al-Sisi<sup>298</sup>, come testimoniato da un colloquio con la critica letteraria statunitense Ursula Lindsey, durante il quale egli ha definito il colpo di stato come “politicamente consapevole” dei valori nazionalisti egiziani, esaltando in particolare l’avversione del nuovo *establishment* verso gli Stati Uniti e l’Occidente<sup>299</sup>, arrivando persino a non condannare il massacro dei sostenitori del presidente Morsi avvenuto per mano delle forze armate di al-Sisi nella piazza *Rābi‘a al-‘Adawiya* (14 agosto 2013). Successivamente, sembra tuttavia aver attenuato le proprie posizioni, pur continuando a ritenere il regime attuale come “necessario” per combattere il terrorismo interno sostenuto dai Fratelli Musulmani<sup>300</sup>.

### 3. *Sharaf* (1997): pubblicazione e controversie

La pubblicazione del quinto romanzo di Ṣun‘ Allāh Ibrāhīm è stata accompagnata da alcune controversie che, secondo alcuni, hanno in parte compromesso l’immagine dello scrittore agli occhi del pubblico e dello stesso mondo letterario.

---

<sup>296</sup> MEHREZ S., *Egypt’s Culture Wars*, p. 73

<sup>297</sup> L’intervista con Robyn Creswell risale al 20 August 2013 ed è reperibile al seguente link: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/sonallah-ibrahim-egypts-oracular-novelist> (ultimo accesso 23 maggio 2023)

<sup>298</sup> ACCONCIA G., “Generazione disorientata”, *Il manifesto*, 28 maggio 2014, reperibile al seguente link: <https://ilmanifesto.it/generazione-disorientata> (ultimo accesso 23 maggio 2023).

<sup>299</sup> L’intervista è integralmente reperibile al seguente link: <https://www.madamasr.com/en/2013/10/06/feature/politics/a-voice-of-dissent-joins-the-nationalist-chorus/> (ultimo accesso 23 maggio 2023)

<sup>300</sup> GRUYER J., “Plight Of An Arab Intellectual”, in *The Cairo Review*, 2017, p. 25 ss., reperibile al seguente link: <https://www.thecairoreview.com/q-a/plight-of-an-arab-intellectual/> (ultimo accesso 23 maggio 2023). In realtà va notato che la posizione di Ibrahim non è assolutamente isolata, dato che molti scrittori d’inclinazione comunista hanno visto con favore il colpo di stato militare come una sorta di “panacea” per tutti i mali portati dal fondamentalismo islamico.

In primo luogo, Ibrāhīm è stato duramente accusato di plagio da parte dell'autore del precedente romanzo intitolato *al-Zinzāna* ("Il sotterraneo", 1993), di Faḥī Faḍl. Quest'ultimo, il quale aveva basato il proprio racconto sull'esperienza personale della prigionia<sup>301</sup>, riteneva che *Sharaf* riproducesse esattamente parti della storia, le ambientazioni e i personaggi, oltre a contenere dei passi letteralmente copiati dall'opera originale, come testimoniato dallo stesso riferimento ad *al-Zinzāna* nei ringraziamenti posti in chiusura del romanzo di<sup>302</sup>.

In secondo luogo, bisogna notare che i capitoli di esordio di *Sharaf* erano stati inizialmente serializzati per essere pubblicati a puntate, sotto forma di *feuilleton*, nella rivista letteraria settimanale *'Akhbār al-'adab*, guidata dallo scrittore Jamāl al-Ghīṭānī. Solo successivamente l'intera opera veniva pubblicata ad opera della casa editrice statale *Dār al-Hilāl* ("Casa editrice della mezzaluna") in precedenza Ibrāhīm aveva collaborato costantemente con la casa editrice indipendente *Dār al-Mustaqbal al-'Arabī* ("Casa [editrice] del futuro arabo"). Tanto la scelta della rivista dove anticipare i contenuti del romanzo quanto la scelta della casa editrice sono state interpretate dalla critica successiva come decisioni incoerenti rispetto ai principi di indipendenza e autonomia professati dallo stesso autore nella propria lunga carriera. Secondo Samia Mehrez, in particolare, il sodalizio tra uno scrittore comunista, indipendente e le case editrici o i media controllati direttamente del governo, da una parte segnava una parziale sottomissione dell'autore alle logiche del mercato spesso criticate, dall'altra sanciva la nascita di una nuova alleanza tra il potere statale e una serie di intellettuali precedentemente censurati, nata all'unico scopo di arginare il fondamentalismo dei Fratelli Musulmani:

However, the existence of such "risk-taking" elements in heteronymous positions within the field is a recent development, immediately related to the newborn alliance between the state and the Egyptian liberals and leftists in its attempt to contain the Islamist position within the social sphere. This is obviously an interesting shift in the field of power: given its own dynamism and heterogeneity, today it is willing not only to recognize some of the values which characterize Ibrahim's position but to actually adopt them itself, through its domination or contamination of the literary field. Al-Ghitani's editorial in *Akhbar al-Adab* therefore at once constructs the values of Ibrahim himself as well as those of the institution that publishes him; a kind of rapprochement of values that is certainly in the

---

<sup>301</sup> MEHREZ S., *Egypt's Culture Wars*, p. 35.

<sup>302</sup> HAMMAD H., "Sharaf", in *Global encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, transgender, and queer history*, Farmington Hills (MI): Gale, A Cengage Company, 2019, p. 1490. L'accusa di plagio, tuttavia, si basava sul fatto che nei primi racconti pubblicati sulla rivista *'Akhbār al-'adab*, che in alcuni tratti rimandavano all'opera di Faḥī Faḍl, non era stato inserito alcun riconoscimento (MEHREZ S., *Egypt's Culture Wars*, p. 36).

interest of the field of power that dominates the literary field. What we may have considered to be contradictory positions all of a sudden come to look alike. But this is just one side of the coin. In entering this new alliance with state-run institutions, Ibrahim cannot himself escape the lookalike aspect of this new position. As these institutions hope for his values to rub off on them, theirs will inevitably rub off on him. One of the most attractive prospects of Ibrahim's new alliance with Akhbar alAdab and Dar al-Hilal was their market, their distribution and their readership<sup>303</sup>.

#### 4. Sinossi del romanzo

Sharaf è diviso in tre sezioni. La prima sezione ci presenta il personaggio principale, Ashraf 'Abd al-'Azīz Sulaymān, soprannominato *Sharaf* (che in arabo significa "onore"). Sharaf è nato nel 1974, si è diplomato al liceo senza poi proseguire i propri studi all'Università e vive in una baraccopoli del Cairo nel quale la vita risulta insopportabile sia per le condizioni di vita estreme sia per la situazione familiare, dovendo egli convivere in un appartamento di un'unica stanza da letto con le sorelle, la madre e un padre rabbioso e frustrato. Al momento delle vicende narrate Sharaf passa le sue giornate aggirandosi per il centro della capitale Egiziana, guardando con profondo e represso desiderio i negozi del centro e in particolare le donne che passeggiano sfoggiando abiti di importanti griffe occidentali o che guidano auto costose. Davanti a uno dei vecchi cinema del centro incontra un turista che si dice australiano (in realtà è inglese), che gli offre un biglietto del cinema e, una volta terminata la proiezione, lo invita presso il suo lussuoso appartamento del centro, dove tenta di adescarlo offrendogli cibo, alcolici, hashish e regalandogli anche la propria collana d'oro che Sharaf rifiuta. Sotto l'effetto dell'alcol e del fumo, lo straniero tenta di violentarlo, venendo tuttavia accidentalmente ucciso dallo stesso Sharaf che tentando di difendersi lo colpisce con una bottiglia di vetro sulla testa. In commissariato il ragazzo tenterà di giustificarsi affermando di aver agito unicamente per legittima difesa, per difendere il proprio "onore", ma non verrà creduto dai poliziotti che avevano trovato la collana d'oro del turista in suo possesso. Dopo terribili torture fisiche e psicologiche e dopo avergli fatto credere che sua sorella fosse in pericolo, Sharaf è costretto a confessare il falso e si auto-accusa della tentata rapina.

Trasferito temporaneamente in prigione in attesa della sentenza, Sharaf inizierà la propria odissea nel carcere del Cairo, dove i detenuti si ritrovano coinvolti in un vortice di corruzione, concussione, violenze e lesione di qualsiasi diritto umano fondamentale. La struttura

---

<sup>303</sup> MEHREZ S., *Egypt's Culture Wars*, p. 36, la quale riporta anche una intervista svolta con l'autore in cui richiedeva a quest'ultimo le motivazioni per le quali aveva scelto di affidarsi ad una casa editrice controllata dallo stato.



organizzativa della prigione rappresenta metaforicamente la società egiziana: essa è infatti divisa nel settore governativo (*al-sha'bi*), dove vengono collocati i detenuti più poveri e che non possono essere assistiti all'esterno dalle proprie famiglie, e nel settore regale (*al-malaki*), dove sono collocati i prigionieri più abbienti e che hanno disponibilità finanziarie sufficienti a corrompere i guardiani.

Inizialmente, il protagonista verrà posto in una cella comune del settore governativo, nel quale inizierà a confrontarsi con le gerarchie di potere esistenti tra gli stessi prigionieri, dovendo sottostare alle richieste umilianti del capo della cella di nome Baṭsha, un pericoloso *serial killer* che una delle prime notti proverà a stuprarlo senza successo. Come in altri romanzi dell'autore, la frustrazione e l'impotenza sessuale, che rimanda allegoricamente all'impotenza dell'Egitto di fronte alle prevaricazioni europee, farà da sfondo alle vicende ambientate nella cella, dove Sharaf inizia a confrontarsi con fantasie e sentimenti omosessuali nei confronti dei propri compagni tant'è che successivamente finirà per innamorarsi di uno di loro, il giovane 'Abd al-Fattāḥ.

Nel frattempo, le visite e le richieste della madre permettono al giovane di essere trasferito nel settore regale della prigione, dove le condizioni sembrano essere migliori, nonostante Sharaf occupi anche in questo caso l'ultimo posto della gerarchia interna tra i detenuti, perlopiù politici, ambasciatori, dottori e persone di rango sociale elevato. È in questo contesto che il protagonista viene in contatto con Ramzī Buṭrus Naṣīf (Dottor Ramzī), un farmacista e manager di una multinazionale farmaceutica svizzera che era finito in prigione per una falsa accusa di corruzione. La storia del personaggio e i motivi che lo hanno portato in carcere possono essere ricostruiti grazie alla lettura della seconda parte del romanzo, dove Ibrāhīm dà prova delle proprie capacità di utilizzo e combinazione degli elementi intertestuali.

Nella seconda parte del romanzo, infatti, trovano spazio prima una serie di ritagli di articoli di giornale raccolti da Dr. Ramzī, poi un estratto della memoria difensiva che lo stesso aveva scritto per il processo al fine di difendersi dalle accuse di corruzione. Attraverso gli articoli di giornale e gli appunti è possibile comprendere non solo la storia personale del personaggio, ma anche il funzionamento di una multinazionale farmaceutica e i suoi stretti legami con le strutture politiche dello Stato, basate essenzialmente sulla corruzione dei funzionari pubblici. Si scopre, inoltre, il vero motivo per cui Dr. Ramzī è stato "incastrato": l'aver tentato di denunciare un sistema corrotto che consentiva alla propria società di abusare di alcuni civili egiziani inermi per testare e sperimentare nuovi farmaci, senza il loro consenso, pagando delle grosse tangenti al governo egiziano per chiudere un occhio. Al termine di questa parte, inoltre si ritrova una sceneggiatura, scritta dallo stesso Ramzī, di uno spettacolo di marionette da tenersi presso la prigione in occasione della Festa della Vittoria del 6 ottobre (la vittoria su Israele nella guerra del 1973). I

direttori del carcere avevano infatti autorizzato lo spettacolo in quanto non ne conoscevano i contenuti e non sapevano pertanto che con quella rappresentazione Ramzī voleva ridicolizzare il governo egiziano e denunciare l'allineamento alle politiche degli USA, di Israele e delle multinazionali.

Nella terza e ultima sezione del romanzo il valore dell'“onore” in precedenza difeso da Sharaf, lascia spazio solo alla rassegnazione di fronte all'impossibilità di difenderlo. Lo spettacolo organizzato da Ramzī si trasforma in rissa feroce, al seguito la quale quest'ultimo viene posto in isolamento e dà l'impressione di essere in preda alla follia, urlando e inveendo a voce alta dalla propria cella contro le multinazionali. Dal canto suo Sharaf sembra accettare la propria condizione di impotenza rispetto ai soprusi altrui, offrendo il proprio retto per custodire della droga e, in seguito, cedendo alle pressioni sessuali del proprio compagno di cella Sālim, che aveva rifiutato delle offerte proposte da altri carcerati per abusare di Sharaf, quasi che il suo corpo fosse una merce di scambio e Sālim il suo unico proprietario. Il romanzo si chiude con la scena in cui Sharaf, nella doccia, si raso i peli del corpo per prepararsi a consumare un rapporto sessuale con Sālim.

## 5. Analisi del romanzo

Per quanto concerne la struttura narrativa del romanzo, l'opera è suddivisa in tre parti e in complessivi diciannove capitoli, per un totale di 469 pagine, risultando una tra le più lunghe scritte dall'autore. Uno dei tratti distintivi di *Sharaf*, a livello stilistico, risiede anzitutto nella innovativa combinazione tra narrazione (prima e terza parte) ed elementi documentaristici (seconda parte), accompagnata, nelle parti narrative, da una inedita e voluta alternanza tra un narratore interno omodiegetico e un narratore esterno onnisciente. L'innovazione, come osservato dalla critica letteraria, sta proprio una fusione di tecniche che Şun‘ Allāh Ibrāhīm aveva già sperimentato singolarmente nei suoi precedenti romanzi. Elementi documentaristici e intertestualità erano ad esempio già stati ampiamente utilizzati in *Najmat Aghuštus* (1974), dove però le parti narrative vedevano la presenza di un narratore omodiegetico, in *Tilka al-Rā'ihā* e *Dhāt*; si è detto che l'intertestualità è una delle caratteristiche peculiari sviluppate dalla scrittore<sup>304</sup> e in *Sharaf* essa emerge con maggior evidenza, considerato che la parte centrale del romanzo è interamente occupata da un *collage*<sup>305</sup> di articoli di giornali e di appunti difensivi del dottor Ramzī, ricordando, per modalità di assemblaggio, le memorie di Şun‘ Allāh Ibrāhīm pubblicate con il titolo *Yawmiyāt*

---

<sup>304</sup> MEHREZ S., *Egypt's Culture Wars*, p. 38-39.

<sup>305</sup> Per un parallelo con la tecnica cinematografica del *collage* v. ASSADI J., ABU REESH A., “Narrative Levels in Sonallah Ibrahim's *Sharaf*”, in *IOSR Journal Of Humanities And Social Science*, 2017, p. 22 ss.

*al-Wāhāt*<sup>306</sup>. Quanto alla voce narrante, invece, l'autore aveva mostrato in precedenza una certa preferenza per la narrazione omodiegetica, non senza sperimentare quella eterodiegetica in *Dhāt*. Nel romanzo analizzato, invece, le due voci si alternano sistematicamente nella prima e nella terza parte dell'opera: il capitolo 1 inizia in modalità "narratore onnisciente"; il capitolo 2 passa alla narrazione in prima persona, del tipo "narratore omodiegetico"; il capitolo 3 ritorna alla modalità del "narratore onnisciente" e la stessa alternanza si mantiene fino al capitolo 12 (che conclude la prima parte del romanzo) per poi essere ripresa nei capitoli 16-19, che compongono la terza parte. Inoltre, rispetto ai romanzi precedenti, dove il narratore presentava delle affinità con il pensiero dell'autore, è interessante notare che in *Sharaf* il narratore omodiegetico si distanzia sensibilmente dalla figura dell'autore<sup>307</sup>.

Come è stato notato di recente da 'Ass'adī e 'Abū Rīsh, il contemporaneo utilizzo di queste tecniche ha permesso all'autore di creare, intersecare e sovrapporre in maniera efficace piani narrativi diversificati, senza creare disordine nel flusso narrativo ma, forse, sovraccaricando il lettore di informazioni da tenere in considerazione:

There is a strong sense of harmony between the narrative and documentary levels in the novel presented within a collage. that creates a mosaic portrait consisting of different stones varying in their aesthetic appeal as well as dryness. The novel offers extremely high culture and creativity, congested information, insights and entwining of complex levels of narration, drama, association and connotation, analysis, representation, introspection, media, reporting and journalism and documentation. It nonetheless requires a concentrated mental effort to link between its documentary level among and the rest of the novel. (...) The novel is founded on the overlapping of a variety of narrative levels disclosed within a modernist narrative construction employed to create a fictional reality that reflects an external distorted human reality. In this ugly reality, man was turned into a thing pulverized by the wheels of global economic and political power co-working with the internal authority. Ibrahim has shown in Sharaf a sharp sense of modern awareness and a skill at employing experimental structure capable of inserting into the text various means of communication. He also combines between the imagined narrative and other texts. (...) In consequence, his text is burdened with data accumulation, traditional tools and structures<sup>308</sup>.

---

<sup>306</sup> STARKEY P., *Sonallah Ibrahim. Rebel With a Pen*, p. 127.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>308</sup> ASSADI J., ABU REESH A., "Narrative Levels in Sonallah Ibrahim's Sharaf", p. 29.

A livello estetico, il romanzo è pervaso da un frequente ricorso al simbolismo. Si può dire che attraverso la narrazione delle vicende che coinvolgono il protagonista e il dr. Ramzī, Ṣun‘ Allāh Ibrāhīm abbia voluto rappresentare la situazione sociale interna egiziana in connessione con i processi di globalizzazione e di apertura ai capitali occidentali che, secondo l’autore, avevano finito per rendere impotente il paese rispetto ai soprusi degli Stati Uniti e del sistema capitalistico alimentato dalle multinazionali. Questo sembra essere il *fil-rouge* che permette di unificare tutte le parti del romanzo. Già l’ambientazione delle scene iniziali, che ritraggono il protagonista mentre si aggira tra i negozi del centro e ammira le vetrine che espongono i capi firmati delle grandi case europee vuole rendere al lettore il contesto storico che l’Egitto sta affrontando, dominato dal consumismo occidentale. Subito dopo, il tentativo di stupro da parte di un occidentale, allude alla violenza con la quale i modelli occidentali si stavano imponendo alla società egiziana e, allo stesso modo, il tentativo di abuso subito all’interno della prigione simboleggia lo spirito di resistenza del protagonista rispetto alla dominazione e al controllo da parte di chi detiene il potere.

La struttura e l’organizzazione della prigione nella quale Sharaf è rinchiuso, poi, riesce a fornire al lettore un quadro assolutamente impressionante delle fratture che attraversano la mutata società egiziana e i meccanismi che regolano la mobilità sociale, fortemente condizionati dal processo di globalizzazione e di apertura all’occidente. La divisione tra settore governativo, dove stanno i prigionieri meno abbienti, e settore regale, dove sono collocati i detenuti che hanno le possibilità di corrompere i direttori del carcere e di assicurarsi autonomamente una forma di sostentamento, rappresenta il divario incolmabile che si era venuto a creare tra le classi sociali più elevate e la popolazione della periferia Cairota o dell’area rurale, in seguito alla politica delle “porte aperte” promossa dal presidente Sadat e continuata dal suo successore Mubarak, che avevano peraltro lasciato spazio di manovra ai movimenti fondamentalisti islamici (nel romanzo, i prigionieri islamisti sono descritti come dei veri e propri agitatori). Tanto nella realtà finzionale della storia quanto nella realtà sociale, il funzionamento della società è basato unicamente sul denaro e la mobilità sociale non può prescindere dalla corruzione del potere pubblico, come ben simboleggiato dai comportamenti devianti dei guardiani e dalla loro ricorrente complicità, in cambio di un profitto, ai traffici illeciti che avvengono nel carcere.

Nella parte centrale del romanzo, poi, l’autore tenta di identificare con precisione il colpevole della crescente corruzione che affliggeva il paese: l’approfondimento del personaggio del dr. Ramzī e la meticolosa ricostruzione delle modalità in cui operano i grandi conglomerati capitalistici, evidenzia ancor di più la critica dell’autore verso le multinazionali, capaci di imporre

i propri interessi allo Stato in cambio di favori e soprattutto di ingenti quantità di denaro, complice quindi degli abusi perpetrati contro la stessa popolazione che era chiamato a proteggere.

Verso questo complesso e deviato sistema entrambi i personaggi sin dall'inizio mostrano uno spirito di resistenza, che però andrà man mano ad attenuarsi nel corso del romanzo per terminare con la completa rassegnazione di Sharaf, che nella scena finale non sembra mostrare più alcun interesse per il proprio "onore", sottomettendosi infine alle logiche del potere e del profitto, accettando di consegnare il proprio corpo al compagno di cella. Un senso di impotenza, quello di Sharaf, che si viene così a sviluppare gradualmente durante la lettura e che nella progressione del racconto viene trasmesso al lettore, così come in altri casi, dando voce anche alla frustrazione sessuale del protagonista e all'incapacità di soddisfare adeguatamente i propri desideri (come in *Tilka al-Rā'ihā*).

## 6. Sharaf (2021), di Samīr Naṣr

La trasposizione cinematografica del romanzo *Sharaf* è stata realizzata nel 2021 ad opera del regista egiziano-tedesco Samīr Naṣr. La sceneggiatura del film è stata scritta dallo stesso regista in collaborazione con l'autore dell'omonimo romanzo dal quale è tratto, Ṣun' Allāh Ibrāhīm. Va peraltro detto che Samīr Naṣr e Ṣun' Allāh Ibrāhīm avevano già avuto modo di collaborare, otto anni addietro, alla scrittura ed elaborazione del radiodramma *Cairo, 11 Febbraio* (2013). Il lavoro si distingueva per la peculiare fusione tra gli ultimi momenti del regime di Mubarak e alcune scene della vita di Ṣun' Allāh Ibrāhīm, ed era stato particolarmente apprezzato dalla critica, al punto tale da essere insignito del Premio Onda, nel 2014, assegnato al *Best International Radio Play*. La filmografia del regista, che ad oggi vive la sua vita tra Berlino e il Cairo, comprende i documentari *Auf Streife durchs Leben* ("Di pattuglia nella vita", 1999), *Nachttanke* ("Stazione notturna", 2000), *Leben 16* ("Vita 16", 2004), *Ranias Traum* ("Il sogno di Ranias", 2018) e un unico film di finzione, *Folgeschäden* ("Danni indiretti", 2005). Per quest'ultima opera Samir Nasr ha ricevuto il premio Naguib Mahfuz per la miglior opera prima nel contesto della 29esima edizione del *Cairo International Film Festival* (2005)<sup>309</sup>.

Il film *Sharaf* è stato prodotto da *Soifilms*, casa di produzione cinematografica indipendente e internazionale con sede a Berlino, insieme alle emittenti tedesche *ARTE* e *ZDF*, nonché alle case di produzione indipendenti *Zone Art Films* (Tunisia), *Teamwerk Die Filmproduktion* (Germania), *Les contes Modernes* (Francia), *Wady films* (Lussemburgo) e *Neue Mediopolis* (Germania).

---

<sup>309</sup> <https://www.dailynewsegypt.com/2005/12/12/many-honored-at-film-festival/> (ultimo accesso: 2 giugno 2023).

*Sharaf* è stato presentato durante la 76esima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (2019) come parte del *Gap Financing Market of the Venice Production Bridge*, un evento collaterale organizzato dalla Mostra del Cinema e che consente a registi selezionati di incontrarsi direttamente con importanti professionisti del cinema per raccogliere finanziamenti relativamente ad opere nelle ultime fasi di sviluppo<sup>310</sup>. È da notare che, come affermato in una recente intervista, l'obiettivo iniziale del regista, che stava pensando all'adattamento del romanzo già da dieci anni, era quello di girare il film interamente in Egitto, con una produzione interamente egiziana. Nonostante ciò, le società di produzione egiziane avevano manifestato dei timori sia per il contenuto del film sia per il possibile insuccesso commerciale ed il regista era stato costretto ad optare per una produzione internazionale indipendente<sup>311</sup>. Il film aveva poi ricevuto una preventiva autorizzazione ad essere girato in Egitto da parte della censura, nel 2016; tre anni più tardi, tuttavia, l'autorità responsabile non aveva rinnovato il permesso a girare, dovendo il regista rinunciare non solo al *set* originariamente pensato (il film è stato girato in Tunisia) ma anche al *cast*, considerato che gli attori egiziani si erano mostrati titubanti nel prendere parte ad un film non approvato ufficialmente dagli organi deputati alla censura<sup>312</sup>. Come si avrà modo di sottolineare, le esigenze legate alla produzione e alla censura, hanno portato ad intervenire in maniera incisiva sulla sceneggiatura e sulla scenografia, eliminando qualsiasi riferimento all'Egitto e trasponendo la storia in un contesto arabo dai contorni nazionali non chiaramente delineati.

*Sharaf* è stato presentato in anteprima alla prima edizione del *Red Sea International Film Festival* tenutosi a Jeddah (2021) e l'anno successivo ha vinto il Tanit di bronzo assegnato dal *Carthage Film Festival*.

Prima di addentrarsi dettagliatamente nell'analisi dell'adattamento cinematografico del romanzo di Ibrāhīm, vale la pena riportare le parole del regista in merito alle motivazioni che lo hanno spinto a scegliere quest'opera letteraria, le quali in effetti permettono già di trarre il tema dominante che accomuna il libro ed il film:

“The inspiration was the novel that inspired this film. It was written by Sonallah Ibrahim who is an amazing Egyptian writer. I read this novel when it came out in 1997 and I thought

---

<sup>310</sup> <https://www.labiennale.org/it/cinema/2019/venice-gap-financing-market> (ultimo accesso: 2 giugno 2023)

<sup>311</sup> In un'intervista il regista riferisce infatti che le società di produzione avevano manifestato dei timori circa il contenuto del film e il possibile insuccesso presso il pubblico (v. <https://www.filmfestivals.com/blog/red-sea-international-film-festival/sharaf-interview-with-director-samir-nasr-at-red-sea-fest>.)

<sup>312</sup> L'intervista è reperibile al seguente link: <https://www.screendaily.com/features/how-egyptian-director-samir-nasr-turned-censorship-issues-into-opportunity-to-make-red-sea-title-sharaf/5165895.article> (ultimo accesso: 2 giugno 2023)

it was an amazing description of the Egyptian society. It's so full of truth because it mirrors the whole society in the prison system. I thought someone was going to turn it into a movie but, years, later it still wasn't the case. This novel kept haunting me. As I always say: I didn't choose this novel, this novel chose me! It's like falling in love, you can't resist the spell put upon you. Sonallah wanted to know why I wanted to adapt his novel and I explained that this wasn't just another prison movie but that it was more about the society outside the prison universe.”<sup>313</sup>

Già da queste affermazioni si può trarre un valido indizio in merito al lavoro di adattamento compiuto dal regista, il quale ha voluto riprendere la struttura narrativa di un romanzo di oltre venti anni prima, perché convinto della persistente attualità delle tematiche trattate e dell'efficace messaggio critico che esso voleva esprimere.

## **7. Analogie e differenze**

Come precedentemente scritto, quando si traspone un testo letterario sul grande schermo, l'opera cinematografica che ne deriva deve essere considerata come una nuova opera autonoma. Nonostante ciò, il romanzo costituisce il naturale punto di partenza dell'analisi dell'adattamento cinematografico: il confronto tra il film e il romanzo da cui esso è tratto non deve essere tuttavia inteso come operazione funzionale alla formulazione di un complessivo giudizio sul prodotto cinematografico in termini di “fedeltà” all'originale, bensì alla semplice e pura evidenziazione delle diverse modalità con le quali una medesima storia può essere raccontata in due ambiti espressivi altrettanto diversi. Il confronto, in definitiva, permette di esaltare maggiormente le caratteristiche e le qualità del prodotto cinematografico.

A tal proposito, lo studio comparativo sarà svolto sulla base delle classificazioni e delle categorie di analisi elaborate dalla semiologia del cinema<sup>314</sup>, tentando dunque di far luce sulle differenze che corrono tra il racconto letterario e quello cinematografico nelle principali dimensioni della diegesi: lo spazio, il tempo, i personaggi, l'istanza narrante.

### **7.1. Lo spazio**

La prima scena del film *Sharaf* viene preceduta dal seguente titolo di testa:

---

<sup>313</sup>V.

<https://www.filmfestivals.com/blog/red-sea-international-film-festival/sharaf-interview-with-director-samir-nasr-at-red-sea-fest>. (ultimo accesso 2 giugno 2023)

<sup>314</sup> V. Cap. II.

questa storia di fiction è ambientata in un mondo di fiction. Possiamo rallegrarci del fatto che la realtà sia più bella e splendida<sup>315</sup>.

Questo avvertimento, non presente nel libro ma volutamente aggiunto dal regista, fornisce allo spettatore già un qualche indizio circa l'universo distopico che il regista ha voluto evocare nel film e, per quanto qui interessa, dei principali interventi operati sulla dimensione spaziale della storia raccontata da Ṣun‘ Allāh Ibrāhīm. Nel romanzo, infatti, non vi sono dubbi che la storia sia ambientata interamente nella capitale egiziana: prima nelle sue piazze del centro (vengono citati: la via di Ṭal‘at Ḥarb, piazza Ṭal‘at Ḥarb e piazza Ṭahrīr, il distretto di Zamālik), dove il protagonista osserva le vetrine d'abbigliamento, poi in un commissariato di Polizia, dove il protagonista viene torturato e costretto confessare, poi nella prigione cittadina, dove prende forma la maggior parte delle vicende oggetto del racconto.

I fatti narrati dal film, al contrario, si svolgono interamente (salvo qualche sparuta rappresentazione del Tribunale) in una squallida prigione di un paese arabo non meglio precisato, che nella sua struttura, organizzazione e decadenza rispecchia fedelmente la prigione descritta nel romanzo. Rispetto al romanzo ogni riferimento spaziale al contesto egiziano è stato dunque soppresso, probabilmente per via della mancata approvazione da parte della censura, che aveva costretto a spostare il *set* in Tunisia e a ripensare interamente il *cast*. L'unica traccia residua dell'originale ambientazione del romanzo la si può cogliere forse negli uffici della prigione, sulle cui pareti, al posto della foto del Presidente della Repubblica, è appeso un poster di colore giallo con al centro un'aquila dorata, il simbolo che campeggia al centro della bandiera egiziana. La volontà di plasmare uno spazio del racconto panarabo emerge poi se si volge l'attenzione alle lingue parlate dai detenuti e dai loro carcerieri, poiché all'egiziano si affiancano ulteriori varietà di arabo, quali il palestinese, il siriano, il tunisino, l'algerino, il libanese.

L'effetto del cambiamento spaziale, tuttavia, non è banale: alludere al mondo arabo nel suo complesso, riunito in un'unità di luogo, sembra conferire alla prigione una valenza simbolica parzialmente diversa da quella del romanzo, chiamando in causa e criticando alcuni dei mali che pervadono il mondo arabo nel suo complesso e non solamente le strutture economico-politiche egiziane<sup>316</sup>. In altre parole, se nel romanzo la prigione era una metafora del funzionamento della società egiziana, nel film essa viene a rappresentare metaforicamente le logore strutture sociali

---

<sup>315</sup> *Sharaf* (2021), di Samīr Naṣr, min. 01:00.

<sup>316</sup> NICOSIA A., ““Sharaf” o del perduto onor”, in *Dialoghi Mediterranei*, Istituto Eurarabo di Mazara del Vallo, 1 gennaio 2023, reperibile al seguente link: <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/sharaf-o-del-perduto-onor/> (ultimo accesso 3 giugno 2023).



ed economiche che accomunerebbero tutti i paesi arabi, la cui problematicità è emersa in maniera trasversale in seguito alla primavera araba.

Dei fermo immagine permettono di intuire, già solo dall'aspetto esteriore del carcere, il degrado dei luoghi del racconto: facciate bianche, tetti bassi, mura perimetrali in fase di cedimento e con numerosi graffiti, sbarre in ferro arrugginite. Al suo interno, le celle sono suddivise in base ai due settori nei quali è articolata la prigione: le celle del distretto governativo, dove trovano spazio i detenuti più indigenti, sono caratterizzate da mura grigie in cemento interamente ricoperte da scritte con il gesso ed al loro interno non vi è praticamente nulla, se non un secchio con l'acqua potabile e un secchio per l'urina; le celle del distretto reale, hanno un aspetto più decoroso, presentano delle mura di color giallo, sono ammobiliate con dei veri e propri letti e vi sono persino dei fornelli elettrici per scaldare il thè. La raffigurazione delle celle, nonostante se ne mostrino solamente due (nel romanzo il protagonista ne cambia ben quattro), può dirsi sostanzialmente aderente alla descrizione che ne viene fatta dal romanzo, potendosi tuttavia notare come il regista abbia voluto calcare un po' più la mano sulle differenti condizioni carcerarie nei diversi settori della prigione (nel libro non vi è alcun accenno ai letti e al mobilio del settore reale), forse nell'ottica di rappresentare delle spaccature sociali divenute ancor più profonde rispetto all'epoca in cui era stato scritto il romanzo.

## **7.2. Il tempo**

Quanto alla dimensione temporale dell'adattamento, il film e il romanzo verranno confrontati guardando al contesto storico nel quale le vicende narrate sono ambientate, alla durata del racconto e alla disposizione temporale delle vicende (ordine).

### **7.2.1. Il contesto storico di riferimento**

Nel romanzo *Sharaf* è l'autore stesso che si premura di fornire ai lettori delle precisazioni circa gli anni in cui si svolgono i fatti narrati, sottolineando così anche il contesto storico nel quale risulta calata la vicenda. Nel romanzo, a rendere noto il periodo storico di riferimento – il medesimo nel quale l'autore scrive il romanzo, ovverosia la seconda metà degli anni '90 – vi sono principalmente gli elementi intertestuali raggruppati nella seconda parte del libro: gli estratti degli articoli di giornale raccolti e conservati dal Dr. Ramzī, talvolta riportano eventi datati tra la fine degli ottanta e gli inizi degli anni novanta (precisamente le date variano dal 1980 al 1994), lasciando dunque presupporre, nonostante non si sappia da quanto tempo Dr. Ramzī sia recluso, che i fatti narrati si collochino perlomeno dopo il 1993, in pieno regime di Hosni Mubarak.

Nel film i riferimenti storici si fanno estremamente rari e non vi sono inserti documentaristici o immagini d'archivio che possano in tal senso permettere di inquadrare con certezza l'anno in cui si svolgono le vicende. Nonostante ciò, un indizio lo si può trarre dalla scena che ritrae lo spettacolo dei burattini organizzato dal Dr. Ramzī, durante il quale la voce di una delle marionette accenna alle guerre del 1948, del 1967, 1973, 1991 ed anche alla guerra del 2003 (presumibilmente la guerra in Iraq), facendo così intendere che i fatti abbiano luogo nella prima metà degli anni duemila. Si tratterebbe dunque di un cambiamento minimale del contesto storico, considerato che al potere vi era pur sempre Mubarak e che non vi erano state nel frattempo sostanziali chiusure dell'Egitto verso il fenomeno di occidentalizzazione/globalizzazione della società egiziana e di apertura ai capitali stranieri, avviato oramai anni addietro da Sadat. La progressiva "penetrazione" dei capitali occidentali e del modello consumistico statunitense è del resto testimoniata nel film in maniera pressoché simile al romanzo, ponendo l'accento in particolare sull'abbigliamento: in una scena del che ritrae un colloquio tra Sharaf e Dr. Ramzī, l'attenzione dei personaggi è richiamata dai vestiti di un detenuto intento a fare della ginnastica, il quale indossa un paio di occhiali da sole, una tuta da ginnastica grigia, una maglietta con la bandiera degli Stati Uniti e un paio di scarpe importate dalla Cina.

### **7.2.2. La durata della storia**

Più complicata risulta essere la questione relativa alla complessiva durata della storia raccontata. Nei primi capitoli del romanzo, vi sono tuttavia degli elementi disseminati nel racconto che permettono al lettore di collocare l'inizio della storia in un periodo primaverile o estivo: lo testimonia il fatto che Sharaf è ripreso mentre passeggia per le strade del Cairo ed osserva due turiste che indossano vestiti tipicamente estivi; allo stesso modo deve essere poi inteso il riferimento alla presenza delle pulci, la cui massima espansione corrisponde solitamente all'inizio della stagione primaverile. Più si procede con la lettura e più il lettore può accorgersi del cambiamento delle stagioni. Nel capitolo XVII, durante una visita privata, la madre consegna a Sharaf un pigiama di cotone spesso e un pull-over. Nel Capitolo XIX è infine lo stesso narratore a rivelare che gli eventi si svolgono nel mese di dicembre.

La storia raccontata dal film sembra pressoché coincidere sotto il profilo della durata temporale con la storia alla base del romanzo: nelle scene iniziali l'abbigliamento di Sharaf e degli altri detenuti lasciano pensare a una stagione primaverile; nell'ultima sezione del film Sharaf indossa un maglione di lana e Dr. Ramzī cammina con addosso le coperte. Va tuttavia notato, come si dirà nel paragrafo dedicato al confronto tra il tempo della storia e del racconto nel romanzo e nel film, che il tempo della storia viene necessariamente condensato nel film, comportando una

maggior difficoltà per lo spettatore di percepire il progredire delle stagioni, quasi a rendere irrilevante lo scorrere del tempo rispetto alla drammaticità degli eventi narrati.

### 7.2.3. Gli eventi narrati

In questo paragrafo si proveranno a confrontare il film e il romanzo sotto il profilo delle relazioni tra tempo della storia e tempo del racconto. Per fare ciò ci si avvarrà di una dettagliata schematizzazione dei contenuti del film e del romanzo, che costituisce l'ovvia base di partenza per definire prima le relazioni di durata e d'ordine dei due medium, poi per mettere a confronto le differenti soluzioni di organizzazione temporale del materiale, così da poter individuare le tecniche di adattamento impiegate dal regista.

A tal proposito, nello schema seguente sono state indicate tutte le scene principali del romanzo suddivise per capitoli e numerate progressivamente; in rosso sono state evidenziate le scene che non trovano alcuna corrispondenza nel film.

Parti del romanzo	Luoghi ed eventi narrati
<p><b>Prima parte</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>Capitolo I</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sharaf passeggia per le strade del centro città al Cairo, in via Ṭal‘at Ḥarb, e osserva le persone e le vetrine dei negozi. (1)</li> <li>• Di fronte al cinema Sharaf incontra John, giovane australiano, che gli regala un biglietto per un film. I due guardano insieme il film e poi vanno a casa di John nel distretto di Zamālik. (2)</li> <li>• John offre a Sharaf cibo, alcolici, hashish e infine gli regala la sua collanina d'oro. John tenta di molestare Sharaf che per evitare l'aggressione lo colpisce in testa uccidendolo. (3)</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Capitolo II</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• In commissariato: Sharaf viene portato da una guardia all'interno di una grande stanza dove incontra un funzionario del ministero dell'istruzione arrestato per errore. Quest'uomo gli presenta gli altri uomini che si trovano nella stanza ed espone la ragione per cui sono lì. (4)</li> <li>• Sharaf viene portato nell'ufficio per la sicurezza di stato, dove viene torturato, interrogato e costretto a confessarsi colpevole sotto ricatto. (5)</li> <li>• Sharaf perde conoscenza e rimane disteso per terra finché un caporale lo porta all'interno di una cella. È notte e mentre gli altri uomini dormono Sharaf si masturba. (6)</li> <li>• Al mattino Sharaf viene portato in tribunale ma l'udienza viene ben presto sospesa. (7)</li> </ul>

- Primo incontro con la madre che avverte Sharaf che Hudā (la ragazza che gli piace) si è fidanzata. (8)

### Capitolo III

- Trasferimento al carcere (9)
- Ingresso nel distretto governativo (10)
- Sharaf insieme ad altri cinque detenuti (Şabrī, Balḥa, Sa‘ad Şalṣa, Zio Fawzī) entrano in cella: incontro con Baṭṣha (il capo della cella) e con gli altri detenuti (il ladro di Suzuki, Bāghār, Şunqur e Sāmbū) sistemazione accanto al secchio dell’urina, cena, Sharaf rivela agli altri detenuti il suo reato, bollettino della sera. (11)
- Conversazione tra Sharaf e Şabrī che rivela la sua storia. (12)
- Prima notte in cella: schizzi di urina in viso. (13)
- Durante la notte Zio Fawzī inizia a piangere e rivela la sua storia a Sharaf. (14)

### Capitolo IV

- Sharaf è stato incaricato da Baṭṣha di svuotare il secchio dell’urina e di pulire il secchio dell’acqua. (15)
- Cortile: Sharaf viene chiamato da una guardia che lo incarica di pulire il distretto reale. (16)
- Pranzo in cortile: Sharaf mangia in compagnia di Şabrī, Zio Fawzī, Balḥa e Sa‘ad Şalṣa. Mangiano zuppa di fagioli e Sharaf si rende conto che tutti i fagioli hanno i vermi. I suoi compagni affermano che è la normalità in carcere e che deve rimuovere i vermi prima di mangiare i fagioli. Chiede informazioni agli altri su Baṭṣha e scopre il traffico di droga in carcere. (17)
- Rientrando in cella Sharaf compra una penna, due fogli e due buste da lettere da un gruppo di africani e vede per la prima volta Shaykh ‘Abdallah (capo dei sunniti barbuti e annunciatore del bollettino islamico). (18)
- Bagno: termina l’acqua corrente, rientro in cella col sapone addosso. (19)
- Ingresso in cella di un nuovo detenuto: Maḥmūd Sa‘īd. (20)
- Cena comune: Sharaf viene ripreso per la sua voracità, sigarette e bollettino islamico di Shaykh ‘Abdallah. (21)
- Sharaf scrive una lettera a sua madre e una lettera a Hudā. Baṭṣha comunica a Sharaf che può spedire la lettera fuori dal carcere previo permesso delle guardie (22)
- Sharaf scopre l’inganno di Baṭṣha: Primo incontro con l’ufficiale ‘Alī Bulbul. L’ufficiale rimprovera e deride Sharaf. (23)

### Capitolo V

- Bollettino del giorno: Sharaf sente il suo nome tra i detenuti che dovranno andare in tribunale l’indomani. (24)

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tribunale: incontro con la madre, il padre e la sorella. Sharaf racconta alla madre le umiliazioni che ha subito, esprime alla madre il suo desiderio di essere mandato nel distretto reale. Rinvio dell'udienza per assenza dell'avvocato (25).</li> <li>• Trasferimento in carcere: Sharaf assiste all'occultamento di una dose di droga nel retto di un detenuto sotto lo sguardo impassibile di una guardia. (26)</li> <li>• Ingresso in carcere: Sharaf assiste alle torture subite da un detenuto da parte delle guardie. (27)</li> <li>• In cella due nuovi detenuti hanno preso il posto di Maḥmūd Sa'īd, i loro nomi sono Ḥassan Bakbūrat e Sāmī 'Āzār. (28)</li> <li>• Notte: Sharaf si sveglia e nota che Ḥassan si gratta di continuo. L'indomani Baṭsha costringe Ḥassan a spogliarsi e si scopre che ha la scabbia. (29)</li> <li>• Ḥassan viene mandato in ospedale e Sharaf insieme a tutti gli altri compagni di cella vengono mandati nelle docce pubbliche e poi messi in quarantena. (30)</li> <li>• Rientro in cella: si rivela la storia di Sāmī 'Āzār (31)</li> <li>• Notizia della decisione dei sunniti barbuti di uccidere tutti i cristiani all'interno della prigione. Zio Fawzī, sebbene fosse cristiano, non fa caso alla notizia perché intento a realizzare delle bambole di pezza per la nipote che lui stesso ha ucciso. (32)</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Capitolo VI</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cucina: Sharaf e Zio Fawzī si trovano in cucina insieme al cuoco, scoperta della corruzione delle guardie, Sharaf ruba un pezzo di carne. (33)</li> <li>• Notte in cella: tentata molestia da parte di Baṭsha, salvataggio da parte di Suzuki. (34)</li> <li>• Sharaf sta pulendo il cortile quando un guardiano si precipita di corsa all'interno del distretto governativo. (35)</li> <li>• Rientro in cella: Sharaf scopre che Baṭsha ha spaccato la testa a Suzuki. (36)</li> <li>• Sharaf viene convocato nell'ufficio del direttore che gli chiede maggiori dettagli sull'accaduto. Sharaf racconta il tentativo di aggressione da parte di Baṭsha. (37)</li> <li>• Rientro in cella: Sharaf scopre che il direttore ha sanzionato il capo delle guardie del piano in cui si trova la sua cella, ha richiamato l'ufficiale 'Alī Rūsīnūl. Suzuki è stato mandato due giorni in isolamento mentre Baṭsha sarà punito con quindici colpi di frusta e due settimane di isolamento. (38)</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Capitolo VII</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ingresso nel distretto reale (dopo la richiesta inviata da parte della madre). (39)</li> <li>• Ingresso in cella: sistemazione accanto al secchio dell'urina. Tawakul, il capo della cella si avvicina a Sharaf e gli chiede se è lui che si è fatto aggredire da Baṭsha, Sharaf risponde</li> </ul>
--	--

	<p>che Baṭsha ci ha provato ma non è riuscito nel suo intento. Tawakul gli consegna piatto e bicchiere. (40)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cena: Sharaf viene invitato ad unirsi alla cena comune da parte del Dr. Ramzī. Conversazione tra Sharaf e il Dr. Ramzī riguardo le scarpe che il Signor Tāmīr indossa, scoperta dello sfruttamento della manodopera femminile nei paesi asiatici. Poi discussione tra Dr. Ramzī, Abou Sabaa e Tawakul sugli effetti negativi della plastica e dei pesticidi per la salute. (41)</li> <li>• <b>Conversazione tra i detenuti: 'Abū Sibā' racconta a Sharaf che i sunniti barbuti con il tempo avevano convinto il direttore della prigione a rimuovere la televisione e la radio all'interno delle celle del distretto reale. (42)</b></li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Capitolo VIII</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Cortile: Sharaf si siede accanto al Dr. Ramzī, li raggiunge il Signor Tāmīr vestito con i colori della bandiera degli Stati Uniti. (43)</b></li> <li>• Preghiera di mezzogiorno: Sharaf sta recitando il corano in carcere quando un uomo gli si avvicina e gli chiede di scrivere una lettera. Sharaf scrive la lettera sotto dettatura. (44)</li> <li>• Cortile: Sharaf si siede accanto a Shayk Fathi e gli domanda quale sia il reato del Dr. Ramzī. Dopodiché Shaykh Faḥṭī gli rivela la ragione per cui si trova in carcere: terapia spirituale. Shaykh Faḥṭī confessa a Sharaf di essere posseduto da un jinn il cui nome è regina Sally. (45)</li> <li>• <b>Rientro in cella: Sharaf viene fermato da un ragazzo di nome 'Abd al-Fattāḥ che gli domanda se può scrivere una lettera sotto dettatura. Sharaf accetta e si dirige nella cella di 'Abd al-Fattāḥ. I due conversano e scoprono della complicità tra loro. (46)</b></li> <li>• <b>Visita comune: Sharaf incontra sua madre (47)</b></li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Capitolo IX</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Partita di scarabeo tra Dr. Ramzī, l'Ambasciatore e Signor Tāmīr : litigio per la parola "Citybank". (48)</li> <li>• <b>Partita al gioco "la mia fidanzata": ognuno sceglie una parola e gli altri la devono indovinare in base a degli indizi che i giocatori decidono di rivelare. (49)</b></li> <li>• <b>Lungo dibattito sulle politiche di liberalizzazione economica. (50)</b></li> <li>• <b>Notte: Sharaf ruba di nascosto dell'halva dalla borsa dell'Ambasciatore. (51)</b></li> <li>• <b>L'indomani mattina l'Ambasciatore accusa Sharaf e il Dr. Ramzī lo difende placando gli animi all'interno della cella. (52)</b></li> <li>• <b>Conversazione tra Dr. Ramzī e Sharaf: Dr. Ramzī confessa a Sharaf il suo desiderio di mettere in scena uno spettacolo</b></li> </ul>
--	--

teatrale. Poi la conversazione si sposta sul tema della masturbazione. (53)

### **Capitolo X**

- Primo incontro tra Sharaf e il suo avvocato: Sharaf racconta la vicenda di John all'avvocato, il quale si mostra disinteressato. (54)
- Sharaf raggiunge 'Abd al-Fattāḥ all'interno della sua cella per raccontargli la conversazione avuta con l'avvocato. (55)
- Cortile: Sharaf e 'Abd al-Fattāḥ passeggiano in cortile tenendosi per mano, parlano dei loro progetti futuri e promettono di non separarsi mai. (56)
- Sharaf viene invitato da 'Abd al-Fattāḥ a passare la serata nella sua cella a giocare a scacchi. Sharaf accetta e passa la serata conversando con Abdel e i suoi compagni di cella.
- L'indomani mattina durante l'ora della passeggiata Abdel viene chiamato da una guardia e viene condotto negli uffici del direttore. (57)
- Sharaf aspetta che 'Abd al-Fattāḥ rientri nella sua cella. Al suo ritorno gli corre incontro e lo bacia. (58)
- Ultimo saluto e trasferimento di Abdel in un'altra prigione. (59)

### **Capitolo XI**

- Sharaf inizia a sentirsi attratto dalle ideologie dei sunniti barbuti e dai loro privilegi (60)
- Convocazione di Sharaf da parte del comandante 'Idkū. Il comandante gli chiede informazioni sulla sua istruzione poi gli mostra la lettera che Sharaf aveva scritto per conto del detenuto incontrato durante l'ora della preghiera. Segue un interrogatorio, incarico di informatore in cambio di alcuni privilegi, 'Idkū ordina a Sharaf di prendere visione di ciò che il Dr. Ramzī scrive sul suo diario. (61)
- Rientrato in cella, Dr. Ramzī chiede a Sharaf di custodire il suo diario mentre lui va in doccia. (62)
- Sharaf si chiude in bagno e apre la busta contenente il diario. All'interno della busta, oltre al diario, trova alcune foto, dei ritagli di giornale, ritagli di pubblicità di climatizzatori e villaggi turistici, dei manoscritti, delle dichiarazioni di responsabilità politiche sull'economia e la sicurezza, alcuni rapporti di organizzazioni straniere, liste con nomi di società straniere, alcuni articoli di giornale scritti in francese e in inglese con dette note in arabo a margine, delle statistiche e delle lettere. (63)
- Incontro tra Sharaf e 'Idkū: Sharaf espone il contenuto della busta. Il comandante 'Idkū chiede a Sharaf di consegnargli il diario del Dr. Ramzī al fine di fotocopiarlo. (64)

	<p style="text-align: center;"><b>Capitolo XII</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Concessione da parte del comandante 'Idkū di far visionare ai detenuti una partita di calcio del campionato egiziano 'Ahli-Zamālik. (65)</li> <li>• La partita viene proiettata in cortile e tutti ne prendono visione tranne il Dr. Ramzī, impegnato a scrivere sul suo diario, e i sunniti barbuti, contrari a questa concessione. (66)</li> <li>• Tensione crescente tra i sunniti e gli altri carcerati. (67)</li> <li>• Arriva la notizia di una fatwa emessa dal capo dei sunniti che prevede l'uccisione di tre prigionieri. (68)</li> <li>• Stato di allerta. (69)</li> <li>• Rivolta dei sunniti contro le guardie: tre morti e un centinaio di feriti. (70)</li> <li>• Fine della rivolta, segue una perquisizione: le guardie perquisiscono la cella di Sharaf e prendono il diario del Dr. Ramzī. (71)</li> <li>• Incontro tra 'Idkū e Sharaf: il comandante gli restituisce il diario del Dr. Ramzī, (72)</li> <li>• Conseguenza della rivolta: I leader dei sunniti sono stati mandati in isolamento, il comandante 'Idkū viene trasferito e sostituito dal capitano Khaḍra che adotta delle misure limitative per i detenuti. (73)</li> <li>• Cortile: incontro tra il capitano Khaḍra, Dr. Ramzī e Sharaf. Dopo aver deriso Sharaf per la faccenda con Baṭsha, Khaḍra chiede al Dr. Ramzī se è ancora interessato a fare teatro. In seguito, il Dr. Ramzī viene chiamato nell'ufficio del capitano e gli viene dato il compito di organizzare uno spettacolo teatrale per la festa del 6 ottobre. (74)</li> <li>• In cella Dr. Ramzī e Sharaf parlano di Zio Fawzī. Dr Ramzī decide di organizzare uno spettacolo di burattini. (75)</li> </ul>
<p><b>Seconda parte</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>Capitolo XIII</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritagli di giornale</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Capitolo XIV</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Diario del Dr. Ramzī Buṭrus Naṣīf: appunti per memoria difensiva.</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Capitolo XV</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Testo della sceneggiatura di uno spettacolo di burattini messo in scena dal Dr. Ramzī Buṭrus Naṣīf in occasione della commemorazione della grande vittoria del 6 ottobre 1973.</li> </ul>



### Capitolo XVI

- **Conseguenze dello spettacolo di burattini: il direttore del carcere viene trasferito e sostituito con il generale Sayd al-Darwīsh il quale decide di spedire Dr. Ramzī e lo Zio Fawzī in una cella individuale nel distretto governativo. Oltre a ciò, li priva di visite, passeggiate e libri. (76)**
- **Dr. Ramzī, dalla sua cella, elenca ad alta voce i diritti che i prigionieri dovrebbero avere all'interno del carcere e li incoraggia a reagire affinché questi gli siano riconosciuti e non più negati. Poi spiega ad alta voce gli inganni delle multinazionali farmaceutiche. (77)**
- **Il nuovo direttore perde il suo anello d'oro e mobilita l'intera prigione per ritrovarlo. Non riuscendo a trovarlo, decide di fare appello a Mahdī, detenuto accusato di oltraggio alle religioni. Mahdī ritrova l'anello del direttore e chiede di essere cambiato di cella. Il direttore gli promette che lo farà il prima possibile. (78)**
- **Rivelazione di Mahdī: alla fine del mese dell'egira, quattro leoni scesi dal cielo e una creatura, capace di distinguere i credenti dai non credenti, gli apriranno la via per fuggire dalla prigione. (79)**
- **Viene mandata una commissione a valutare il lavoro del nuovo direttore. La commissione viene mandata perché Mahdī era riuscito, per vie illegali, a mandare una lettera al presidente della repubblica dove manifestava la volontà di fuggire dal carcere. (80)**
- **Mahdī viene interrogato da alcuni burocrati che tentano di dissuaderlo dalla sua fuga. Non riuscendo nell'intento, scelgono Sharaf per controllare i movimenti di Mahdī. (81)**

### Capitolo XVII

- **Sharaf e Tawakul vengono spostati nella cella di Mahdī dove si trovano anche altri carcerati: Riḍā Būnd (ladro d'auto) e Ḥāj Shawqī. (82)**
- **Visita privata: incontro tra Sharaf e sua madre. La madre dice a Sharaf che suo padre si trova in ospedale per via di un'embolia cerebrale. Sharaf è rassegnato e dice alla madre che da quel momento in poi si prenderà cura di sé stesso. (83)**
- **Rientro in cella: Ḥāj Shawqī è in preda a delle convulsioni dovute all'astinenza di droga. Tawakul manda Sharaf a prendere della droga da un'altra cella. Al suo rientro, una volta consegnata la droga, Ḥāj Shawqī si riprende. (84)**
- **Si sparge la notizia che il Dr. Ramzī è stato trasferito in ospedale dopo aver iniziato lo sciopero della fame. (85)**
- **Il Dr. Ramzī ricomincia a mangiare in seguito alla verbalizzazione di una sua deposizione. (86)**

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cortile: incontro tra Sharaf e il Dr. Ramzī. Dr. Ramzī rivela a Sharaf che non smetterà di urlare dalla cella finché i regolamenti della prigione non saranno effettivamente applicati e verranno rispettati i diritti costituzionali dei prigionieri. (87)</li> <li>• Rientro in cella: Tawakul incarica Sharaf di occultare la dose di droga (che era stata presa per Ḥāj Shawqī) nel retto così da trasportarla fuori dalla cella. (88)</li> <li>• Charaf esegue ciò che gli era stato incaricato da Tawakul. (89)</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Capitolo XVIII</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Fuga di Maḥdī. Viene applicato il regime di alto rigore (90)</li> <li>• Ritrovamento di Maḥdī. Maḥdī viene mandato in isolamento e ciò ha comportato l'evacuazione delle celle in isolamento da parte dei sunniti che avevano organizzato la rivolta. (91)</li> <li>• Sharaf viene trasferito in un'altra cella, sistemazione accanto al secchio dell'urina. (92)</li> <li>• Incontro e conversazione con il compagno di cella Sālim Mahmoud che gli rivela i suoi reati. (93)</li> <li>• Sālim inizia a manifestare affetto nei confronti di Sharaf. Lo istruisce sulla vita all'interno del penitenziario e si pone come suo protettore. (94)</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>Capitolo XIX</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sālim manifesta delle attenzioni nei confronti di Sharaf. Una sera per via del freddo, Sālim propone a Sharaf di dormire insieme in modo tale da potersi scaldare a vicenda. Dormono insieme. (95)</li> <li>• La notte seguente Sharaf viene svegliato dal tocco di una mano nei pantaloni e si accorge della tentata molestia da parte di Sālim. (96)</li> <li>• Sālim si giustifica con Sharaf della reazione che ha avuto nei suoi confronti, allude alla necessità di volersi avvicinare fisicamente a lui. (97)</li> <li>• Sharaf si ammala e Sālim insiste affinché si faccia visitare da un medico, lo invita a lavarsi e lo invita a radersi porgendogli una lametta. (98)</li> <li>• Bagno: Sharaf si depila le gambe con una lametta. (FINALE)</li> </ul>
--	--

Analogamente, nel seguente schema riepilogativo del film si sono volute segnalare le scene centrali per lo svolgimento della trama, suddivise per sezione del film, associandole, se corrispondenti, ai numeri delle scene del romanzo, così da comprendere con maggior facilità quale sia l'ordine di disposizione del materiale narrativo rispetto al romanzo. Inoltre, in arancione sono state evidenziate le scene che sono state anticipate o posticipate rispetto

all'intreccio del romanzo; in blu sono evidenziate le scene non presenti nel testo ed in verde le scene o i fatti che hanno subito una qualche alterazione nel passaggio dal romanzo al film.

Sezioni del film	Luoghi ed eventi narrati	Note sull'adattamento
<b>1) Il distretto governativo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Commissariato: interrogatorio, tortura e falsa confessione sotto ricatto. (5)</li> <li>• Trasferimento al carcere: arrivo, assegnazione dei carcerati al distretto governativo e al distretto reale. (9)</li> <li>• Ingresso nel distretto governativo: registrazione, consegna degli oggetti personali, ritiro della divisa da detenuto, doccia comune. (10)</li> <li>• Ingresso in cella: incontro con Baṭsha (capo della cella), sistemazione accanto al secchio dell'urina, cena, bollettino. Conversazione tra i detenuti: Sharaf racconta la sua storia. (11)</li> <li>• Prima notte in cella: Sharaf dorme vicino al secchio destinato alla raccolta dell'urina. (13)</li> <li>• <b>Passeggiata in cortile: Ṣabrī rivela a Sharaf la sua storia.</b> (12)</li> <li>• Incarico di pulizia nel distretto reale: primo incontro con il Dr. Ramzī (16)</li> <li>• Pranzo comune: Sharaf viene ripreso per la sua voracità, conversazione tra i detenuti, rivelazione sul traffico di droga in carcere. (17)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Posticipazione della scena ambientata nel cortile in cui Ṣabrī rivela la propria storia a Sharaf</li> </ul>
<b>2) Il mentore</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Pulizia cortile: Primo incontro con il Pasha il quale, dopo avergli domandato il suo grado di istruzione, regala a Sharaf una penna.</b> (18)</li> <li>• <b>Prima visita privata: incontro con la fidanzata Hudā (+)</b></li> <li>• Bagno: termina l'acqua corrente, rientro in cella col sapone addosso. (19)</li> <li>• <b>Conversazione tra Sharaf e Zio Fawzī: Zio Fawzī mentre realizza una bambola di pezza rivela la sua storia a Sharaf.</b> (+)</li> <li>• Sharaf scrive una lettera: Baṭsha comunica a Sharaf che può spedire la lettera fuori dal carcere previo permesso delle guardie (22)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nel romanzo, Sharaf acquista le penne e la carta dai detenuti</li> <li>• La scena in cui Sharaf incontra la fidanzata non è presente nel romanzo</li> <li>• Aggiunta della scena del dialogo tra Sharaf e Zio Fawzī</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sharaf scopre l'inganno di Baṭsha e viene inviato dal Pasha (23)</li> </ul>	
<b>3) L'avvocato</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Prima udienza in tribunale: incontro con i genitori e Hudā, assenza avvocato, rinvio dell'udienza.</b> (25)</li> <li>• <b>Cucina:</b> Sharaf e Zio Fawzī si trovano in cucina insieme al cuoco, scoperta della corruzione delle guardie, Sharaf ruba un pezzo di carne. (33)</li> <li>• <b>Notte in cella:</b> tentata molestia da parte di Baṭsha, salvataggio da parte di un compagno di cella. (34)</li> <li>• <b>Cortile:</b> Sharaf è seduto in cortile insieme a Zio Fawzī e i due vedono passare il loro compagno di cella ferito in testa (colui che aveva salvato Sharaf dalla tentata molestia di Baṭsha). (35-36)</li> <li>• <b>Ufficio del Pasha:</b> terzo incontro con il Pasha, interrogatorio, incarico di informatore del Pasha in cambio del passaggio di Sharaf nel distretto reale. (37)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nel romanzo, prima dell'udienza, Sharaf chiede alla madre di adoperarsi affinché sia trasferito nel settore reale. Nel film Sharaf la concessione viene fatta a Sharaf in cambio dei servizi di "spionaggio" nei confronti degli altri detenuti</li> <li>• Nel romanzo, in realtà Sharaf scopre direttamente l'aggressione di Baṭsha al proprio compagno di cella e, nell'incontro con il Pasha, non rivela della tentata aggressione sessuale di quest'ultimo</li> </ul>
<b>4) Il (distretto) reale</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ingresso nel distretto reale (39)</li> <li>• Ingresso in cella: consegna del piatto e del bicchiere da parte di Riḍā Būnd, Sharaf appende al muro una bambola di pezza realizzata da Zio Fawzī. (40)</li> <li>• <b>Cena:</b> Sharaf viene invitato ad unirsi alla cena comune da parte del Dr. Ramzī. Riḍā Būnd, l'Ambasciatore, Sharaf e Dr. Ramzī mangiano insieme. Conversazione sugli effetti negativi della plastica e dei pesticidi per la salute. (41)</li> <li>• <b>Cortile:</b> conversazione tra Sharaf e il Dr. Ramzī riguardo le scarpe che l'Ambasciatore (loro compagno di cella) indossa, scoperta dello sfruttamento della manodopera femminile nei paesi asiatici. (+)</li> <li>• <b>Partita di scarabeo tra Dr. Ramzī, l'Ambasciatore e Sharaf:</b> litigio per la parola "Tigerbank", Mahdī rivela la sua visione (Il profeta Mohammad gli avrebbe rivelato che alla fine del mese islamico, quattro leoni scesi dal cielo e una creatura, capace di distinguere i</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nel romanzo, durante la cena Sharaf e Ramzī si soffermano a parlare delle scarpe cinesi di un detenuto, avventurandosi in un discorso sullo sfruttamento della manodopera femminile. Questo discorso sarà svolto invece in una scena aggiuntiva, ambientata in cortile.</li> <li>• Anticipazione della partita di scarabeo dalla quale nascono delle discussioni sulla parola "Tigerbank" (citybank nel romanzo)</li> <li>• Anticipazione della scena che ritrae la rivelazione di Mahdī</li> </ul>

	<p>credenti dai non credenti, gli apriranno la via per fuggire dalla prigione). (48) (79)</p>	
<p><b>5) Il regno della regina Sally</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Convocazione di Mahdī nell’ufficio del direttore in presenza del Pasha e altri tre colonnelli: i superiori cercano di dissuaderlo inutilmente dal suo progetto di fuga, decisione da parte dei superiori di rivolgersi a un informatore per controllare gli spostamenti di Mahdī, comunicazione da parte del Pasha della presenza di un suo informatore (Sharaf) all’interno della cella dove si trova Mahdī. (81)</li> <li>• Cortile: conversazione tra Sharaf e Mahdī. Sharaf chiede a Mahdī la ragione per cui lui e suoi compagni di cella si trovano in carcere. Mahdī rivela di essere in contatto con uno spirito, la regina del regno delle medicine spirituali cui nome è Regina Sally, grazie alla quale è riuscito a curare molte persone. (45)</li> <li>• Moschea: Sharaf sta recitando il corano carcere quando un uomo si avvicina a lui e gli chiede di scrivere una lettera. Sharaf scrive la lettera sotto dettatura. (44)</li> <li>• Fuga di Mahdī: scatta l’allarme in tutto il carcere, Mahdī viene poi ritrovato e riportato dentro in carcere. (90-91)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Anticipazione della scena in cui gli ufficiali convocano Mahdī per riferire dei propri progetti di fuga ed ingaggiano Sharaf per sorvegliarlo.</li> <li>• Posticipazione della scena in cui Sharaf viene a conoscenza delle ragioni per cui Mahdī (Shaykh Faḥtī nel romanzo) si trova in carcere.</li> <li>• Posticipazione della scena in cui Sharaf recita il Corano, nella quale un detenuto gli chiede di scrivere una lettera sotto dettatura</li> <li>• Anticipazione della scena che ritrae la fuga di Mahdī e il suo ritrovamento</li> </ul>
<p><b>6) Il diario del Dr. Ramzī Yacoub</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Visita comune: incontro tra Sharaf e sua madre. La madre comunica a Sharaf la sua impossibilità a portargli il cibo tutti i giorni e lo aggiorna che Hudā ha lasciato il suo lavoro in boutique. I due si salutano con Sharaf che chiede alla madre di far presenziare l’avvocato alla prossima udienza.</li> <li>• Ufficio del Pasha: incontro tra Pasha e Mohssen Bey (capo della sicurezza della azienda farmaceutica Baydos). Mohssen Bey corrompe il Pasha con una mazzetta al fine di controllare il Dr. Ramzī. (+)</li> <li>• Cortile: Sharaf è in sdraiato in cortile insieme al Dr. Ramzī e Riḍā Būnd. Sharaf sfoglia una rivista nella quale tutti i volti di donna sono stati cancellati e</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Inserimento della scena che ritrae la corruzione di Pasha</li> <li>• Inserimento della scena riguardante i comportamenti dei “sunniti barbuti”</li> <li>• Condensazione della seconda parte del libro mediante la rappresentazione visuale della prima pagina del diario di Ramzī.</li> </ul>

	<p>Riḍā Būnd rivela che i “barbuti” (estremisti islamici) avendo in gestione la biblioteca penitenziaria cancellano, grattando sulla carta con delle batterie, i volti delle donne dai libri/riviste. La conversazione si sposta sul Dr. Ramzī che prescrive degli stimolanti al direttore e su Sharaf che chiede al Dr. Ramzī se la masturbazione è un peccato. (+)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Quinto incontro tra Sharaf e il Pasha: il Pasha chiede a Sharaf di prendere visione di ciò che scrive il Dr. Ramzī nel suo diario. (61)</li> <li>• In cella il Dr. Ramzī chiede a Sharaf di custodire il suo diario mentre lui va ad una visita. Sharaf si chiude in una toilette e apre la borsa all’interno della quale vi è il diario, delle foto, dei ritagli di articoli di giornale. Il contenuto della borsa rivela la storia del Dr. Ramzī. (62-63) (II parte del libro)</li> <li>• Sesto incontro tra Sharaf e il Pasha: Sharaf rivela il contenuto della borsa del Dr. Ramzī e il Pasha gli ordina di prendere il diario per poterlo visionare di persona. A quest’ultima richiesta Sharaf si rifiuta di aiutarlo cosicché il Pasha lo ricatta mostrandogli la lettera che lui stesso si era prestato a scrivere per il detenuto che aveva incontrato in moschea. Sharaf alla fine appare affranto e rassegnato a eseguire i suoi ordini. (64)</li> <li>• Seconda visita privata di Hudā: la donna è in procinto di sposarsi con un altro uomo, i due si scambiano un ultimo saluto. (+)</li> </ul>	
<p><b>7) Lo spettacolo (in onore del giorno della vittoria)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cortile: Sharaf passeggia insieme al Dr. Ramzī quando i due vengono chiamati dal direttore della prigione. Il direttore ringrazia il Dr. Ramzī per la prescrizione degli “stimolanti”, deride Sharaf e in seguito chiede al Dr. Ramzī se gli piacerebbe mettere su uno spettacolo teatrale per il giorno della vittoria. (74)</li> <li>• Sharaf e Dr. Ramzī rientrano in cella e, osservando la bambola di pezza (realizzata da Zio Fawzī) appesa al muro, Dr. Ramzī ha l’idea di organizzare uno spettacolo di burattini. (75)</li> <li>• Messa in scena dello spettacolo di burattini: presentazione dello spettacolo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aggiunta della scena che raffigura lo spettacolo dei burattini, non rappresentata nel romanzo</li> <li>• Nel romanzo, il libro viene sottratto direttamente dalle guardie carcerarie durante la perquisizione</li> </ul>

	<p>da parte del direttore, la sceneggiatura dello spettacolo si rivela una denuncia nei confronti della guerra e delle politiche economiche adottate dai Paesi Arabi, nonché la sudditanza rispetto alle multinazionali e agli Stati Uniti (+) (Cap VX)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Fine spettacolo: applausi e approvazione da parte dei detenuti, disapprovazione e sdegno da parte del direttore e del Pasha, le guardie distruggono il teatrino. (+)</li> <li>• Perquisizione: il Pasha e le guardie irrompono nella cella di Sharaf e perquisiscono alcuni oggetti. (+)</li> <li>• Sharaf, Zio Fawzī, Dr. Ramzī e Riḍā Būnd (burattinai dello spettacolo) vengono portati dalle guardie nel nuovo ufficio di Pasha il quale, dopo lo spettacolo, era stato promosso a direttore. (+)</li> <li>• Dr. Ramzī viene messo in isolamento e lascia in custodia il suo diario a Sharaf. (76)</li> </ul>	
<p><b>8) La scelta</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dr. Ramzī si trova nella cella in isolamento e inizia a parlare da solo. Il volume della sua voce aumenta e rieccheggia in tutta la prigione. Dr. Ramzī elenca i diritti che i prigionieri dovrebbero avere all'interno del carcere li incoraggia a reagire affinché questi gli siano riconosciuti e non più negati. (77)</li> <li>• Ingresso di Sālim in cella: Riḍā Būnd gli consegna piatto e bicchiere, Sālim si presenta con Sharaf e i due si fumano una sigaretta insieme.</li> <li>• Cortile: Sālim racconta a Sharaf i suoi reati.</li> <li>• Settimo incontro tra Sharaf e Pasha: Sharaf consegna a Pasha il diario del Dr. Ramzī. (+)</li> <li>• Dr. Ramzī continua a urlare dalla sua cella in isolamento (+)</li> <li>• Bagno: Sharaf si lava i denti quando viene improvvisamente attaccato da due uomini, Sālim lo salva. (+) (93)</li> <li>• Cella: conversazione tra Sharaf e Sālim. Sharaf si è procurato delle ferite sulla gamba per essersi grattato eccessivamente, Sālim gli dice che gli prenderà una crema e allude al fatto che</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nel romanzo la figura di Sālim viene disvelata in maniera progressiva. Quest'ultimo lascia inizialmente solo intendere il suo interessamento e l'intenzione di prendersi cura di Sharaf, senza tuttavia compiere alcun gesto "eroico" come quello raccontato nel film.</li> <li>• Nel romanzo il tentativo di avvicinamento di Sālim viene ritratto in maniera più diretta e cruda, raffigurando Sālim che sfiora i genitali di Sharaf nel sonno</li> <li>• Posticipazione della scena dell'ultimo incontro tra Sharaf e la madre</li> </ul>

	<p>Sharaf dovrebbe iniziare a depilarsi. (+) (94) (95)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ufficio del Pasha: incontro tra Pasha e Mohssen Bey. Pasha legge ad alta voce il contenuto del diario del Dr. Ramzī e consegna una copia di questo a Mohssen Bey. (+)</li> <li>• Sālim realizza un coltellino per Sharaf e glielo regala. I due si abbracciano amichevolmente e Sālim prova con forza a tirare Sharaf verso di sé poi lo libera. (96)</li> <li>• Cortile: Sālim si giustifica con Sharaf della reazione che ha avuto nei suoi confronti, allude alla necessità di volersi avvicinare fisicamente a lui. (97)</li> <li>• Visita privata: Sharaf incontra sua madre. La madre dice a Sharaf di aver pregato per lui in moschea, Sharaf chiede spiegazioni sull'assenza dell'avvocato e infine si lamenta di ciò che la madre gli ha portato da mangiare. La madre scoppia a piangere e dice a Sharaf che Hudā si è sposata. L'incontro di chiude con Sharaf che tranquillizza la madre e con la promessa che da questo momento in poi penserà lui a sé stesso. (83)</li> <li>• Cortile: Sharaf vede il Pasha che regala una penna ad un altro carcerato proprio come era successo a lui.</li> <li>• Dr. Ramzī nella cella in isolamento ha cominciato lo sciopero della fame, parla da solo e infine inizia a cantare.</li> <li>• Bagno: Sharaf si depila le gambe con una lametta. (FINALE)</li> </ul>	
--	---	--

### 7.2.3. Relazioni di durata tra tempo della storia e tempo del racconto

Alla luce di quanto appena esposto circa i contenuti del romanzo e del film, secondo la schematizzazione proposta, conviene ora soffermarsi sul primo aspetto dell'analisi riguardante il tempo del racconto cinematografico, ovverosia quello che attiene al rapporto tra la durata degli eventi nella realtà finzionale della storia (*fabula*) ed il tempo della loro rappresentazione nel contesto del discorso cinematografico (relazioni di durata).

Sul punto va osservato che nel romanzo lo scorrere del tempo è essenzialmente lineare e percepibile principalmente attraverso l'accurata descrizione delle condizioni meteorologiche e



dell'abbigliamento. Nonostante ciò il testo presenta un'evidente ellissi temporale, anche piuttosto significativa, che separa la fine della prima parte e l'inizio della terza parte: la prima parte infatti termina con la decisione del Dr. Ramzī di inscenare uno spettacolo di burattini, in seguito alla rivolta dei "sunniti barbuti"; la terza parte si apre illustrando le principali conseguenze dello spettacolo organizzato dal Dr. Ramzī, lasciando così intendere che il narratore abbia voluto omettere la narrazione dei fatti relativi allo spettacolo e di quelli che lo hanno eventualmente preceduto (gli eventi raccontati nella terza parte, infatti, si svolgono nel mese di dicembre, probabilmente a distanza di alcuni mesi rispetto a quelli narrati nella prima parte).

Nel film il volgere del tempo è più incerto, sebbene lo spettatore riesca ad accorgersi del cambiamento delle stagioni grazie all'abbigliamento dei personaggi. La continuità temporale della storia, sul piano cinematografico, è spezzata per mezzo di alcune ellissi temporali, rese mediante la tecnica di raccordo dello stacco, in coincidenza non solo del passaggio dal giorno alla notte e viceversa (in questo caso si tratta il più delle volte di uno stacco a contrasto), ma soprattutto in occasione del cambiamento di sezione del film, dove l'inquadratura lascia spazio ad un fondo nero con il titolo della sezione. Ancor più importante però è l'ellissi operata già in sede di sceneggiatura: l'inizio del film, non coincide con l'inizio della storia (come nel romanzo), bensì con i fatti che seguono l'uccisione dello straniero, omettendosi di raffigurare gli eventi che nel romanzo spiegano i motivi dell'incarcerazione del protagonista, i quali emergono tuttavia dall'interrogatorio condotto al commissariato di polizia.

#### **7.2.4. Relazioni di ordine**

Il secondo aspetto da analizzare riguarda l'ordine di disposizione dei segmenti temporali della storia nel racconto letterario e in quello cinematografico. Sotto questo profilo, come si è già osservato, l'organizzazione del materiale narrativo appare assolutamente lineare (sequenza lineare) tanto nel film quanto nel romanzo, non potendosi evidenziare né la presenza di analepsi o prolessi nel romanzo, né la presenza di *flashback* o *flashforward* nel film. La scelta è in realtà alquanto singolare già nel romanzo, considerato che la sequenza lineare costituisce uno dei tratti distintivi dello stile realista. Se tuttavia nel romanzo il ritmo narrativo è spezzato dall'inserimento della seconda parte, contenente gli articoli raccolti da Ramzī, le sue memorie e la sceneggiatura dello spettacolo di burattini, nel film la disposizione lineare degli eventi contribuisce, forse volutamente, ad amplificare la monotonia che avvolge l'ambiente della prigione ed il passare delle giornate all'interno di essa.

## 8. Tecniche di adattamento impiegate

Sulla base dell'analisi comparativa tra i contenuti del film e del romanzo, condotta sotto il profilo della dimensione spaziale e di quella temporale, tra le tecniche di adattamento impiegate dal regista per trasporre il romanzo possono identificarsi le seguenti:

Tecniche di adattamento	
<p style="text-align: center;"><b>Taglio</b></p>	<p><b>Eventi principali</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- <b>Incontro con il turista inglese, tentativo di seduzione e omicidio accidentale del turista:</b> la parte iniziale del romanzo, corrispondente al capitolo I, è stato interamente soppresso (probabilmente per esigenze di tempo, considerato che nel corso dell'interrogatorio lo spettatore può comunque venire a conoscenza delle ragioni dell'arresto di Sharaf)</li><li>- <b>Scene dai contenuti “forti” o eccessivamente violenti:</b> vengono eliminate ad esempio le scene riguardanti le condizioni igieniche precarie delle celle, le sevizie subite dai prigionieri ad opera delle guardie carcerarie, nonché le scene relative all'occultamento della droga nel retto di alcuni carcerati (Cap. V del romanzo)</li><li>- <b>Infatuazione con ‘Abd al-Fattāḥ e scene di rapporti omosessuali:</b> il film non presenta alcuna delle scene del romanzo che ritraggono atteggiamenti amorosi omosessuali, né vi sono scene di nudo, frequenti invece nel romanzo, così come di autoerotismo (Cap. X)</li><li>- <b>Rivolta dei “sunniti” a seguito della visione della partita di calcio nel cortile:</b> gli estremisti islamici nel film vengono ripresi in rare occasioni e ritratti in atteggiamenti ostili e sospettosi, senza tuttavia lasciar spazio ad atti di ribellione contro gli altri detenuti (Cap. XII)</li></ul> <p><b>Personaggi tagliati</b></p> <p>Il romanzo dà spazio ad una pluralità di personaggi secondari, al punto che in alcuni tratti è difficile ricordare ciascuna delle figure citate o incontrate dai protagonisti. La maggior parte di questi personaggi, per ovvie esigenze di concentrazione, viene tagliata nel film; tra queste il più importante, per il significato sotteso alla sua eliminazione, sembra essere l'amico e amante di Sharaf: ‘Abd al-Fattāḥ.</p>

<p style="text-align: center;"><b>Aggiunta</b></p>	<p><b>Eventi e personaggi</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Visite private con Hudā:</b> nel film il protagonista riceve visite dalla madre e dalla fidanzata Hudā. Nel romanzo Hudā viene solamente citata dalla madre di Sharaf ma non si presenta mai alle visite presso il carcere. La scelta forse va letta alla luce della eliminazione di qualsiasi scena che ritragga l'attrazione di Sharaf verso altri prigionieri, essendo finalizzata a mantenere ferma l'eterosessualità del protagonista.</li> <li>- <b>Spettacolo di burattini:</b> rappresenta una delle più importanti modificazioni dell'intreccio del romanzo. Nel testo letterario il lettore può solamente farsi un'idea dello spettacolo mediante la lettura della sceneggiatura contenuta nella seconda parte. La sua rappresentazione audiovisiva permette di enfatizzare il significato simbolico dello sceneggiato e la critica che il suo "regista" rivolge alla sudditanza politica ed economica dei paesi arabi verso gli oppressori occidentali.</li> <li>- <b>Tentata aggressione di Sharaf da parte di due uomini incappucciati e salvataggio da parte di Sālim (sezione 8):</b> nel romanzo si riferisce esclusivamente che Sālim è solito organizzare delle finte aggressioni nei confronti dei detenuti per apparire ai loro occhi come il protettore e guadagnarsi così dei favori sessuali dai propri protetti.</li> </ul>
<p style="text-align: center;"><b>Condensazione</b></p>	<p>La tecnica della condensazione può essere riscontrata principalmente con riferimento ai personaggi:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Mahdī:</b> il personaggio ingloba in sé il personaggio di Shaykh Faḥtī e Mahdī</li> <li>- <b>Pasha:</b> incorpora in sé l'ufficiale 'Alī Bulbul, il comandante 'Idkū, il capitano Khaḍra, il generale Sayd al-Darwīsh</li> <li>- <b>l'Ambasciatore:</b> unisce i personaggi del Signor Tāmīr e dell'Ambasciatore</li> <li>- <b>Riḍā Būnd:</b> ingloba anche il personaggio di Tawakul.</li> </ul>
<p style="text-align: center;"><b>Variazione</b></p>	<p>Nel film possono rintracciarsi due variazioni particolarmente significative e che paiono in grado di incidere sulle tematiche trattate e sul complessivo messaggio lanciato dal regista:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>il passaggio dal settore governativo al settore reale:</b> nel romanzo il passaggio avviene grazie a delle semplici richieste della madre (non è dato sapere se</li> </ul>

	<p>accompagnate da del denaro) mentre nel film ciò è reso possibile da un patto stretto tra Pasha e Sharaf, patto per cui Sharaf, in cambio del trasferimento, deve inizialmente sorvegliare i propri compagni di cella e riferire a Pasha. Con ciò il regista ha forse voluto evidenziare come il fenomeno della corruzione sia profondamente radicato in tutte le strutture di potere, assumendo talvolta anche forme differenti dallo scambio di denaro o valori materiali.</p> <p>- <b>il rapporto tra Sharaf e Pasha:</b> in generale può dirsi che il rapporto tra i due personaggi venga rappresentato in maniera differente nel film, dove Sharaf già dalle prime scene accetta di sottomettersi alle richieste del comandante della prigione e di svolgere delle attività di spionaggio per suo conto, anche nei confronti del Dr. Ramzī. Nel romanzo ciò avviene solo verso la fine della prima parte e nella terza parte; inoltre il protagonista non sembra cedere alla richiesta di consegnare il diario del Dr. Ramzī, mentre nel film è Sharaf, oramai rassegnato alle logiche che governano il destino dei detenuti, a consegnare lo stesso diario nelle mani del comandante.</p>
<b>Spostamento</b>	<p>I principali spostamenti, rispetto all'intreccio che si evince dal romanzo, sono presenti nella 5° e 6° sezione (evidenziati in arancione), dove vengono anticipati alcuni fatti narrati nella terza parte del romanzo oppure invertendo l'ordine di fatti che si susseguono nella prima parte. Nonostante si tratti anche in questo caso di un'operazione solitamente molto "invasiva" gli spostamenti segnalati non hanno riguardato parti essenziali dell'intreccio e sono principalmente motivati dalla necessità di armonizzare e rendere più fluidi i contenuti delle due parti narrative del romanzo, staccate dalla parte contenente gli elementi intertestuali.</p>

## 9. I personaggi

Di seguito, in forma schematica, sarà possibile invece osservare i principali interventi del regista in merito ai personaggi della storia.

PERSONAGGI PRINCIPALI	ROMANZO	Note sull'adattamento
<b>Sharaf</b>	<b>Sharaf</b>	Nel film il protagonista viene sviluppato in maniera sostanzialmente coincidente a quella

		<p>con cui viene trattato nel film. Tuttavia, il regista ha volutamente scelto di non rappresentare alcune delle sfaccettature della personalità di Sharaf che nel libro vengono invece approfondite. In nessun modo emerge nel film l'attrazione omosessuale del protagonista e, allo stesso tempo, viene completamente eliminata qualsiasi scena esplicita relativa alla masturbazione. Si tratta di un intervento coerente con l'impostazione del film, centrato solo su alcuni dei temi sollevati nel romanzo, e che però riduce al minimo il tema della "repressione sessuale". Questo tema, del resto, è una costante della letteratura di Ṣun' Allāh Ibrāhīm, il quale ne ha in più occasioni sfruttato l'efficacia espressiva e l'immediatezza per alludere ai sentimenti di frustrazione provati dall'intellettuale nel contesto socio-politico egiziano dell'epoca di Sadat.</p>
<b>Dr. Ramzī</b>	<b>Dr. Ramzī</b>	<p>Le principali differenze tra il film e il romanzo attengono allo sviluppo delle vicende passate del personaggio. I dialoghi tra Sharaf e Ramzī, nel film, riescono a rendere solo in parte la storia del personaggio, i suoi interessi, le sue battaglie e convinzioni. Nel romanzo questo profilo viene affrontato in maniera più dettagliata: anche grazie ai documenti riportati nel secondo capitolo il lettore riesce infatti ad avere un quadro maggiormente completo della storia del personaggio e delle vicende che lo hanno portato ad essere imprigionato. Un'ulteriore differenza sta inoltre nel finale del film, che sembra ritrarre Ramzi in preda alla disperazione e in isolamento, quando nel romanzo una qualche speranza sembra essere data dal fatto che le autorità del carcere accettano di verbalizzare le dichiarazioni di Ramzi sui diritti dei detenuti, togliendolo dall'isolamento.</p>
<b>Baṭsha</b>	<b>Baṭsha</b>	<p>Il personaggio ricalca esattamente quello descritto nel libro.</p>
<b>Zio Fawzī</b>	<b>Zio Fawzī</b>	<p>Il personaggio ricalca esattamente quello descritto nel libro.</p>

<b>Mahdī</b>	<b>Mahdī+Shaykh Faḥṭī</b>	Mahdī appare essere il personaggio sul quale il regista è intervenuto in maniera più significativa, in quanto ingloba in sé il personaggio di Shaykh Faḥṭī e Mahdī.
<b>Pasha</b>	<b>‘Alī Bulbul comandante ’Idkū capitano Khaḍra, generale Sayd al-Darwīsh</b>	Incorpora in sé l’ufficiale ‘Alī Bulbul, il comandante ’Idkū, il capitano Khaḍra, il generale Sayd al-Darwīsh. La scelta è probabilmente dovuta non solo alla necessità di ridurre il numero di personaggi, bensì anche alla probabile intenzione del regista di far risaltare più chiaramente il problema della corruzione delle autorità, impersonificandolo in un unico personaggio.
<b>ASSENTE</b>	<b>‘Abd al-Fattāḥ</b>	L’eliminazione di ‘Abd al-Fattāḥ e delle vicende amorose con Sharaf è probabilmente coerente con la scelta del regista di ridurre le tematiche affrontate nel libro e, pertanto, di non trattare la questione dell’“omosessualità”, la quale meriterebbe probabilmente un approfondimento a parte.
<b>ASSENTE</b>	<b>John</b>	Il film è caratterizzato da un’evidente ellissi temporale iniziale che ha l’effetto di oscurare le vicende che hanno condotto all’arresto Sharaf. Nonostante possa trattarsi di una scelta discutibile, va detto che i motivi dell’arresto emergono comunque dalle parole del commissario che lo ha arrestato e, dall’altro lato, che il riferimento alla “violenza” occidentale (cui evidentemente allude il tentativo di stupro da parte del turista) è ben resa lungo tutto l’arco del film dalle parole di Ramzi.
<b>Hudā</b>	<b>ASSENTE</b>	Nel romanzo, la fidanzata di Sharaf non appare fisicamente in alcuna scena narrata. Questa limitazione del personaggio è forse voluta alla luce dello sviluppo dei tratti omosessuali del protagonista. Nel film, tuttavia, l’omosessualità non viene trattata; l’aggiunta del personaggio, nonostante possa essere coerente, appare però superflua in quanto nulla induce lo spettatore a pensare che Sharaf possa essere attratto da altri uomini.
<b>Madre di Sharaf</b>	<b>Madre di Sharaf</b>	Il personaggio del film coincide con quello del libro. Più in generale, però, deve essere notato

		<p>che nel film non c'è alcun riferimento alla condizione generale di Sharaf, trattata invece dettagliatamente nel primo capitolo del libro. Probabilmente, anche in questo caso il regista ha scelto di non toccare una tematica come quella della famiglia, al fine di non distogliere l'attenzione dello spettatore dai principali temi trattati.</p>
--	--	--

### **10. Istanza narrante, focalizzazione e ocularizzazione**

Il romanzo *Sharaf*, come anticipato, è noto per aver ospitato alcune delle sperimentazioni più innovative di Ṣun‘ Allāh Ibrāhīm. Tra queste non vi è solo l'ampio utilizzo del materiale letterario, nel secondo capitolo, ma la peculiare alternanza, nei capitoli che compongono la prima e la terza parte dell'opera, tra un narratore extradiegetico, di carattere eterodiegetico, e un narratore intradiegetico, di carattere autodiegetico, in quest'ultimo caso identificato con il protagonista Sharaf. Allo stesso modo, quest'alternanza va ad associarsi ad un costante mutamento di focalizzazione del narratore: nei capitoli narrati in terza persona il narratore dà infatti ampia prova di possedere un livello di conoscenza dei fatti superiore a quello dei personaggi e del protagonista, rappresentandoci anche semplici pensieri o stati d'animo cui il lettore non potrebbe altrimenti accedere se non grazie all'onniscienza del narratore; nei capitoli in cui il racconto è narrato in prima persona, il punto di vista adottato dal narratore è sempre ed esclusivamente quello di Sharaf.

Come ampiamente spiegato nel secondo capitolo del lavoro, rintracciare l'istanza narrante nel film diviene alquanto complicato, salvo l'utilizzo di espedienti specifici, come la voce fuori campo, degli inserti testuali, di cinegiornali. Nel caso di specie si può affermare che la vicenda, sul piano cinematografico, sia affidata quasi interamente ad un narratore: esterno, in quanto l'atto narrativo non è direttamente rappresentato sullo schermo; di tipo eterodiegetico, dato che l'istanza narrante non pare identificarsi in alcuno dei personaggi della storia. Nonostante ciò, va detto che alla fine della sesta sezione del film, intitolata "Il diario del Dr. Ramzī Yacoub", ad essere inquadrata è la prima pagina del diario del Dr. Ramzī, letta da una voce fuori campo che può attribuirsi a quest'ultimo: si tratta dell'unico momento in cui, nel film, al narratore esterno si affianca un narratore intradiegetico di tipo omodiegetico (il narratore coincide con Ramzī), cui viene affidato il compito di accennare a malapena i contenuti delle memorie difensive del Dr. Ramzī e di mostrare le sue foto e le informazioni da egli raccolti, contenuti nella seconda parte del romanzo.

Sotto il profilo della focalizzazione, invece, l'analisi diviene ancora più complessa. Il protagonista è infatti presente nella quasi totalità delle scene del film e ciò potrebbe indurre a pensare che il punto di vista adottato dal narratore sia eminentemente quello di Sharaf. Tuttavia, è necessario ricordare che la questione relativa alla focalizzazione non deve essere confusa con quella dell'ocularizzazione e dell'auricularizzazione, per il semplice fatto che queste sono categorie di analisi che non si riferiscono tanto al livello di "conoscenza" del narratore rispetto a quello dei personaggi, quanto piuttosto al rapporto tra ciò che il narratore vede o sente rispetto a quello che i personaggi si presume possano vedere ed ascoltare dal proprio punto di vista. Il campo visivo del narratore sembra il più delle volte essere limitato al punto tale da ricomprendere esclusivamente Sharaf e ciò che Sharaf può direttamente vedere, percepire e sentire, principalmente grazie al posizionamento della macchina da presa nella stessa posizione del protagonista (negli incontri in carcere con la propria ragazza; nei dialoghi con gli altri detenuti; nell'ambiente della cella). Solamente in due occasioni la conoscenza del narratore sembra trascendere quella del protagonista: nella scena che ritrae il colloquio tra Mahdī e i colonnelli della prigione, cui Sharaf non assiste; nella scena che raffigura il monologo del Dr. Ramzī, la cui voce continua ad udirsi nonostante la macchina da presa si muova ad inquadrare in sequenza diversi ambienti della prigione. Proprio quest'ultima serie di immagini, associate alla voce del personaggio di Ramzī, dalla forte carica espressiva, potrebbero essere interpretate come indice di un narratore non focalizzato, intento a trasmettere una propria visione della vicenda attraverso la peculiare combinazione tra il montaggio visivo e sonoro. Nonostante ciò, l'immedesimazione della prospettiva del narratore con il punto di vista di Sharaf sembra essere una costante di tutto il film, non potendosi sostenere, a partire da questo breve frammento, che il narratore non sia focalizzato; piuttosto, è forse più corretto affermare, facendo uso delle categorie precedentemente accennate, che il regista abbia optato per una focalizzazione interna, intervenendo in alcuni tratti sulla sola ocularizzazione del narratore (passaggio all'ocularizzazione zero in coincidenza con la scena appena descritta).

## **11. Interpretazione dell'adattamento: effetti dell'adattamento sulle tematiche e sul messaggio**

Giunti al termine della presente analisi, possono trarsi delle conclusioni e dei primi giudizi sull'adattamento cinematografico del romanzo *Sharaf*.

Usualmente, l'innovatività dell'adattamento viene rilevata esclusivamente guardando alle tecniche che intervengono sull'intreccio del racconto letterario e, soprattutto, sulla disposizione cronologica e/o sul contenuto degli eventi rappresentati nel film. Il montaggio, definito da Béla



Balázs come le “forbici poetiche” dell’autore<sup>317</sup>, è tradizionalmente considerato il principale oggetto dell’analisi dell’adattamento. Da questo preciso angolo visuale, può osservarsi, tuttavia, che nonostante la quantità degli interventi del regista sul materiale letterario, gli unici atti a conferire un qualche elemento di novità al film rispetto al romanzo sono essenzialmente quattro:

- 1) Il taglio delle scene ritraenti gli atteggiamenti omosessuali del protagonista e la sua infatuazione per il proprio compagno di cella
- 2) Il sensibile ridimensionamento delle vicende che vedono protagonisti gli estremisti islamici
- 3) L’aggiunta della scena che ha per oggetto lo spettacolo delle marionette inscenato dal Dr. Ramzī
- 4) La variazione dei rapporti tra il protagonista e il comandante della prigione.

Le modificazioni appena accennate contribuiscono da una parte a ridimensionare sensibilmente lo spettro delle tematiche toccate dal romanzo, escludendo qualsiasi riferimento all’omosessualità e marginalizzando il problema dell’estremismo islamico, dall’altra a dirottare l’attenzione dello spettatore soprattutto sulla questione della corruzione e dell’oppressione esercitata dal sistema capitalistico sul mondo arabo.

Nonostante tali aspetti, non del tutto marginali, se si impiegassero i tradizionali canoni di valutazione dell’adattamento, basati sulla fedeltà all’opera letteraria, il giudizio complessivo non potrebbe che essere positivo, per la capacità del regista di rispettare i contenuti della narrazione letteraria e l’ordine di disposizione degli eventi. Nel secondo capitolo si è reso tuttavia conto del fatto che l’evoluzione teorica riguardante l’analisi dell’adattamento cinematografico ha portato a concepire il prodotto cinematografico come opera d’arte indipendente ed autonoma dal testo letterario, sottolineando il bisogno di indagare il film nella sua interezza e nella sua complessità. Se si privilegia questa prospettiva, allora, è evidente che non ci si possa limitare a valorizzare le differenze che corrono tra l’intreccio del film e l’intreccio del romanzo; anzi, da questo punto di vista, se si prendessero in considerazione solamente questi aspetti, il giudizio generale sull’adattamento di *Sharaf* potrebbe rivelarsi addirittura negativo, facendo emergere un sostanziale appiattimento del film sul romanzo, capace di privare il film di una propria forza espressiva, nonché di peculiari qualità estetiche. Altrimenti detto, si mancherebbe di valutare uno

---

<sup>317</sup> In realtà, l’autore al tempo della pubblicazione dell’opera *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924) non utilizzava esattamente questo termine, quanto il termine *Bilderführung*, che significa guida alle immagini o alla costruzione delle immagini (BALÁZS B., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, p. 84 ss). Successivamente, tuttavia, l’interpretazione di *Bilderführung* con il significato di “forbici filmiche” lo si deve principalmente a Eisenstein, che nel 1926 criticava l’opera di Balasz, affermando che l’autore aveva sottovalutato proprio l’elemento del montaggio, ovverosia delle forbici poetiche del regista (v. EISENSTEIN S., “Béla forgets the scissors” (1926), in TAYLOR R., CHRISTIE I. (a cura di), *The Film Factory*, Abingdon, Oxon - New York: Routledge, 1988, p. 145 ss.)

dei tratti che a mio parere risulta spesso sottovalutato nell'analisi dell'adattamento e che invece in questo caso appare centrale.

Come si è potuto notare nelle pagine che precedono, infatti, le principali distanze tra il film e il testo letterario possono essere colte sotto il profilo del contesto spaziale nel quale è ambientata la storia. È alla dimensione spaziale che si deve guardare per comprendere quali siano le caratteristiche proprie dell'opera analizzata perché si ritiene che proprio i cambiamenti operati sullo spazio della storia e del racconto letterario conferiscono al film un certo grado di autonomia e di novità rispetto al romanzo. Non che il semplice mutamento dell'ambientazione sia sufficiente di per sé a trasformare il materiale letterario in un'opera nuova, spesso così non è: i primi adattamenti conosciuti dal cinema egiziano sono caratterizzati del resto da una evidente ri-contestualizzazione spaziale delle storie, tratte dai romanzi occidentali, ma non può dirsi per questo motivo che si tratti di adattamenti di "qualità", dato che la storia viene semplicemente adattata ad un contesto geografico e culturale diverso (arabizzazione) oppure radicalmente mutata sino a divenire irriconoscibile.

In questo caso, però, il regista sembra compiere un passo ulteriore, non limitandosi semplicemente a riposizionare geograficamente la storia.

La soppressione (volente o nolente) dei riferimenti all'Egitto e l'ambientazione della vicenda in un indefinito paese arabo dove sembrano riunirsi personaggi provenienti da tutti i principali paesi arabi, rende il film particolarmente innovativo per due motivi distinti.

In primo luogo, sul piano stilistico, riesce a sviluppare e portare sino ai suoi esiti più estremi le opzioni stilistiche moderniste di Ṣun‘ Allāh Ibrāhīm: l'indecifrabilità del luogo in cui si trova la prigione contribuisce ad esaltare il surrealismo della storia, il suo aspetto distopico, affievolendo qualsiasi legame con la realtà che lo stesso regista avverte essere "più bella e splendida" già all'inizio del film, quasi a voler avvisare implicitamente lo spettatore della volontà di non volersi limitare alla mera rappresentazione del mondo reale (da questo punto di vista, il film sembra essere allineato ad un'altra opera dello scrittore egiziano, più audace, oltretutto *al-Lajna* ("La commissione"). Allo stesso modo, l'abbandono (se non il rifiuto) del realismo e la preferenza per il surrealismo distopico si può forse evincere anche dalle scelte in merito alla focalizzazione del narratore, dato che nel film il narratore esterno non è onnisciente, ma sembra mostrare i fatti secondo il punto di vista del protagonista; in ciò può trovarsi probabilmente uno dei tratti che accomunano il film odierno con i film prodotti dai registi della generazione degli anni '60, i quali tendono a rinunciare alla pretesa di rappresentare oggettivamente la realtà per indagare come essa sia vissuta e rielaborata dal singolo individuo.

In secondo luogo, il cambiamento dell'ambientazione ha un effetto ben preciso, a quanto pare voluto, sul piano del significato trasmesso dall'opera e, dunque, sulla sua forza espressiva, simbolica: ogni fatto, gesto, segno dal valore simbolico non deve più essere correlato al solo contesto egiziano bensì ad un contesto panarabo, con l'effetto di amplificare oltremodo la critica sociale sottesa al romanzo e le tematiche in esso trattate. Nel romanzo, la bipartizione tra settore governativo e reale della prigione vuole alludere notoriamente alle spaccature create nella società egiziana dalle politiche economiche di Sadat (poi proseguite nel corso del regime di Mubarak), le quali avevano approfondito le fratture tra classi sociali e inaugurato un periodo nel quale la corruzione diveniva l'unico strumento al servizio della mobilità sociale; corruzione che è del resto altrettanto ben rappresentata nel romanzo. Il film non interviene a ben vedere sul modo di rappresentare le faglie che attraversano la società e i perversi meccanismi che consentono la mobilità sociale; così come nel libro, poi, i fenomeni appena descritti, cui fa solo da sfondo l'irrequietezza dell'islamismo radicale, vengono riconnessi alla sudditanza rispetto al modello capitalistico occidentale. Il punto è che nel film questi problemi sembrano attanagliare tutto il mondo arabo e ciò in effetti può riflettere la scelta del regista di voler esprimere una critica che accomuna la maggior parte dei paesi arabi, accomunati in tempi recenti tanto dall'entusiasmo dei moti rivoluzionari della primavera araba, quanto dal senso di delusione ingenerato dal mancato raggiungimento dei propositi politico-economici delle rivoluzioni (ed è lo stesso regista che pare suggerirlo in una delle interviste rilasciate). In altri termini, il regista sembra voler trasmettere l'idea per cui l'unico elemento capace oramai di unificare i paesi arabi sia quello della comune subordinazione all'occidente e al modello capitalistico, la cui penetrazione e permanenza nel contesto arabo costituiscono forse la causa principale del fallimento delle rivoluzioni. In questo senso, il degrado e disgusto che le immagini, i suoni, gli ambienti, i personaggi del film riescono a infondere allo spettatore, non riguardano più solo l'Egitto ma sembrano diretti a stimolare e resuscitare un senso di appartenenza panaraba che è andato in gran parte perduto dopo la conclusione degli accordi di Camp David con Israele, e che lo stesso Şun' Allāh Ibrāhīm del resto ammirava nelle politiche del presidente Nasser.

In conclusione, si può dunque affermare che l'opera cinematografica sia degna di particolare nota per aver sapientemente giocato sull'utilizzo dei codici cinematografici e sull'adattamento della dimensione spaziale della storia originale per creare un discorso che si rivela fedele a quello letterario sotto il profilo della concatenazione degli eventi e che se ne distanzia grandemente sul piano del messaggio sotteso, dei significati impliciti, così valorizzando le critiche originariamente mosse da in una prospettiva attenta alle vicissitudini recenti che hanno riguardato l'intero mondo arabo. In quest'ottica, anche il ridimensionamento di alcune tematiche trattate dal romanzo, come

l'omosessualità e il fondamentalismo islamico, sembra essere assolutamente coerente con l'idea di adattamento del regista, al quale non può essere certo rimproverato di essersi mantenuto alla larga dai classici *taboo* sociali e politici del mondo arabo, avendo piuttosto preferito addentrarsi in alcuni soltanto degli "universi" tematici evocati dal romanzo di Şun' Allāh Ibrāhīm.

## BIBLIOGRAFIA

ABDELMESSIH M. T., “Egypt since 1960”, in WAÏL S. HASSAN (a cura di), *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*, New York – Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 220.

ACCONCIA G., “Generazione disorientata”, *Il manifesto*, 28 maggio 2014, reperibile al seguente link: <https://ilmanifesto.it/generazione-disorientata> (ultimo accesso 23 maggio 2023).

ACCONCIA G., “Generazione disorientata”, *Il manifesto*, 28 maggio 2014, reperibile al seguente link: <https://ilmanifesto.it/generazione-disorientata> (ultimo accesso 23 maggio 2023).

AL-ARISS I., “Salah Abou Seif on Salah Abou Seif: portrait of a director”, in CERETTO L. (a cura di), *Salah Abou Seif. Catalogo della retrospettiva cinematografica "Il cinema secondo Salah Abou Seif"*, Napoli: Edizioni Magma - FLM Napoli, 2002, p. 22.

ALBERTANO A., “Nagib Mahfuz, un Nobel prestato al cinema”, in CERETTO L. (a cura di), *Salah Abou Seif. Catalogo della retrospettiva cinematografica "Il cinema secondo Salah Abou Seif"*, Napoli: Edizioni Magma - FLM Napoli, 2002, p. 166.

ALLAN M., “Deserted histories: The Lumière Brothers, the Pyramids and Early Film Form”, in *Early Popular Visual Culture*, vol. 6, 2008, p. 59.

ALLEN R., “Egypt Until 1959”, in WAÏL S. HASSAN (a cura di), *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*, New York – Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 195.

ALLEN R., “The Arabic Novel and History”, in WAÏL S. HASSAN (a cura di), *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*, New York – Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 50 ss.

ALLEN R., SMITH M. (a cura di), *Film Theory and Philosophy*, New York – Oxford: Oxford University Press, 1997.

ALMUBARAKI S., “The Cinematic Cairene House in the Cairo Trilogy Films”, in *Traditional Dwellings and Settlements Review*, vol. 27, 2016, p. 57 ss.

AMALDI D., “Nagib Mahfuz e il realismo”, in *Oriente Moderno*, nr. 5-6, 1975, p. 196.

AMALDI D., “Nağīb Maḥfūz: dalla giovinezza alla maturità”, in *Oriente Moderno*, nr. 10-12, 1988, pp. 416-417.

ANDREW D., *Concepts in Film Theory*, New York – Oxford: Oxford University Press, 1984.

ARMBRUST W., “Political Film in Egypt”, in GUGLER J. (a cura di), *Film in The Middle Est and North Africa. Creative Dissidence*, Austin: University of Texas, 2011, p. 235 ss.

ASSADI J., ABU REESH A., “Narrative Levels in Sonallah Ibrahim’s Sharaf”, in *IOSR Journal Of Humanities And Social Science*, 2017, p. 22 ss.

- ASSADI J., ABU REESH A., “Narrative Levels in Sonallah Ibrahim’s Sharaf”, in *IOSR Journal Of Humanities And Social Science*, 2017, p. 22 ss.
- AVALLONE L., “Alienation, the Fantastic, and Escape from History Majīd Ṭūbiyā’s Short Stories in the Egypt of the Sixties”, in ADAMI E., BELLINO F., MENGOZZI A. (a cura di), *Other worlds and the narrative construction of otherness*, Milano: Mimesis International, 2017, p. 101 ss
- AVALLONE L., “L’invisibile senso della realtà ne *La commissione* di Sonallah Ibrahim”, in *Elephant & Castle, Il segreto*, n. 20, 2019, p. 9-10
- AVALLONE L., “Letteratura araba e conflitti, gli anni della decostruzione”, in GARDINI M. (a cura di), *Elephant & Castle, Il Frammento*, n. 7, 2012, p. 15.
- AYARI-CHARIF R., “Du roman Zeth au feuilleton Bint’ismaha Zeth ou le traitement de l’Histoire dans une adaptation télévisuelle égyptienne”, in *Regards*, n. 25, 2021, p. 97 ss.
- BADAWI M. M., “A Passion for Experimentation: The Novels and Plays of Tawfiq al-Hakim”, in *Third World Quarterly*, vol. 10, 1988, p. 953.
- BADAWI M. M., “Introduction”, in BADAWI M. M. (a cura di), *Modern Arabic Literature*, New York - Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 19.
- BALÁZS B., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, rist. 2001.
- BARBARO A., “Fluctuating Genres and the Emergence of New Voices from Within”, in *Oriente moderno*, nr. 1-2, 2019, p. 165.
- BARRESI C. F., “La narrativa egiziana contemporanea”, in *Oriente Moderno*, 1978, p. 18.
- BATTISTI C., *La traduzione filmica. Il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Verona: Ombre corte, 2008.
- BATTISTON G., “Gamal Al-Ghitani: l’Egitto tra politica, misticismo e faraoni”, in [www.minimaetmoralia.it](http://www.minimaetmoralia.it), 19 ottobre 2015 (ultimo accesso 5 giugno 2023).
- BENIGNI E., *Il carcere come spazio letterario. Ricognizione sul genere dell’ adab al-suḡūn nell’Egitto tra Nasser e Sadat*, Roma: Edizioni Nuova cultura, 2009
- BERNARDI S., “Sguardo”, in *Enciclopedia del cinema*, Treccani online, 2003 (ultimo accesso: 5 maggio 2023)
- BERNARDI S., *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze: LeLettere, 1994.
- BETTETINI G., *La conversazione audiovisiva. Problemi dell’enunciazione filmica e televisiva*, Bompiani: Milano, 1984.
- BOOTH M., “Translator’s Introduction” in AL-ZAYYĀT L., *The Open Door*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2002, p. 19 ss

- BORDWELL D., CARROLL N. (a cura di), *PostTheory: Reconstructing Film Studies*, Madison (WI): University of Wisconsin Press, 1996
- BOUZID N., “New Realism in Arab Cinema: The Defeat-Conscious Cinema”, in *Alif*, 1995, p. 249 (traduzione inglese di Shareen el Ezabi).
- CALABRESE S., *Gli arabi e lo storytelling: dalle origini a Giulio Regeni*, Milano: Meltemi editore, 2019.
- CAMERA D’AFFLITTO I., *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahḍa a oggi*, Roma: Carocci Editore, 2002.
- CANUDO R., *L’usine aux images*, Ginevra, 1927.
- CARROLL N., “Béla Balázs: The Face of Cinema”, in *October*, The MIT Press, 2014, p. 55.
- CASSETTI F., “Teorie del cinema”, in *Enciclopedia del cinema*, Treccani online, 2004 (ultimo accesso: 7 maggio 2023).
- CASSETTI F., DI CHIO F., *Analisi del film*, Milano: Bompiani, ed. XVI, 2009.
- CASSETTI F., *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milano: Bompiani, 1993.
- CASINI L., PANICONI M. E., SORBERA L., *Modernità arabe: Nazione, narrazione e nuovi soggetti nel romanzo egiziano*, Messina: Mesogea, 2013.
- CECCONI G., *Il linguaggio cinematografico*, Firenze: Edizioni plan, 2004.
- CHATMAN S., *Storia e Discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma: Nuova pratiche editrice, 1981 (traduzione italiana a cura di Graziosi E.)
- CORTELLAZZO S., TOMASI D., *Letteratura e cinema, Alfabeto letterario*, Milano: Laterza, 2006.
- COSTA A., “Trasposizione”, *Enciclopedia del cinema*, Treccani online, 2004 (ultimo accesso 15 maggio 2023).
- DANIELE M., “Le Drame visuel: Ricciotto Canudo e la settima arte”, in *Sinestesiaonline*, n. 21, 2017, p. 1 ss.
- DE VINCENTI G., “Metz, Christian”, in *Enciclopedia del cinema*, Treccani online, 2004 (ultimo accesso: 9 maggio 2023).
- DEGRADA E., “Soggettiva”, *Enciclopedia del cinema*, Treccani online, 2003 (ultimo accesso: 9 maggio 2023).
- DI GIAMMATTEO F., *Che cos’è il cinema. Con un dizionario delle tecniche, dei generi e delle teorie*, Milano: Mondadori, 2002.

DIMEO D. F., *Committed To Disillusion. Activist Writers in Egypt in the 1960s-1980s*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2016.

DOTTORINI D., “La forza del racconto”, in *Fata Morgana Web*, 9 luglio 2018 (ultimo accesso 8 giugno 2023).

DOTTORINI D., “Narratologia”, in *Enciclopedia del cinema*, Treccani online (ultimo accesso 8 giugno 2023).

DOTTORINI D., “Nuove tendenze nelle teorie del cinema”, in *Enciclopedia del cinema*, Treccani online, 2009 (ultimo accesso: 7 maggio 2023).

DOTTORINI D., “Seymour Chatman”, *Enciclopedia del cinema*, Treccani online, 2003 (ultimo accesso: 7 maggio 2023).

DOWNS S., “Egyptian Earth between the Pen and the Camera: Youssef Chahine's Adaptation of 'Abd al- Rahman al-Sharqawi's al-Ard”, in *Alif*, n. 15, 1995, p. 157 ss.

ECO U., *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Firenze-Milano: Giunti Editore-Bompiani, 2017.

EISENSTEIN S., “Béla forgets the scissors” (1926), in TAYLOR R., CHRISTIE I. (a cura di), *The Film Factory*, Abingdon, Oxon - New York: Routledge, 1988, p. 145 ss.

EJCHENBAUM B., “I problemi dello stile cinematografico”, in AA.VV., *I formalisti russi nel cinema*, Milano: Garzanti, 1987, p. 38-39.

EL KHACHAB C., “State control over film production in Egypt”, in *Arab & Media Society*, 15 gennaio 2017

ELNACCASH A., “Egyptian Cinema: A Historical Outline”, in *African Arts*, Vol. 2, 1968, p. 53-54.

ELSADDA, H., *Gender, Nation and The Arabic Novel. Egypt 1992-2008*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012.

EREÑA L. O., “La revolución del cine egipcio”, in AMORETTI M., MAZA E. A. (a cura di), *(Dis)continuidades árabes: discursos e imaginarios en un contexto de cambios*, Granada: Editorial Comares, 2014, p. 236 ss.

EUGENI R., D'ALOIA A., “Philo-, Neuro-, Post-. Cos'è e cosa sarà la teoria del cinema”, in EUGENI R., D'ALOIA A., (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2017, p. 6.

FATMA MOUSSA-MAHMOUD, “The Fiction of Naguib Mahfouz”, in *Third World Quarterly*, 1989, p. 157.

GAFFNEY J., “The Egyptian Cinema: Industry and Art in a changing society”, in *Arab Studies Quarterly*, Vol. 9, 1987, p. 67.



- GAMAL AL-GHITANI, “Sharaf Sonallah” (Sonallah’s Sharaf/Honour), *Akhbar alAdab*, 5 January 1997, p. 253-254
- GENETTE G., *Figures III*, Parigi: Seuil, 1972 (traduzione italiana: *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006).
- GEOFFREY W., *The Novel and the Cinema*, Cranbury: Associated University Press, 1975.
- GHAZAL A., *Egyptian Cinema and the 2011 Revolution. Film Production and Representing Dissent*, Londra: Bloomsbury Publishing, 2020.
- GINSBERG T., LIPPARD C., *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*, Lanham – Toronto - Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, 2010.
- GIOVANNETTI P., *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma: Carocci Editore, 2012.
- GREEN J., KAROLIDES N., *Encyclopedia of Censorship*, New York: Facts on File, 2014.
- GRUYER, “Plight Of An Arab Intellectual”, in *The Cairo Review*, 2017, p. 25 ss., reperibile al seguente link: <https://www.thecairoreview.com/q-a/plight-of-an-arab-intellectual/> (ultimo accesso 23 maggio 2023).
- GRUYERN J., “Plight Of An Arab Intellectual”, in *The Cairo Review*, 2017, p. 25 ss.,
- GUAZZONE L., (a cura di), *Storia ed evoluzione dell’islamismo arabo: I Fratelli musulmani e gli altri*, Milano: Mondadori Università.
- GUAZZONE L., *Storia contemporanea del mondo arabo, i paesi arabi dall’impero ottomano a oggi*, Milano: Mondadori Università, 2016.
- HAFEZ S., “Modern Arabic Short Story”, in BADAWI M. M. (a cura di), *Modern Arabic Literature*, New York - Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 326.
- HAFEZ S., “The Egyptian Novel in The Sixties”, in *Journal of Arabic Literature*, Vol. 7, 1976, pp. 68-84.
- HAFEZ S., “The New Egyptian Novel”, in *New Left Review*, 2010, p. 49.
- HAFEZ S., “The Transformation of Reality and the Arabic Novel's Aesthetic Response”, in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 57, 1994, p. 101 ss.
- HAMAM I., “Exceptions to the rule: the mechanics of war and institution in Egyptian Cinema”, in GINSBERG T., LIPPARD C. (a cura di), *Cinema of The Arab World*, Cham: Palgrave Macmillan, 2020, p. 331
- HAMMAD H., “Sharaf”, in *Global encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, transgender, and queer history*, Farmington Hills (MI): Gale, A Cengage Company, 2019, p. 1490.

- HAMMAD H., “Sharaf”, in *Global encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, transgender, and queer history*, Farmington Hills (MI): Gale, A Cengage Company, 2019, p. 1490.
- HEGAZY S., *Littérature et société en Égypte de la guerre de 1967 à celle de 1973*, Algeri: Entreprise nationale du livre, p. 199.
- HENNEBELLE G., “Arab Cinema”, in *MERIP Reports*, n. 52, 1976, p. 4.
- HUTCHEON L., *Theory of Adaptation*, Abingdon, Oxon - New York: Routledge, 2006.
- JAKOBSON R., *Saggi di linguistica generale*, Milano: Feltrinelli, 1966.
- JAQUEMOND, R., “The Shifting Limit of The Sayable in Egyptian Fiction”, in [www.arabworldbooks.it](http://www.arabworldbooks.it), 1 Luglio 2006 (ultimo accesso: 25 Aprile 2022)
- JOHNSON R. C., “Importing the Novel: The Arabic Novel in And as Translation”, in *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 48, 2015, pp. 245.
- JOMIER J., “Trois romans de M. Naguib Mahfuz”, in *MIDEO*, 1957, pp. 27-94
- JOST F., *L'oeil caméra. Entre film et roman*, Lyon: Presses Universitaires, 1987
- KANATOVA M., MILYAKINA A., PILIPOVEC T., SHELYA A., SOBCHUK O., TINITS P., “Il tempo a pezzi. Anacronie nel cinema contemporaneo”, in AA.VV., *La letteratura in laboratorio*, Napoli: FedOA Press, 2019, p. 340 ss.
- KENDALL S., “The Theoretical Roots of the Literary avant-garde in 1960s Egypt”, in *Edebiyat*, Vol. 14, 2003, p. 40.
- KHOURI M., *The Arab National Project in Youssef Chahine's Cinema*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2010.
- KILPATRICK H., “The Egyptian Novel from Zaynab to 1980”, in BADAWI M. M. (a cura di), *Modern Arabic Literature*, New York – Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 228.
- KORNHABER D., “Charlot as Cinema: Louis Delluc and Charlie Chaplin at the Dawn of Film Criticism, in Film History”, vol. 27, 2015, p. 140 ss.
- LENTIN J., “Middle Arabic”, *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, 2018.
- LINDSEY U., “Art in Egypt's Revolutionary Square”, in *MERIP Reports*, 2012, reperibile al seguente link: <https://merip.org/2012/01/art-in-egypts-revolutionary-square/> (ultimo accesso 15 marzo 2023)
- LUKÁCS G., *Saggi sul realismo*, Torino: Einaudi, 1997 (traduzione italiana a cura di Brelich M. e Brelich A.)
- MARCHESE L., “Voci di Pasolini. L'uso della voice-over nel teatro e nel cinema di fiction”, in *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 29, 2022, p. 49 ss.

- MÉDINI M., “Crisis and literary adaptation: the case of the movie (The necklace and the bracelet 1986) of the Egyptian filmmaker Khairy Beshara”, in *Avanca/Cinema*, 2022, p. 114 ss.
- MEHREZ S., “Al-Zayni Barakat: Narrative as Strategy”, in *Arab Studies Quarterly*, vol. 8, 1986, p. 126 ss.
- MEHREZ S., “Where Have All the Families Gone: Egyptian Literary Texts of the Nineties”, in *The Arab Studies Journal*, vol. 9-10, 2001-2002, p. 32 ss.
- MEHREZ S., *Egypt's Culture Wars*, Abingdon, Oxon - New York: Routledge, 2008.
- MEJRI O., “Salah abu seif and arab neorealism”, in *Wide Screen*, Vol.3, 2011, p. 4
- METZ C., *Semiologia del cinema*, Milano: Garzanti, 1980.
- MIKHAIL M.N., *Studies in the short fiction of Mahfuz and Idris*, New York: New York University Press, 1992.
- MOBARAK S., EL KHACHAB C., “L’adaptation au cinéma égyptien: enjeux théoriques et historiques”, in *Regards*, n. 25, 2021, p. 13.
- MONTANI P., *I formalisti russi nel cinema*, Milano: Mimesis, 2019..
- MOOSA M., *The Origins of Modern Arab Fiction*, Boulder-Londra: Lynne Rienner Publisher, 1997.
- NASSER G., *Filosofia della rivoluzione*, Parma: All’insegna del Veltro, 2011.
- NICOSIA A., ““Sharaf” o del perduto onor”, in *Dialoghi Mediterranei*, Istituto Eurarabo di Mazara del Vallo, 1 gennaio 2023, reperibile al seguente link: <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/sharaf-o-del-perduto-onor/> (ultimo accesso 3 giugno 2023).
- NICOSIA A., *Il cinema arabo*, Roma: Carocci Editore, 2007.
- NICOSIA A., *Il romanzo arabo al cinema: microcosmi egiziani e palestinesi*, Roma: Carrocci Editore, 2014.
- OSTLE R. C., “From Intertext to Mixed Media: The Case of Edwar al-Kharrat”, in DEHEUVELS L, MICKALAK-PIKULSKA B., STARKEY P. (a cura di), *Intertextuality in Modern Arabic Literature Since 1967*, Durham: Durham Modern Languages Series, 2009.
- PANICONI M. E., *Bildungroman and the Arab novel: Egyptian Intersections*, Abingdon, Oxon - New York: Routledge, 2022.
- PEPE T., “Le retour de Dhāt: du roman au feuilleton télévisé”, in JAQUEMOND R., LAGRANGE F. (dir), *Culture pop en Égypte. Entre mainstream commercial et contestation*, Paris: Riveneuve, 2020, p. 89, nt. 8.
- PERES H., “Les origines d’un roman célèbre de la littérature arabe moderne : Ḥadīth ‘Īsā Ibn Hishām de Muḥammad al-Muwailihī”, in *Bulletin d’Etudes Orientales*, Institut Français de Damas, X, 1943-44, p. 117.

- PISTONO F., “L’adab al-suğūn nell’Egitto contemporaneo”, in *Rivearabe.it*, 6 febbraio 2022 (ultimo accesso 15 giugno 2023).
- RADWAN N., “One Hundred Years of Egyptian Realism”, in *NOVEL: A Forum on Fiction*, 2016, p. 262 ss.
- RICHARD T., “Une femme d’egypte du papier à l’écran : adapter *Les années de Zeth* après la révolution”, in *Regards*, n. 25, 2021, p. 74 ss.
- RONDOLINO G., TOMASI D., *Manuale del film*, Torino: UTET Università, 2000.
- SABOURAUD F., *L’adattamento cinematografico*, Torino: Lindau, 2007.
- SABRY R., “Symbolique et oblicité politique dans deux adaptations égyptiennes du Comte de Monte-Cristo”, in *Regards*, n. 25, 2021, p. 51.
- SAID E. W., *Orientalismo: l’immagine europea dell’Oriente*, Milano: Feltrinelli, 2019 (traduzione italiana a cura di S. Galli).
- SAMAH S., “The New Pharaonism: Nationalist Thought and the Egyptian Village Novel. 1967-1977”, in *The Arab Studies Journal*, 2000-2001, p. 10-13.
- SAMAK Q., “The Arab Cinema and The National Question: from the Trivial to the Sacrosanct”, in *Cinéaste*, Vol. 9, 1979, p. 32.
- SAMAK Q., “The Politics of Egyptian Cinema”, in *MERIP Reports*, n. 56, 1977, p. 13.
- SCOCHAT E., “Egypt: Cinema and Revolution”, in *Critical arts: A journal of Media Studies*, Vol. 2, 1983, p. 27.
- SERCEAU M., “Les transferts de la littérature occidentale. Alibis culturels ou réception d’archétypes?”, in *Regards*, n. 25, 2021, Annexe I, p. 35-36
- SHABAIEK N., “Egyptian cinema treatment of the political reality during Nasser and Sadat eras”, in *Proceedings of the 5th World Conference on Media and Mass Communication*, vol. 5, 2019, pp. 131-141.
- SHAFIK V., “Egyptian cinema”, in LEAMAN O. (a cura di), *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, Londra - New York: Routledge, 2001, p. 70 ss.
- SHAFIK V., *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2016.
- SHAFIK V., *Popular Egyptian Cinema. Gender, Class, and Nation*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2007.
- SHERIF N., *About Arabic Books*, Beirut, 1970.
- SLETHAUG G. E., *Adaptation Theory and Criticism*, Londra: Bloomsbury, 2014, p. 3 ss.
- SPROCCATI S., *Le strutture del linguaggio cinematografico*, Milano: Mimesis, 2021, p. 214 ss.

- STARKEY P., *Modern Arabic Literature*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006, p. 100,
- STARKEY P., *Sonallah Ibrahim. Rebel With a Pen*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016.
- SWAIN D., V., *Film Scriptwriting*, Londra - Boston: Focal Press, 1984.
- TAHA A., *Film and counterculture in the 2011 Egyptian Uprising*, Cham: Palgrave Macmillan, 2021.
- TALEGHANI R. S., “Writing Against the Regime”, in WESTALL C., KELLY M. (a cura di), *Prison Writing and the Literary World: Imprisonment, Institutionalality, and Questions of Literary Practice*, Abingdon, Oxon - New York: Routledge, p. 173 ss.
- TARTOUSSIEH K., “The Yacoubian Building”, in *Cinema Journal*, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies, vol. 52, 2012, pp. 156-159;
- TUSCANO F., *Roman Jakobson. La fine del cinema?*, Milano: Booktime, 2009.
- WHARTON B., “Cultivating cultural change through cinema; Youssef Chanine and the creation of national identity in Nasser’s Egypt”, in *Africana*, Vol. 3, 2009, p. 31 ss..
- WOOD M., “The Use of the Pharaonic Past in Modern Egyptian Nationalism”, in *Journal of the American Research Center in Egypt*, 1998, p. 181.
- ZAKARIA K. – TOHELLE H., *Alla scoperta della letteratura araba*, Lecce: Argo, 2010 (traduzione italiana a cura di Schilardi G. – Serafino P.)

