

UNA RILETTURA INTERSEMIOTICA DI *O DELFIM*¹

di Gian Luigi De Rosa

Quando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí
Augusto Monterroso, *El Dinosaurio* (1959)

Una soggettiva stilistica, una voce comincia a narrare: «Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita» (Cardoso Pires, 1999b, p. 35). Poi, la cinepresa passa a un primo piano, forse un dettaglio: il volto, lo sguardo, la bocca del personaggio: «É nele que penso também – nisto tudo, na aldeia, nos montes em redor e nos seres que a habitam» (*ibid.*); lentamente il campo si allarga, inglobando una stanza e un paesaggio. A questo punto, l'obiettivo della cinepresa si allontana in un campo lungo in cui il personaggio diviene parte integrante della scena descritta da una voce in *off*: «Temos, pois, o Autor instalado na janela duma pensão de caçadores. Sente vida por baixo e à volta dele, sim, pode senti-la, mas por enquanto, fixa-se unicamente, e com intenção, no tal sopro de nuvens que é a lagoa» (ivi, p. 36). Con questo *incipit* José Cardoso Pires dà inizio a quello che la maggior parte della critica ritiene, a giusta ragione, il suo capolavoro: *O Delfim*.

I parallelismi tra linguaggio cinematografico e la scrittura piresiana potrebbero continuare, poiché in questo romanzo sono evidenti una spiccata propensione al visuale e una crescente approssimazione al linguaggio filmico, così come ben rileva Fernando Lopes, regista dell'omonimo film: «Toda a gente, quando lê *O Delfim*, diz que o filme está ali já, mas não é simples assim; pelo contrário. É preciso recriar em imagens a riqueza da escrita»².

La struttura del romanzo con una narrazione frammentaria e continui intersecamenti sull'asse diacronico del tempo dà quasi la sensazione di trovarsi dinanzi ad un montaggio cinematografico, in cui i flash-back si dilatano fino a riempire la quasi totalità della narrazione; il passato si confonde con il presente che, ormai svuotato di senso, diventa una semplice appendice del passato.

O Delfim è un romanzo di memoria, una memoria narrante che si dilata nel tempo e si distende sul lettore grazie allo sguardo di un testimone che illustra, attraverso la sua esperienza "urbana", la realtà di Gafeira e della sua gente. Il narratore rielabora gli avvenimenti tramite il racconto di alcuni abitanti e ricostruisce la storia, «a glória e o apocalisse de um nó esquecido da Terra» (Cardoso Pires, 1999b, p. 65), attraverso l'ausilio della memoria storica trascritta nella *Monografia* dell'abate Agostinho Saraiva, «um inventário de ruínas e de coisas paradas» (ivi, p. 54). Gradualmente prende vita un grandioso affresco metaforico di un paese ritratto sul finire degli anni Sessanta e contrassegnato dalla guerra coloniale in Africa, dalla lenta agonia di Salazar e del suo regime fascista.

Sin dal titolo, sottilmente ironico e fortemente allegorico, il lettore comprende che si trova dinanzi a un romanzo che trasuda politica finanche nelle sue pause, ma che ha l'ardire di presentarsi – in un periodo in cui vigeva l'*olho vivo* della censura salazarista – come un libro «epurato» e, beffardamente, *ad usum Delphini*, «como nas gravuras anti-gas» (ivi, p. 67).

Enigmatico – a tratti profetico – e con stratificazioni di significati e continui rimandi e citazioni, in cui ogni piano della narrazione rappresenta un ulteriore tassello del processo creativo, *O Delfim* offre al lettore e allo studioso decine di potenziali esegesi che si diramano a delta nell’oceano dell’universo creativo di José Cardoso Pires. Allo stesso modo, la dovizia di dettagli sugli avvenimenti e sul luogo in cui questi si sono realizzati e si realizzano, invece di dare certezze, apre a un dedalo di possibilità in cui la condizione di relatività diventa assoluta.

“O Delfim” tra José Cardoso Pires e Fernando Lopes

Ogniquale volta si analizza la trasposizione di un’opera letteraria, il discorso si sofferma a lungo sul rapporto che unisce e separa cinema e letteratura. La dialettica tra fedeltà e tradimento è alla base della maggior parte delle riflessioni sull’argomento, dando, non di rado, un valore aggiunto al concetto di fedeltà e relegando l’interpretazione del testo-fonte da parte del regista ad un mero adattamento dell’originale sul grande schermo.

La diversità tra cinema e letteratura può essere considerata, in termini espressivi, come limite o come alternativa interpretativa (Fabbri, 1998, p. 117). Dal punto di vista stilistico, una trasposizione cinematografica può definirsi riuscita, nel momento in cui è capace di mantenere una certa coerenza con le scelte enunciative del testo-fonte. Il processo di trasformazione che un testo letterario innesca nella traduzione cinematografica determina una continua scelta di pertinenze interpretative; ciò permette la trasposizione nel testo di arrivo di nuove configurazioni discorsive arricchite da dettagli che non siano in contraddizione con quelle del testo originale. In tale processo traduttivo è fondamentale sia la trasposizione contenutistica sia il processo di ricodificazione che Peeter Torop, nella sua *Traduzione totale* (Torop, 2001), definisce come processo linguistico, formale e stilistico che si realizza sul piano dell’espressione:

Nella traduzione intersemiotica non si tratta semplicemente di far passare o riproporre nel nuovo testo solo le forme del contenuto, e quando possibile anche le forme dell’espressione, del testo di partenza. In una visione dinamica della trasformazione traduttiva bisogna pensare, più propriamente, di riattivare e selezionare il sistema di relazioni tra i due piani nel testo di partenza e di tradurre tali relazioni, in modo adeguato, in quello di arrivo (Dusi, 2003, p. 9).

La trasposizione de *O Delfim* – realizzata nel 2002 da Fernando Lopes – può certamente considerarsi una traduzione cinematografica adeguata secondo i parametri traduttivi di Torop, in quanto intuisce e mette in scena in modo armonico molti degli aspetti principali del testo letterario. Tuttavia, è sul piano cinematografico che l’opera presenta alcune falle, sia a livello contenutistico sia a livello espressivo. Per quel che riguarda le carenze relative all’universo formale, il film di Lopes presenta ancora alcuni dei limiti di una cinematografia, quella lusitana, che, con poche eccezioni, non è mai giunta ai livelli di molte altre cinematografie europee, non essendo riuscita ancora ad evolversi da uno stato semi-embrionale, in cui sembra relegata sin dai suoi esordi. Ciò nonostante, l’intera opera cinematografica di Fernando Lopes riesce in qualche maniera a ritagliarsi un suo spazio e ad avere una sua fisionomia stilistica che la connotano positivamente all’interno del panorama cinematografico lusitano.

Sul piano contenutistico, Fernando Lopes riesce a cogliere molti aspetti e a sciogliere alcuni dei nodi narrativi che Cardoso Pires intreccia nelle sue pagine, arrivando a sviluppare felicemente una serie di elementi che si arricchiscono di una diversa consistenza rispetto al testo letterario; è il caso del personaggio di Maria das Mercês, interpretata dall'affascinante Alexandra Lencastre, che diventa un fondamentale polo d'attrazione del film, oscurando, con la sua femminilità soffocata e la sua sessualità repressa – a tratti eccessiva – parte della narrazione filmica. Malgrado ciò, il profondo bisogno che sente Fernando Lopes di attenersi eccessivamente al testo letterario limita la sua creatività e ridimensiona in parte il suo testo estetico, soprattutto quando accresce i silenzi e le pause del testo, appesantendone la fruizione.

Nel film, la musica e la colonna sonora assumono, insieme ai colori, un ruolo fondamentale. Infatti, la scelta cromatica è stata indirizzata verso tonalità forti e accese per le scene all'aperto e chiaroscuri baroccheggianti con lampi di luce sui volti in evidenza, per le scene notturne o al chiuso. Un cromatismo bivalente che arricchisce di interessanti sfumature l'opera filmica. Per quel che riguarda la colonna sonora, oltre al perenne rombare della Jaguar e ai latrati dei cani, sono i rumori della *lagoa* che invadono e fanno da sottofondo alla narrazione filmica, mentre la musica attinge a piene mani dal repertorio sacro della tradizione musicale portoghese, rielaborando soprattutto le musiche di uno dei suoi più illustri compositori: Marcos de Portugal.

Il film si apre e si chiude sulla *lagoa*: all'inizio la cinepresa plana e riprende dall'alto il paesaggio con una voce in *off* che accompagna e introduce lo spettatore nella storia che si sta per narrare; nel finale la *lagoa* si vede dal basso, la cinepresa segue gli stormi di folaghe che si levano in volo.

La struttura circolare del tempo, fondamentale cardine della costruzione narrativa del romanzo, perde molto della sua forza nel testo filmico. Lo stesso ruolo del cacciatore-scrittore, voce narrante del romanzo, subisce un ridimensionamento obbligatorio nel momento in cui il regista deve scegliere cosa raccontare e come raccontare la storia – nel film appare soprattutto all'inizio e alla fine, lasciando la centralità del racconto cinematografico alla storia dell'infante. La sua è una figura a tratti superflua, che fa da corollario ad una narrazione già di per sé autosufficiente. Infatti, allo spettatore che è all'oscuro del testo letterario, il suo ruolo, soprattutto nel finale, non è del tutto comprensibile. La sua collocazione all'interno del racconto filmico è periferica, non è essenziale come nel romanzo, e quando a lui viene data la chiosa finale, tutto il senso di oblio, sogno o incubo che è contenuto nelle parole del libro perde di significato e risulta poco decifrabile.

A dire il vero, il montaggio cinematografico di Lopes non si propone di rivoluzionare la narrazione piresiana, né di sconvolgerne l'ordine originale. Nei primi capitoli del libro, Cardoso Pires focalizza progressivamente l'ambiente in cui si svolge la storia, fornendo le coordinate spazio-temporali e introducendo i personaggi. È la memoria del narratore che ricostruisce gli eventi, eventi di un passato abbastanza prossimo che assumono le fattezze di un passato lontano nel tempo, così come si evince dalla presentazione dell'ingegnere Tomás Palma Bravo e del suo seguito: moglie, cani, *criado* e Jaguar: «Dois cães e um escudeiro, como numa tapeçaria medieval, e só depois se apresenta o amo em toda a sua figura: avançado na praça com a esposa pela mão: blazer negro, lenço de seda ao pescoço» (Cardoso Pires, 1999b, p. 45).

Lopes segue quasi alla lettera l'intreccio del romanzo; infatti, subito dopo la scena della *lagoa* si passa alla scena nella piazza centrale di Gafeira, con l'accompagnamento musicale del *Sanctus* della *Messe Solennelle* di Hector Berlioz. La simbologia in questa

scena che equivale al primo capitolo, *O largo*, è ricca di dettagli e di rimandi: la croce dei paramenti sacramentali si dissolve nella croce dello spiazzo, alla cui base si staglia una lucertola, «Parda, imóvel, parecia um estilhaço de pedra sobre outra pedra maior e mais antiga» (ivi, p. 81). Infine, l'inquadratura si allarga, riprendendo per intero la facciata della chiesa.

O Delfim, «saga desta nossa Gafeira de nove milhões de almas» (Cardoso Pires, 1999a, p. 120), è pieno di riferimenti e allusioni alla condizione politica in cui versava il paese. La prossimità tra la lucertola, rettile sauro diretto discendente dei dinosauri³, e la croce è un chiaro riferimento in chiave metaforica alla prossimità tra lo Stato e la Chiesa nel Portogallo salazarista. Il film ha il pregio di conservare i sottili riferimenti al contesto politico, impliciti e velati, che il testo piresiano intesse nel suo incedere narrativo, dandone una lettura più esplicita nello sfogo finale del *velho cauteleiro*, non presente nella versione letteraria, così come è estranea al romanzo la scena della telefonata tra Maria das Mercês e l'amica, anche se i pesanti giudizi di Maria su Pazinha Soares, «a poetisa da gaita» (ivi, p. 106), sono proferiti nel libro da Tomás Palma Bravo.

Il romanzo sembra avere a prima vista tutti gli elementi del genere poliziesco: due morti, un caso di adulterio e un fuggiasco, quasi certamente il responsabile di una delle due morti. Tuttavia, l'indagine e la ricostruzione dei fatti che il narratore, pseudodetective, ripercorre attraverso la propria memoria e le chiacchiere della popolazione, non mirano tanto alla soluzione del giallo, quanto piuttosto ad una presa d'atto che ci si è liberati da una figura dispotica.

L'ingegnere, l'infante, il delfino Tomás Palma Bravo è colui che racchiude in sé tutti i difetti e i vizi del salazarismo e ne è chiaramente una proiezione allegorica, come del resto gli altri personaggi e lo stesso paesaggio, con un loro preciso ruolo.

Più che poliziesco, al capolavoro piresiano si addice la definizione di opera enigmatica. Il libro, e in parte il film, apre ad una serie di ipotesi e di rimandi intertestuali, principalmente sulla figura del Delfino: chi è il Delfino o meglio esiste più di un Delfino? Se si sfoglia un dizionario enciclopedico alla voce Delfino si legge che tale titolo veniva attribuito nel Medioevo al signore del Delfinato e che da un certo momento in poi ha iniziato a designare il primogenito del re, cioè, l'erede al trono. In un romanzo enigmatico, quale è *O Delfim*, in cui esiste sempre una lettura molteplice dei fatti e dove alla storia ufficiale spesso si contrappone la storia ufficiosa, come nel caso della morte di Maria das Mercês e di Domingos, si può interpretare la relazione Tomás Palma Bravo/Domingos non solo come padrone/servo, ma anche come padre/figlio. Il servo mulatto, l'intoccabile Domingos, modellato dall'ingegnere «aos seus passos» (ivi, p. 241), potrebbe essere il primogenito tanto agognato che la sterilità di Maria das Mercês non gli ha permesso di avere, l'erede al trono dei Palma Bravo, cioè, il Delfino. Tale visione si potrebbe allargare ancor di più, avendo sempre presente il contesto storico-politico in cui è stato ideato e scritto *O Delfim*, e vedere "l'incestuoso" tradimento di Domingos, come un ulteriore rimando allegorico, cioè, l'avvio del processo di decolonizzazione delle colonie portoghesi in Africa e il problema della successione a Salazar.

Tra fantasmi e miti rinnovati, Fernando Lopes fa diverse intuizioni felici, portando in scena in modo abile anche la rappresentazione della follia, di chiara matrice shakespeariana. Infatti, oltre al personaggio di Maria das Mercês, «tresloucada de todo» (ivi, p. 48) – che ricalca le orme della bella Ofelia fino alle estreme conseguenze, trovando la morte nell'acqua –, il regista approfondisce anche il personaggio del *foul*, impersonato qui dal *velho cauteleiro*, già ben delineato da Cardoso Pires e che Lopes

caratterizza pregevolmente, creando per lui il monologo finale in cui tuona contro il despota Palma Bravo e la sua fine tragicomica. Quest'invettiva si carica di profondi significati, contenendo una sottile critica alla società civile lusitana inerte dinanzi alle angherie dittatoriali dell'Infante/dittatore e capace di reagire rumorosamente soltanto quando tutto è ormai finito. L'universo umano delineato da Cardoso Pires, e portato sullo schermo da Lopes, è popolato da vivi-morenti e da morti-viventi. I fantasmi raccontati dalla memoria collettiva e dai libri sono presenti e vivi, mentre i detentori della memoria, prigionieri nel tempo, cercano rifugio dalle inquietudini del presente, relegandosi a vivere nel ricordo e nella reminiscenza del passato e ad espiare quel profondo senso di colpa collettiva che accomuna un intero popolo, incapace di reagire prontamente alle circostanze storiche. Ciò si evidenzia ancor più, quando nel film, dopo le imprecazioni del vecchio *cauteleiro* che sembra porre il punto finale alla storia, arrivano le parole e le paure del giovane prete che dice di aver visto l'infante dirigersi verso Gafeira. Tutto viene rimesso in discussione, il potenziale ritorno dell'Infante riporta alla luce le paure della popolazione, ma soprattutto rinnova nostalgici miti lusitani, tingendo di un fosco sebastianismo la figura di Tomás Palma Bravo.

Note

1. Il presente articolo è stato presentato in forma di comunicazione al Convegno Internazionale "José Cardoso Pires. La scrittura e l'impegno", tenutosi a Roma presso l'Università degli Studi Roma Tre, dal 17 al 18 dicembre 2004.

2. *Fernando Lopes vai filmar O Delfim*, in "Diário de Notícias", 27 de Outubro de 1998.

3. Si può leggere chiaramente il rimando all'opera *Dinossauro Excelentíssimo*, pubblicata a Lisboa nel 1972.

Bibliografia

CARDOSO PIRES J. (1972), *Dinossauro Excelentíssimo*, Arcádia, Lisboa.

ID. (1999a), *E agora, José?*, Dom Quixote, Lisboa (1^a ed. 1977).

ID. (1999b), *O Delfim*, Dom Quixote, Lisboa (1^a ed. 1968).

DUSI N. (2003), *Il cinema come traduzione*, UTET, Torino.

FABBRI P. (1998), *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari.

TOROP P. (2001), *La traduzione totale*, Guaraldi, Modena.

Filmografia

O Delfim (2002), regia di Fernando Lopes, Mandragoa Filmes (Francia-Portogallo).